

**Dorota Jarząbek-Wasyl**

Uniwersytet Jagielloński  
ORCID: 0000-0003-3097-9830

# Lekarz teatralny

## Przyczynek do opisu obyczajów teatralnych XIX wieku

### Abstract

**The Theater Physician: Toward a Description of Theater Customs in the 19th Century**  
The theater physician was a crucial figure in the transformation of the theater as an institution between the late eighteenth and early twentieth centuries: he looked after the artists, guaranteed the internal order of the institution, and contributed to the shaping of the social perception and evaluation of the acting profession. He helped organize the theater as a controlled and norm-governed space, in which neither audience reactions nor the artist's ways of being could disturb the general order. The article is a historical study of the development of the theater physician's professional position and duties in the nineteenth century, drawing on diaries, press articles, and iconographic material (including caricatures). Starting from the analysis of source texts, such as the writings of theater physicians (Kazimierz

Łukaszewicz, Gustave-Joseph Witkowski), the author adopts two parallel strategies: 1) she reconstructs the biographical and factographic background of the presence of an official doctor in Polish theatre, 2) she problematizes the relationships between the theater as an institution and forms of organized medical care, between actors' illnesses and the images of theater as a hazardous and pathological place, between the pathography of actors' illnesses and the idea of a public order and system of values, and between the internal and external perception of the acting profession.

### Keywords

theater physician, illness, actor's social image, pathography, health and safety regulations, Kazimierz Łukaszewicz, Gustave-Joseph Witkowski

### Abstrakt

Lekarz teatralny to jedna z kluczowych figur procesu przemian teatru jako instytucji między końcem XVIII a początkiem XX wieku: otaczał opieką artystów, gwarantował wewnętrzny ład instytucji i współkształtował społeczną percepcję i ocenę zawodu aktorskiego. Przyczyniał się do organizacji teatru jako przestrzeni kontrolowanej i unormowanej, w której ani reakcje widzów, ani obyczaje artystów nie burzyły ogólnego porządku. Artykuł stanowi historyczne studium kształtowania się posady i obowiązków lekarza teatralnego w XIX wieku na podstawie pamiętników, prasy, materiałów ikonograficznych (w tym karykatur). Wychodząc od analizy źródłowych tekstów, takich jak pisma samych lekarzy teatralnych (Kazimierz Łukaszewicz, Gustave-Joseph Witkowski), autorka przyjmuje dwie równoległe strategie: 1) rekonstruuje biograficzno-faktograficzne tło obecności urzędowego doktora w polskim teatrze, 2) problematyzuje relacje między instytucją teatru a formami zorganizowanej opieki medycznej, chorobami aktorów a wyobrażeniami teatru jako miejsca niebezpiecznego i patologicznego, patografią aktorskich chorób a ideą publicznego ładu i systemu wartości, wewnętrzną a zewnętrzną percepcją profesji scenicznej.

### Słowa kluczowe

lekarz teatralny, choroba, społeczny wizerunek aktora, patografia, regulamin pracy scenicznej, Kazimierz Łukaszewicz, Gustave-Joseph Witkowski

---

Z istnienia lekarzy teatralnych zdawano sobie sprawę na ogół wtedy, gdy pojawiali się przy łożu chorego aktora<sup>1</sup> lub sami spoczywali na łożu śmierci. W 1927 roku w lwowskiej „Chwili”, polskojęzycznym czasopiśmie żydowskim, ukazało się pożegnanie Fryderyka Landaua: „Każdy pamiętał sędziwego staruszka, który rażno, młodzieńczo do ostatnich prawie dni swoich kroczył prędko po mieście, aby nieść pomoc chorym. Bł. p. dr Landau był od niepamiętnych czasów lekarzem teatralnym. Zwracano się do niego jak do ojca i przyjaciela”<sup>2</sup>. W 1970 roku zmarł w Krakowie Henryk Czapnicki, działacz związany z klubem piłkarskim Cracovia, lekarz sportowy i teatralny. Na jego grobie widnieje inskrypcja: „dr med., lekarz teatrów krakowskich”<sup>3</sup>. Ilu było takich Landauów i Czapnickich w XIX wieku i co o nich wiadomo?

Co najmniej od narodzin zawodowego teatru publicznego w Europie za jego kulisami czuwał lekarz teatralny, który miał ściśle obowiązki i przywileje, a jednocześnie reprezentował autorytet nauki i ładu społeczno-moralnego swoich czasów. Kwestii tej nie poświęcano jednak dotąd uwagi w opracowaniach na temat filiacji medycyny i teatru<sup>4</sup> i trudno się dziwić umiarkowanemu zainteresowaniu badaczy. Nasza wiedza zawieszona jest pomiędzy symboliczną figurą z regulaminu teatralnego a realną osobą, otoczoną anegdotami i środowiskową legendą, z czasem skazaną na niepamięć.

Praca lekarzy teatralnych nie pozostawiła dokumentalnych śladów: nie ma statystyk, opisów wizyt lekarskich, procedur działania czy medycznych raportów, nie powstały też podręczniki medycyny teatralnej. Zarys obowiązków doktora teatralnego wyłania się (*ante rem*) z regulaminów teatralnych oraz (*post rem*) z kronik prasowych dotyczących wypadków i chorób artystów. Informacji trzeba szukać również w rubryce jubileuszy i nekrologów oraz we wspomnieniach aktorskich. Nieliczne, przeważnie dygresyjne i osobiste świadectwa lekarzy

<sup>1</sup> Konsylium medyczne zebrane wokół Alojzego Żółkowskiego opisuje żartobliwie Leon Stępowski, „Alojzy Żółkowski (Fragment pamiętników)”, oprac. Janusz Stępowski, *Twórczość*, nr 1 (1957): 142–147.

<sup>2</sup> „Błp. Dr Fryderyk Landau”, *Chwila: Dziennik dla spraw politycznych, społecznych i kulturalnych*, nr 3047 (1927): 3, <https://polona.pl/item/chwila-dziennik-dla-spraw-politycznych-spoecznych-i-kulturalnych-r-9-nr-3047-12,MTAYODU3MZY/2/#info:metadata>.

<sup>3</sup> Grób zlokalizowany jest na Cmentarzu Rakowickim w kwaterze PAS 69a (rząd pfn., miejsce 10). Na postać dra Czapnickiego i miejsce jego pochówku zwrócił mi uwagę prof. Jan Michalik, któremu składam serdeczne podziękowanie. Zob. także <http://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={A6DF75BB-8E64-47CA-AA03-AD16E2249C87}>.

<sup>4</sup> Zob. Maciej Ganczar i Krzysztof Rutkowski, red., *Medycyna w teatrze* (Kraków: Homini, 2017); Alex Mermikides and Gianna Bouchard, eds., *Performance and the Medical Body* (London: Bloomsbury, 2016); Matthew Wilson Smith, *The Nervous Stage: Nineteenth-Century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

teatralnych dają przede wszystkim obraz ich mentalności. Badacz zdany jest zatem na subiektywne, niekiedy na poły beletrystyczne źródła. Anegdota, żart lub literacko rozbudowany szczegół stanowią w nich główne środki przekazu spraw, o których wzbraniano się mówić wprost ze względu na tajemnicę lekarską oraz zobowiązanie ludzi sceny do zachowania sekretów zawodowych.

Działalność lekarza teatralnego należy z jednej strony do historii instytucji i sztuki teatru, z drugiej – do dziejów medycyny. Wprowadzenie medyka za kulisy w drugiej połowie XVIII wieku zbiega się z narodzinami sceny publicznej, z kolei w XIX wieku koresponduje z postulatami kształtującej się wówczas medycyny zbiorowej dbającej o zdrowie grup zawodowych oraz z rozwojem nowych specjalizacji, jak otolaryngologia, stomatologia, chirurgia wewnętrzna, psychiatria, których przedstawiciele współpracowali z teatrami. Troska o zdrowie i bezpieczeństwo aktorów i widzów pozostawały w ścisłym związku nie tylko z wewnętrzną organizacją samej instytucji teatru, lecz także z ideami ładu publicznego oraz zdrowia społecznego i moralnego. Rozgrywanie i rozwiązywanie konfliktów stanowiło przecież filar teatralnej *mimesis*, która za pomocą konwencji przedstawieniowych służyła mediacji między różnymi siłami i żywiołami społecznego uniwersum.

W niniejszym tekście zarysowana zostanie historia powstania oficjalnej posady lekarza w polskim (i francuskim) teatrze i jego związków z instytucją i trybem pracy sceny, a uzupełnią ją wybrane problemy społecznego postrzegania choroby i teatralnej patografii w XIX wieku ukazane na tle rozwoju wiedzy medycznej.

## Pamiętnik lekarza teatralnego

Pamiętnik o takim tytule nie istnieje. Gdyby nawet któryś z rozpoznawalnych doktorów teatralnych pokusił się o wspomnienia, nie eksponowałyby one profesji autora na okładce, choćby ze względu zasady lekarskiej dyskrecji. Związków z teatrem nie zdradza również tytuł tomiku wydanego na podstawie rękopisu z lat siedemdziesiątych XIX wieku, chociaż jego autor, Kazimierz Łukasiewicz, był przez kilka miesięcy etatowym lekarzem Teatrów Warszawskich<sup>5</sup>.

Łukasiewicz urodził się w 1805 roku pod Warszawą w niezamożnej rodzinie mieszczańskiej, w stolicy skończył szkołę pijarów oraz odbył studia medyczne

---

<sup>5</sup> Kazimierz Łukasiewicz, *Wspomnienia starego lekarza o czasach Powstania Listopadowego (1825–1835)*, wyd. Zygmunt Klukowski (Zamość: Koło Miłośników Książki, 1937), <https://kpbk.umk.pl/dlibra/publication/8630/edition/39402/content>. Odpis fragmentów książki zachował się w spuściźnie Mieczysława Rulikowskiego, ostatnio zaś cytowała Łukasiewiczza Halina Waszkiel, *Stanisław Bogusławski* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2010).

na Uniwersytecie Warszawskim<sup>6</sup>. W 1830 świeżo „wyzwolony” doktor medycyny i chirurgii został lekarzem batalionowym w Ujazdowskim Szpitalu Wojskowym, następnie służył jako lekarz sztabowy w powstaniu listopadowym. Razem z korpusem generała Ramorino 17 września 1831 przekroczył granicę austriacką i został internowany w Bernie Morawskim. Kiedy wrócił do Warszawy, nie skorzystawszy z propozycji emigracji na Zachód, złożył u władz prośbę o ponowne przyjęcie do stołecznego lazaretu, została ona jednak odrzucona. Prawdopodobnie jesienią lub zimą 1832 roku Ludwik Dmuszewski, u którego mieszkał, wyrobił mu posadę lekarza teatralnego „z pensją tylko 300 rs.”<sup>7</sup>. Łukaszewicz zajmował ją około pół roku, bo już 12 lipca 1833 przyjął obowiązki lekarza powiatowego, a potem miejskiego w Kraśniku, w dobrach ordynacji Zamojskich, gdzie spędził resztę życia.

Wbrew sceptycznej opinii edytora, Zygmunta Klukowskiego<sup>8</sup>, również doktora medycyny, pamiętnik Kazimierza Łukaszewicza jest dokumentem rewelacyjnym. Cenione jest dziś to, co Klukowski uznał za słabość: subiektywna perspektywa oglądu wypadków historycznych, nieheroiczna wizja kulis powstania, obraz towarzyskich obyczajów warszawskiej młodzieży artystycznej.

Na walkę insurekcyjną Łukaszewicz patrzył trzeźwo, nie zajmowały go uniesienia patriotyczne ani szersze obserwacje polityczno-militarne. Chociaż pamiętnik został ostatecznie zredagowany czterdzieści lat po omawianych zdarzeniach, autor przyjął perspektywę nieomal diarysty z placu boju i wnętrza chwili. Łukaszewicz widział i zapamiętał codzienność pod każdym względem zaskakującą, dziwną i groteskową, w której bohaterstwo sąsiadowało z tchórzostwem, a kruche ideały przegrywały z pragmatyzmem. W powstańczej części jego opowieści opisy ruchów wojsk i postępującej epidemii cholery przeplatają się z obrazkami beztróskich biesiad. Nie pojawia się motyw środowiska teatralnego, choć wiemy, że wielu aktorów walczyło w 1830 roku<sup>9</sup>. Teatralne aspekty ma jednak pewien intrygujący wątek wspomnień. Kiedy Łukaszewicza przeniesiono do ambulansu w Mińsku, jego bezpośrednim podwładnym był felczer Kulczycki, „młody, nieco garbaty, ale przytomny, sprytny, usłużny, pracowity”<sup>10</sup>. Pozostawali w codziennym kontakcie, wymieniali się opiniami, zapewne jadalі razem posiłki,

---

<sup>6</sup> Zob. Stefan Kramsztyk, „Kazimierz Łukaszewicz, lekarz batalionowy Wojska Polskiego w r. 1830–1831”, *Warszawskie Czasopismo Lekarskie*, nr 3 (1939): 55–56, <https://pbc.biaman.pl/dlibra/publication/9974/edition/9509/content?ref=struct>.

<sup>7</sup> Łukaszewicz, *Wspomnienia starego lekarza*, 62.

<sup>8</sup> Według edytora we wspomnieniach Łukaszewicza panuje „niesłychany chaos; myśli i reminiscencje płaczą się i wikłają [...]”. Większej wartości pamiętniki te nie przedstawiają, pod pewnymi względami jednak są ciekawe”, Zygmunt Klukowski, wstęp do: Łukaszewicz, 7.

<sup>9</sup> Halina Waszkiel, *Trudne lata: Teatr warszawski 1815–1868* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2015), 197.

<sup>10</sup> Łukaszewicz, *Wspomnienia starego lekarza*, 38.

a gdy doktor zapadł na tyfus, Kulczycki osobiście go pielęgnował. Przez cały czas tej współpracy Łukaszewicz nie zorientował się, że ma do czynienia z kobietą, żoną porucznika pułku ułanów. Ta wykwalifikowana lekarka („kobieta z edukacją”) opanowała sztukę maskowania swej płci w stopniu niemal doskonałym, zachowywała się jak mężczyzna i zajmowała się dolegliwościami, do których rzadko dopuszczano kobiety (leczyła między innymi choroby weneryczne). Tożsamość felczera Kulczyckiego znał tylko wąski krąg wtajemniczonych, sam Łukaszewicz dowiedział się o niej od adiutanta generała Małachowskiego, ale nie uwierzył na słowo:

Proszę więc grzecznie p. felczera na herbatę do restauracji. U felczera fajeczka w ustach, z chęcią przyszedł. Zapytany, w sposób jasny okazał dowód, że tak jest, prosząc o sekret i aby go nie inaczej traktować, tylko jak zwykle felczera.<sup>11</sup>

Anegdota uwypatnia metody przezwycięzania społecznego oporu przed uznaniem medycznych kompetencji kobiet, a jednocześnie stereotyp zachowania i wyglądu lekarza – nałóg tytoniowy pełnił tu funkcję charakteryzującą. Do kwestii odpowiedniego wyglądu lekarza oraz teatralności jego kostiumu i gestu jeszcze powrócę.

Ze środowiskiem teatralnym Łukaszewicz zetknął się przed wybuchem powstania, w latach 1825–1830. Był studentem Wydziału Lekarskiego, jego koledzy zaś – urodzeni między 1805 a 1810 rokiem – uczniami szkoły dramatycznej i chórzystami Teatru Narodowego<sup>12</sup>. Oprócz najbardziej znanego aktora, reżysera i pedagoga Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego, legendarnego komika Ludwika Panczykowskiego czy weterana scen prowincjonalnych Antoniego Krajewskiego znajdziemy w tym gronie takie postaci jak: bracia Majewscy, Adam Karasiński, Franciszek Krawczyński, Ksawery Jasiński, Stanisław Giżewski, Ferdynand Baraniecki<sup>13</sup>. Łukaszewicz wcześniej zaczął się utrzymywać z korepetycji szkolnych

<sup>11</sup> Łukaszewicz, 39.

<sup>12</sup> Szkolnictwo teatralne i wyższe medyczne rozwijały się równolegle: w 1809 powstał Wydział Akademicko-Lekarski Warszawski, tzw. Akademia Lekarska (w 1818 włączona do Uniwersytetu jako Wydział Lekarski), w 1811 z inspiracji Wojciecha Bogusławskiego otwarto Szkołę Dramatyczną przy Teatrze Narodowym.

<sup>13</sup> Józef Benedykt Majewski (1805–1855), odznaczony w powstaniu listopadowym, był etatowym aktorem warszawskiego Teatru Rozmaitości w latach 1829–1853 (ostatnie dziesięć lat jako garderobiany). Niewiele wiadomo o jego bracie Konstantym. Być może jest to odnotowany w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* aktor Majewski, który po 1838 działał na Litwie. Adam Karasiński (1808–1861) związał się na całe życie z Teatrem Rozmaitości, obejmując dział czarnych charakterów. Franciszek Krawczyński (1810–1865) po powrocie z powstania pracował krótko jako chórzysta i aktor, a potem przez trzydzieści lat był legendarnym suflerem Rozmaitości. Ksawery Jasiński to być może tajemniczy Jasiński, który po 1829 i w latach czterdziestych występował w Krakowie. Stanisław Giżewski (1806–1873) od 1823 był zatrudniony w Rozmaitościach (jako chórzysta, a potem aktor), później pracował w Teatrach Warszawskich jako kasjer. Ferdynand Baraniecki (1807–1838) był uczniem szkoły baletowej

i nielegalnych konsultacji medycznych, by zdobyć pieniądze to na mundur, to na egzamin dyplomowy<sup>14</sup>. Jego równie ubogi przyjaciel i współlokator, chórzysta Antoni Krajewski, cudownym sposobem pomógł mu zebrać 360 złotych na sfinalizowanie studiów<sup>15</sup>. Dzięki Krajewskiemu i innym kolegom student Łukaszewicz zaskarbił sobie zaufanie ludzi sceny jako profesjonalista. Trudno właściwie powiedzieć, czy pierwsze były wizyty lekarskie, czy „przyjęcia coraz większe, serdeczniejsze, zaprzyjaźnianie się”<sup>16</sup> z aktorami i chórzystami. Nie mając jeszcze dyplomu, leczyl w pełnej dyskrecji (bo nielegalnie) choroby „elegancko-kawalerskie”: podobno stosował kurację alternatywną wobec niebezpiecznej merkuralizacji<sup>17</sup>. Łukaszewicz optował za nowoczesnym podejściem do chorób wenerycznych, a mógł się tego nauczyć na wykładach z dermato-wenerologii u popularnego chirurga Andrzeja Janikowskiego, gorącego propagatora bezręciowego leczenia kiły<sup>18</sup>. Pacjenci Łukaszewicza cierpieli zapewne na różne dolegliwości zawodowe, o nich jednak autor nie wspomina; odnosi się tylko do chorób wenerycznych, których leczenie dało mu wgląd w życie warszawskie tamtego czasu.

Epidemiczne wręcz nasilenie chorób wenerycznych do końca XIX wieku wynikało między innymi z braku skutecznego lekarstwa oraz niestosowania w pełni zasad higieny i izolacji (na przykład kiłą zarażano się przez korzystanie z tych samych sztućców i naczyń). Szpitale warszawskie, włącznie z przeznaczonym dla chorych wenerycznie Szpitalem św. Łazarza, były notorycznie przepełnione, zdarzało się, że umieszczano po dwóch pacjentów w jednym łóżku<sup>19</sup>. Łukaszewicz nie brał jednak pod uwagę tych obiektywnych społecznych realiów szerzenia się kiły, lecz oceniał przypadłości swych pacjentów

---

i szkoły dramatycznej, jego obiecującą karierę taneczną i aktorską podkopała gruźlica. Łukaszewicz wspomina też „Jana Domagalskiego z baletu” (chodziło najprawdopodobniej o Franciszka Domagalskiego, 1808–1845). Por. Zbigniew Raszewski, red., *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1, oprac. Jadwiga Czachowska et al. na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973).

<sup>14</sup> Już jako nastolatek zaczął pracować dorywczo: udzielał korepetycji, służył w sklepie, pomagał w gabinecie chirurga Roszewskiego. Zob. Piotr Szarejko, *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, t. 3 (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1995), 281.

<sup>15</sup> Krajewskiego, według relacji Łukaszewicza, wyróżniały talent muzyczny, inteligencja, wrażliwość na cierpienie (nawet zwierząt) i herkulesowa siła. Był to niewątpliwie Antoni Wincenty Krajewski (1810–1897), który następnie pięćdziesiąt lat spędził w prowincjonalnych zespołach, „żył z ofiarności kolegów, podobno nawet żebrał” i umarł w biedzie (Raszewski, *Słownik biograficzny teatru*, t. 1, 331). *Słownik* rejestruje jego karierę dopiero po 1837. Świadectwo Łukaszewicza dostarcza więc cennych uzupełnień.

<sup>16</sup> Łukaszewicz, *Wspomnienia starego lekarza*, 17–18.

<sup>17</sup> „Rekomendowali mnie i chwaliли, opowiadając, że nie leczę merkuryszem, ale jodyną”, Łukaszewicz, 17.

<sup>18</sup> Zob. Maria Błaszczuk-Kostanecka, „Dermatologia i wenerologia”, w: *Dzieje medycyny w Polsce*, red. Wojciech Noszczyk, t. 1: *Od czasów najdawniejszych do roku 1914* (Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 2015), 401.

<sup>19</sup> Zob. Zofia Podgórska-Klawe, *Szpitale warszawskie 1388–1945* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975), 162–163; Błaszczuk-Kostanecka, „Dermatologia i wenerologia”, 402.

(wojskowych i artystów) głównie z perspektywy obyczajowo-moralnej: choroby jako kary<sup>20</sup>. Swą przyspieszoną praktykę zawodową wiązał z warunkami życia części warszawskiej młodzieży, zrewoltowanej światopoglądowo i obyczajowo, rzucającej się w przygody erotyczne z nudów, zepsucia, a czasem z konieczności. I chociaż aktorzy nie byli jedyną grupą zawodową podatną na choroby weneryczne<sup>21</sup>, to syfilis w pamiętniku Łukaszewicza staje się chorobą środowiska artystycznego.

Z jego wspomnień wyłania się kilkuwarstwowa mapa wędrówek warszawskich donżuanów. Na jej powierzchni są miejsca jawnych i niewinnych spotkań towarzyskich, na przykład pałac Zamojskich, gdzie w części dla służby mieszkali rodzice przysłego suflera Franciszka Krawczyńskiego (ojciec – szwajcar pałacowy, matka – praczka)<sup>22</sup>. Poza oficjalną przestrzeń spotkań damsko-męskich na mapie Warszawy istniały także półoficjalne oraz podziemne szlaki. Szeroko znany był pokątny szlak zorganizowanej prostytucji: wyspecjalizowane „otwarte zakłady” i „alkierzyki w cukierniach”<sup>23</sup>. Jedynie wtajemniczeni trafiali do miejsc „hecowania”, w których sekrety miłosne łączyły ze sobą pensjonarki i statecznych obywateli z prowincji oraz szanowane damy i mężczyźni z teatru.

W 1824 roku przyjechał do Warszawy z Sądectczyzny dwudziestoletni Ludwik Panczykowski (1804–1871), by wstąpić do miejscowej szkoły dramatycznej i związać się z miastem na stałe. W przyszłości miał się stać wybitnym aktorem charakterystycznym, ogromnie poważanym mimo rozlicznych dziwactw. Nieco mniej wiadomo o jego bracie, który według Łukaszewicza przybył do stolicy z Lubelszczyzny i zanim został „kasjerem Małego teatru” (teatru w Towarzystwie Dobroczynności lub samego Teatru Rozmaitości), znalazł szczególnie zatrudnienie. Ten „rosły i tęgi, a silny mężczyzna, choć szpetny, bo dziobaty”,

mimo to że biedny dobrze żył, jadł, pił i hecował, ale jak hecował, to tak, że każdy raz miał od 1 do 5 dukatów. Dobrym swym przyjaciołom a biednym

<sup>20</sup> Por. Susan Sontag, *Choroba jako metafora: AIDS i jego metafory*, tłum. Jarosław Anders (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2016).

<sup>21</sup> „Nachodzili mnie młodzi aktorzy z teatru, kupczyki, drukarze, księgarze, młodzi małżonkowie, księża”, Łukaszewicz, *Wspomnienia starego lekarza*, 17.

<sup>22</sup> Dla niezobowiązującego towarzyskiego flirtu chadzano także do magazynu strojów wdowy Szejnerowej (w domu Retzlera) i magazynu panien Łukaszewicz na Senatorskiej. Do państwa Karasińskich, rodziców Adama, na Muranów koledzy aktorzy przyprowadzali kolegę lekarza, by zaaranżować małżeństwo: „brano go na wędkę”, ale „złapać się nie dał”, Łukaszewicz, 19. Te matrymonialne zabiegi wyjaśniają genezę małżeństw środowiskowych.

<sup>23</sup> „Prostytucja utrzymuje otwarte zakłady Jabłonowskiej, Szadkowskiej, Müllerowej, znane są ulice Rycerska, Furmańska, przy czym różne są ceny. Niezepsutego koledzy doprowadzając [!], znajdują do gustu: tłuste, chude, uczone i nieuczone, ale zawsze niby piękne. Starzy i młodzi i bardzo młodzi, wszystko tu się mieści. Oprócz tego są po mieście cukiernie, a w ich ukrytych alkierzykach odbywały się rajskie zabawy: młodzież zepsuta, niebaczna na swoje zdrowie”, Łukaszewicz, 26.



dawał taką radę: możesz, kochany bracie, zauważyć, że często stoi powóz lub dorożka przy kamienicy na rogu Kanonii i uliczki zwanej Schodki Kamienne. W kamienicy tej na 1 piętrze mieszka jejmość znakomitego niegdyś rodu. Do niej pod pozorem dawnej przyjaźni przyjeżdżały różne damy. Gospodyni dostarczała młodych zuchów, damy przybywające stare a rozpustne maskowały się młodo, mężczyzna wchodził do pokoju hecowego nago. Dama przykryta bywała gazą. Koniecznym miało być, aby bohater przechadzał się wpród, a po kiwnięciu ręką dopiero do zhecowania przystąpił.<sup>24</sup>

„Tak się szelmostwa miały odbywać” – podsumowuje pamiętnikarz opowieść o męskiej prostytutce w Warszawie<sup>25</sup>. Łukaszewicz nie tyle oskarża swoich przyjaciół ze środowiska teatralnego o rozwiązłe obyczaje, ile uwypukla demoralizatorski wpływ wielkiego miasta, wpisując się w tradycję przedstawiania Warszawy jako „gniazda rozpusty”. W czasach stanisławowskich takie świadectwo wystawił stolicy francuski medyk Leopold Lafontaine, podając, że kiła bywa nazywana w Polsce wręcz „chorobą warszawską”<sup>26</sup>.

Gdy Łukaszewicz wrócił z wojny, znów obracał się w kręgach teatralnych. Zamieszkał u aktora i redaktora „Kuriera Warszawskiego” Ludwika Dmuszewskiego i jego żony Konstancji z Pięknowskich, pokój zaś dzielił z synem Konstancji i Wojciecha Bogusławskiego.

W mieszkaniu ze Stanisławem Bogusławskim rozmaicie bywało. Jak był skąd grosz, to się piło, jadło, jak nie było, to się łapę lizało. Staś kształcił się na aktora i debiutował w moim ubraniu, fraku itd. Jeszcze pensji nie pobierał, a matka nie udzielała. Było nam jakoś smutno, dumaliśmy.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Łukaszewicz, 28.

<sup>25</sup> Łukaszewicz, 28. Zastanawiająca jest nazwa procederu. Hecą nazywano wówczas budę usytuowaną nieopodal teatru, używaną do rozmaitych, niejednokrotnie brutalnych, rozrywek ze zwierzętami, cyrkowych popisów czy sensacyjnych performansów. Dzięki Łukaszewiczowi odkrywamy, że w okresie międzypowstaniowym czasownik „hecować” odnosił się również do usług seksualnych, świadczonych także przez pracowników teatru. Co było wcześniej: heca-widowisko, czy hecowanie-miłosne schadzki? Możliwe, że związek drugiego określenia ze zwulgaryzowaną wersją teatru wynikał ze stosowania rekwizytów, przebieranek, masek i scenicznych trików w celu zakamuflowania spotkań. W hecowaniu przetrwał libertyński stosunek XVIII stulecia do miłości; kilkanaście lat wcześniej monopol na skandaliczne i rozwiązłe przyjęcia miało towarzystwo księcia Józefa Poniatowskiego z Pałacu pod Blachą, w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku takie rozrywki uległy zarówno demokratyzacji, jak i utajnieniu.

<sup>26</sup> Relacja Lafontaine’a, choć uznawana za stroniczną i podkolorowaną, wpłynęła na opinie o Warszawie i Polsce. Por. Marcin Łyskanowski, *Medycyna i lekarze dawnej Warszawy* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), 91–95.

<sup>27</sup> Łukaszewicz, *Wspomnienia starego lekarza*, 62.

Smutek Bogusławskiego uzasadniały jego kłopoty rodzinne i życiowe (był dzieckiem surowo traktowanym przez matkę oraz oficerem o złamanej karierze wojskowej). Do melancholii doktora, któremu Dmuszewscy wyrobili w tych trudnych czasach posadę lekarza, mogły przyczynić się niskie zarobki i to, że zajmował się leczeniem „mniejszego znaczenia aktorek i aktorów”<sup>28</sup>. Uwaga pamiętnikarza stanowi wystarczającą przesłankę by sądzić, że z teatrem współpracowali również inni lekarze. Z tego okresu Łukaszewicz zapamiętał głównie spotkania z prezesem generałem Józefem Rautenstrauchem, którego władza była tak wielka, iż od ręki załatwił mu prawo do zasiłku dla byłych wojskowych. Odbyło się to w sposób teatralny: za radą Dmuszewskiego doktor przyszedł do kancelarii, by zdać raport o rzekomo chorej aktorce, a wówczas Dmuszewski niby przypadkiem zapytał generała o zasiłek wojskowy. Anegdota plastycznie ukazuje dość niską pozycję lekarza zarówno w hierarchii teatru, jak w strukturach wojskowych. Mimo zorganizowanego w czasach napoleońskich skutecznego systemu ochrony zdrowia w wojsku medycy nie byli traktowani jako pełnoprawni wojskowi, lecz niżsi pracownicy administracyjni<sup>29</sup>.

Znamiennie brzmi ostatnie wspomnienie Łukaszewicza związane z posadą w teatrze:

Generał miał kochankę tancerkę Siedman. Sam był okropnie szkaradny, w peruce, czysty orangutan, zaś panna Siedman brzydka, lecz figura ładna, a nóżki tak małe, jak rzadko, w czym generał bardzo się kochał. Dosić że ten generał wiele robił dla swoich oficerów. Był to syn garbarza z Dzielnej ulicy, sam podobno jako perukarz z wielkimi zdolnościami.<sup>30</sup>

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ówczesna instytucja teatru w Warszawie była rozszerzoną sceną: perukarz z Dzielnej grał na niej generała-prezesa, a niedawny „sztabslekarz” z rezygnacją przeczekiwał złe czasy na nieciekawej posadzie, by uciec z niej po kilku miesiącach.

Pamiętnik Łukaszewicza to dokument ukazujący środowiskowe i społeczne tło kontaktów studentów Uniwersytetu oraz Szkoły Dramatycznej w Warszawie: wspólne zainteresowania, solidarność w trudnych warunkach materialnych, pokoleniowe doświadczenie zrywu powstańczego i następującej po nim stagnacji. Intencjonalnie bądź nie – autor przedstawił grupę zawodową artystów jako

---

<sup>28</sup> Łukaszewicz, 62.

<sup>29</sup> Zob. Maria J. Turos, „Wojskowa służba zdrowia w Królestwie Polskim 1815–1830 w świetle aktów wykonawczych”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 65, nr 1 (2020): 129, <https://doi.org/10.4467/0023589XKHNT.20.007.11623>.

<sup>30</sup> Łukaszewicz, *Wspomnienia starego lekarza*, 64.

ludzi o niestabilizowanym trybie życia, podatnych na „wstydlive” choroby. Ostatecznie instytucja teatru nie dała Łukaszewiczowi oczekiwanej satysfakcji, co wpłynęło zapewne na sarkastyczny i groteskowy obraz stosunków panujących za kulisami teatru.

## Doktor-literat znad Sekwany

Kiedy Kazimierz Łukaszewicz decydował się w 1832 roku na powrót do kraju, inny powstaniec o nazwisku Witkowski wybrał drogę emigracji. Dotarł do Francji, gdzie podjął (a może tylko uzupełnił) studia medyczne w Montpellier. Jego syn Gustave-Joseph Witkowski (1844–1922) również został lekarzem. Uzyskał w 1872 roku dyplom z okulistyki, jego zainteresowania były jednak znacznie szersze. W dziejach francuskiej medycyny zapisał się jako nieznużony popularyzator, autor kilkudziesięciu książek z pogranicza literatury, antropologii i sztuki medycznej<sup>31</sup>. Od 1888 pracował jako lekarz w teatrze Gymnase, a kilkanaście lat później wydał dwutomową, liczącą ponad tysiąc stron monografię *Les médecins au théâtre de l'antiquité au dix-septième siècle*<sup>32</sup>. Książka traktuje o postaci doktora w dramacie od starożytności do XVII wieku, a historycznoliteracką gawędę poprzedza osobisty, anegdotyczny wstęp napisany z perspektywy praktykującego lekarza artystów.

W narracji Witkowskiego uderza niefrasobliwy, miejscami jowialny, miejscami jawnie protekcyjny styl, który ośmiesza pacjentów oraz ich „choroby” i podstępny. Cierpiące aktorki rzekomo przyjmują lekarza w stroju Ewy i dają okazję do niedwuznacznych erotycznych aluzji. Półnagie baletnice kuszące zza rampy z bliska wydają się nędzne, chude, złane potem i zmęczone niczym robotnice, ale nad ich kondycją zawodową i zdrowotną doktor szybko przechodzi do porządku. Lubieżny, to znów kpiarski styl Witkowskiego nasuwa skojarzenia z tonem komedii bulwarowej, łączącej brutalność z pointą, żartem, anegdotą. W podobnym tonie humoreski i pikanterii utrzymane są karykatury teatralne tamtego czasu (IL. 1 i 2). Rzeczywiste niedomagania artystów schodzą

<sup>31</sup> Zob. hasło „Witkowski (Gustave-Joseph)”, w: *Dictionnaire biographique international des écrivains*, ed. Henry Carnoy (Paris: Imprimerie de l'Armorial Français, 1903), 196–198. Wśród jego prac znalazły się m.in.: *Les seins dans l'histoire: Singularité légendaires sur les seins, l'allaitement, le décolletage et le corset* (Historia piersi: Osobliwe podania na temat piersi, karmienia, dekolowania i gorsetu, Paris, 1903) i napisana z Lucienem Nassem, *Le nu au théâtre, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (Nagość w teatrze od starożytności do naszych czasów, Paris, 1909). Jako autor współpracował z innym medykiem polskiego pochodzenia Ladislasem-Xavierem Goreckim.

<sup>32</sup> Gustave-Joseph Witkowski, *Les médecins au théâtre de l'antiquité au dix-septième siècle* (Paris: Maloine, 1905). Cytaty w przekładzie D.J.W.



Le Médecin du Théâtre.  
Celui qui a ses entrées partout.

IL. 1 „Lekarz teatralny. Ten, który wszędzie ma swoje «wejścia»”  
*L'Assiette au Beurre*, nr 51 (1902)



Lekarz teatralny.

„Niechaj Was... już nie powiem! skarżą się na bóle  
A po scenie tańczą i skaczą jak frygi...  
Tu ci nie dam recepty... w twym mieszkaniu wołę  
Po teatrze... przygotuj szampan i ostrygi.”  
Co dostał... nie wiemy...

IL. 2 „Lekarz teatralny”,  
*Mucha*, nr 7 (1871)

na drugi plan w procesie alegoryzacji zawodu scenicznego jako niefrasobliwego i chorobliwego stylu życia. Do kwestii tej powrócę w kolejnej części tekstu.

Doktor Witkowski w autoprezentacji nieprzypadkowo jawi się jako figura mocno uteatralizowana. Praktyka lekarska przybierała w różnych epokach widowiskowy charakter: leczyć znaczyło demonstrować znaki wiedzy i autorytetu medycznego poprzez mowę, gesty, atrybuty, nader łatwo parodiowane następnie w teatrze<sup>33</sup>. Teatr wpływał na ceremoniał medycyny w postaci publicznej sekcji zwłok<sup>34</sup>, „pociągów” magnetycznych (na przełomie XVIII i XIX wieku) lub inscenizowanych pokazów obserwacji medycznej (prezentacje hysterii u schyłku XIX wieku). Na wizerunek lekarza składały się także jego strój i zachowanie. W 1849 roku w protokołach Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego odnotowano znamienne korespondencję z władzami carskimi na temat garderoby lekarza. Zdaniem urzędników carskich podczas sesji towarzystwa winien obo wiązywać strój galowy z orderami<sup>35</sup>. Tymczasem warszawscy lekarze nosili się zwyczajnie: „Dawne togi utrzymały się na katedrach profesorskich i to jedynie podczas uroczystości. W XIX w. były fraki, surduty, aż wreszcie pod koniec stulecia ukazał się chałat płócienny”<sup>36</sup>.

Strój lekarza, także teatralnego, niczym nie różnił się od eleganckiego, stonowanego ubioru męskiego dostosowanego do pory i okoliczności: w ciągu dnia surdut, wieczorem na uroczyste okazje frak. Jeśli cokolwiek wyodrębniło doktora zatrudnionego w teatrze spośród innych medyków, to ostentacyjna wręcz swoboda w kontaktach z artystami. Sparodiowana figura lekarza teatralnego wyglądałaby tak:

ma chwilę wytchnienia dopiero w antraktach, wówczas mniej się obawia, że go zawezwą. I zgodnie z kategorią, do której należy, przechadza się w publicznym foyer lub robi wycieczki za kulisy. Znane są dwa typy doktorów: sensaci i figlarze. Pierwsi, przebywając z dala od swego kapłańskiego urzędu, wyglądają jak zwykli widzowie, którzy zapłacili za swe miejsce; tym bardziej czują się swobodni w lornetowaniu piękności odwiedzających teatr; drudzy, charakteru bardziej swawolnego, wolą kręcić się i gawędzić z aktorkami.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Zob. Ewa Bał, „Zamiana moczu w wino: O sprawczości medycyny w teatrze na przykładzie komedii francuskich i włoskich z XVII w.”, w: Ganczar i Rutkowski, *Medycyna w teatrze*, 77–88.

<sup>34</sup> Zob. Emilia Olechnowicz, „*Theatrum anatomicum* – ciało jako widowisko”, w: Ganczar i Rutkowski, 17–38.

<sup>35</sup> Łyskanowski, *Medycyna i lekarze dawnej Warszawy*, 294.

<sup>36</sup> Władysław Szumowski, *Historia medycyny filozoficznie ujęta* (Warszawa: Sanmedia, 1994), 661.

<sup>37</sup> Witkowski, *Les médecins au théâtre*, 15.

W opracowaniu Witkowskiego najciekawsza jest historia wprowadzenia lekarza do teatru francuskiego oraz definicja jego obowiązków. Pierwotnie nad zdrowiem artystów i publiczności czuwali – z dobrej woli – lekarze obecni prywatnie na przedstawieniach. Oficjalną służbę medyczną najwcześniej, to znaczy pod koniec XVIII wieku, zorganizowano w Operze paryskiej. W 1782 roku Fontaine, chirurg księcia Conty, zamiłowany widz, udzielał aktorom tego teatru bezinteresownych rad lekarskich i niejednokrotnie na własny koszt wspierał chórzystów, ordynując słabnącym z głodu pacjentom porcję rosołu. Gdy wreszcie Fontaine zażądał od Komitetu Teatralnego tytułu lekarza teatralnego oraz odpowiedniej pensji, sami artyści odmówili mu tego przywileju. Obawiano się, że podobny precedens zniechęci innych medyków do darmowej interwencji w trakcie spektakli. Ostatecznie jednak decyzją intendenta królewskich rozrywek posada lekarza teatralnego została utworzona. Co więcej, oprócz chirurga w Operze paryskiej pojawił się dentysta Bandier, lekarz księżnej d'Artois, który udowodnił, że stomatologia przyczynia się do „upiększenia wykonawców i zachowania harmonii widowiska”<sup>38</sup>. W Palais Royal jednak jeszcze w latach trzydziestych XIX wieku odwoływano się do okazjonalnej pomocy lekarzy-widzów<sup>39</sup>.

We Francji współistniały zatem dwa główne modele służby medycznej w teatrze: etat lekarza teatralnego (z którym teatr zawierał umowę i którego opłacał w uzgodniony sposób) oraz odmiana wolontariatu, rotacyjnej służby lekarzy z korporacji medycznej lub miejskiej izby lekarskiej (których nagradzano niewielkim dodatkiem finansowym lub jedynie darmowym miejscem na widowni). Fakultet medyczny akredytował pewną liczbę swych członków, by przez rok czuwali nad zdrowiem widzów i aktorów. Do samych teatrów królewskich w 1825 roku delegowano ośmiu lekarzy<sup>40</sup>. Warto odnotować, że w 1886 po raz pierwszy w historii Comédie Française obowiązki lekarskie dla żeńskiego personelu objęła kobieta: Mlle Sarrant. „Godne naśladowania”, orzekła redakcja „Echa Muzycznego”<sup>41</sup>.

Pojawienie się lekarza w polskim teatrze nie jest łatwe do uchwycenia. Barbara Maresz przypuszcza, że w czasach stanisławowskich korzystano z usług różnych

---

<sup>38</sup> Witkowski, 8.

<sup>39</sup> Witkowski, 35.

<sup>40</sup> François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral* (Paris, 1825), 210. O profesjonalizacji służby medycznej w teatrze świadczy też fakt, że w 1900 pojawiło się nad Sekwaną czasopismo poświęcone higienie na widowni i na scenie: „Paris-Théâtre Medical”, Witkowski, 20.

<sup>41</sup> „Kronika: Teatr”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, nr 129 (1886): 120, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/414317/display/Default>.



medyków<sup>42</sup>. Istotnie, w Ustawach Teatru Narodowego mowa jedynie o tym, że niedysponowany artysta lub artystka muszą udowodnić chorobę, „do czego potrzebne jest świadectwo lekarza”<sup>43</sup>, bez uściślenia, którego lekarza konkretnie. Przepisy galicyjskie z lat czterdziestych wskazują już na lekarza teatralnego. Nie wiadomo, kiedy w Polsce jakiś medyk po raz pierwszy zgodził się „urzędowo” pracować dla teatru. Pewne jest natomiast, że w drugiej połowie XIX wieku miały zastosowanie już oba modele opieki. Od lat sześćdziesiątych lekarzem teatralnym (etatowym) w Teatrach Warszawskich był Henryk Obrębski, a obok niego (i po nim) pojawiała się kilku innych konsultantów, między innymi wybitni otolaryngolodzy Konstanty Karwowski (od 1880) i Julian Kosiński, oraz okazjonalnie wymieniani (często bez podania imienia) doktorzy: Woźnicki<sup>44</sup>, Jodko-Narkiewicz, Lewandowski.

We Lwowie lekarze miejscy mieli urzędowy obowiązek bywania na przedstawieniach teatralnych, a do 1872 roku dzielące budynek dyrekcje polska i niemiecka oferowały im za to jedynie dwa bezpłatne miejsca na widowni. Oprócz tego każda dyrekcja miała własnego lekarza teatralnego, którego również wynagradzała wolnym wstępem na przedstawienia. Problem powstał, gdy wypało zdecydować, kto i ile ma za tę honorową dotychczas służbę zapłacić. Po wygaśnięciu starego przywileju teatralnego z czasów hrabiego Skarbka w 1872 władze miasta przerzuciły obowiązek finansowania opieki medycznej w trakcie spektakli na przedsiębiorcę teatralnego<sup>45</sup>. Taki stan rzeczy obowiązywał w 1900, gdy powstała instrukcja udzielania pomocy lekarskiej w teatrze, a także w następnych latach<sup>46</sup>.

Z instytucjonalnych dziejów posady doktora teatralnego wynika, że nie każdy lekarz udzielający pomocy aktorom był oficjalnym pracownikiem teatru. W ścisłym znaczeniu bowiem doktorem teatralnym stawał się medyk, który zawierał pisemną lub ustną umowę z dyrektorem lub właścicielem teatru (na przykład magistratem), by na określonych zasadach świadczyć usługi lecznicze

---

<sup>42</sup> „W 1766 r. August Moszyński listownie zawiadomiał króla o chorobie i konieczności odłożenia występów tancerki Catteriny Gattai. Powoływał się przy tym m.in. na świadectwo Jana Baptysty Czempieńskiego, znanego lekarza warszawskiego”, Barbara Maresz, „O lekarzach teatralnych słów kilka”, *Goniec Teatralny*, nr 11 (1991): 8.

<sup>43</sup> *Ustawy Teatru Narodowego* (Warszawa, 1823), Oddział II, § 6.

<sup>44</sup> „Kurier Warszawski” nr 234 (1900) informował o jego powrocie z urlopu, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/811/display/Default>.

<sup>45</sup> „Lekarze starali się z początku w drodze dobrowolnej umowy porozumieć się z przedsiębiorcami spółki teatralnej, ale to im się nie udało i z tego powodu wnieśli zażalenie do magistratu, który orzekł, że przedsiębiorcy obowiązani są płacić lekarzom za czas spędzony w teatrze po 1 złr. 75 c., za obecność w czasie balów i redut po 3 złr. 75 c.” „Z lwowskiej Rady Miejskiej”, *Gazeta Narodowa*, nr 206 (1873): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/61123/edition/55147/content?ref=struct>.

<sup>46</sup> „Regulamin Teatru Miejskiego”, *Gazeta Lwowska*, nr 187 (1902): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/25653/edition/20199/content>.

wszystkim artystom zespołu<sup>47</sup>. Przy okazji ten sam lub drugi zakontraktowany lekarz obejmował opieką widzów zgromadzonych na przedstawieniu. Najprawdopodobniej druga funkcja – lekarza udzielającego pomocy publiczności w nagłych przypadkach – pojawiła się później niż pierwsza. Ułatwiony dostęp wąskiej, kilkudziesięcioosobowej grupy artystów do opieki medycznej trzeba uznać za niemały przywilej, skoro w tym samym czasie statystyki dla całej populacji wyglądały niekorzystnie: w latach osiemdziesiątych XIX wieku jeden lekarz przypadał na 411 mieszkańców w Krakowie, na 632 – we Lwowie, na wsi zaś te liczby należało wielokrotnie pomnożyć<sup>48</sup>.

Pod koniec stulecia w polskich teatrach było co najmniej dwóch lekarzy: stały, opłacany i leczący aktorów, oraz tymczasowy, nieopłacany i ratujący w nagłych wypadkach widzów, choć często sprawujący opiekę medyczną jedynie tytularnie, by korzystać z przywileju oglądania spektakli. Wolontariat dotyczył nie tylko teatru. Historycy medycyny w Polsce podkreślają, że wielu lekarzy pracowało bezpłatnie w szpitalach, pragnąc zdobyć doświadczenie pomimo braku etatów<sup>49</sup>. Teatr nie zapewniał jednak ani jednego, ani drugiego, co prawdopodobnie wpłynęło na ambiwalentne podejście medyków do dorywczego zajęcia na widowni. Obiecująca „synekura” zamieniała się w tymczasową lekceważoną niby-posedę, *poste éphémère*. Witkowski porównał lekarza teatralnego do komisarza policji (który również z urzędu uczestniczył w widowiskach):

to niema postać, mniej lub bardziej dekoracyjna, narzucony statysta albo też, jeśli wolicie, dorywczy pracownik, biurokrata-urzędnik [*rond-de-cuire*] pracujący bez wynagrodzenia, który wyciąga się i odpoczywa w fotelu teatralnym na parterze lub na balkonie.<sup>50</sup>

Dodawał cierpko, że „gorliwość doktora topnieje wraz z liczbą przedstawień”, stąd prośby o zastępstwo lub zaniedbywanie obowiązków. Zdarzało się, że fotel

<sup>47</sup> I być może także personelowi technicznemu. Z rozwojem medycyny zbiorowej łączy się fakt objęcia kuratelą medyczną grup zawodowych, korporacji i instytucji publicznych: np. pracowników kolei, pracowników Instytutu Muzycznego, podopiecznych Towarzystwa Dobroczynności, artystów konkretnego teatru. W 1866 w Królestwie Polskim obowiązek zapewnienia lekarza robotnikom nałożono na przemysłowców.

<sup>48</sup> Andrzej Chwalba, „Problem zdrowia i brudu na obszarze dawnej Rzeczypospolitej w XIX wieku”, w: *Celem nauki jest człowiek...: Studia z historii społecznej i gospodarczej ofiarowane Helenie Madurowicz-Urbańskiej*, red. Piotr Franaszek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000), 69.

<sup>49</sup> „W Szpitalu Świętego Ducha np. dopiero w 1843 r. ustanowiono pierwszą płatną posadę lekarską. Była to posada lekarza miejscowego z pensją 300 rbs rocznie. [...] W 1869 roku w kilkusetłożkowym Szpitalu Św. Ducha istniały tylko dwa płatne etaty lekarskie – lekarza naczelnego z pensją 600 rbs i lekarza ordynującego z pensją 450 rbs. [...] W związku z brakiem etatów we wszystkich szpitalach pracowało sporo lekarzy wolontariuszy, co stwarzało nieraz sytuacje konfliktowe”, Podgórska-Klawe, *Szpitala warszawskie*, 200–201.

<sup>50</sup> Witkowski, *Les médecins au théâtre*, 1.



doktora był „jedynym niezajętym w całej sali”<sup>51</sup>. Niekiedy zaś lekarz oddawał miejsce komuś innemu (na przykład zaprzyjaźnionemu krawcowi) i wynikały z tego nieporozumienia stanowiące materiał komediowy (*Homard* Edmonda Gondineta, 1874). Do absencji doktora dochodziło także w polskim teatrze, skoro w lwowskim regulaminie z 1902 czytamy: „Lekarz teatralny, opuszczając chwilowo swój fotel, winien zawiadomić o tym najbliższego biletera i oznajmić mu miejsce swego chwilowego pobytu”<sup>52</sup>.

Opieka medyczna w trakcie przedstawień nie była wdzięcznym zajęciem z punktu widzenia praktyki zawodowej. Banalne przypadki duszności i omdleń spowodowane warunkami termicznymi, niestrawnością bądź ciasno zasznurowanym gorsetem nie stanowiły wyzwania, a w poważnych przypadkach (udarów czy postrzałów w wyniku zamachów na osoby publiczne, do których czasem dochodziło w teatrze) wyposażony w podręczną apteczkę medyk niewiele mógł poradzić. Środki stosowane w medycynie teatralnej były, jak pisze Witkowski, elementarne: „terapia teatralna należy do najprostszych, eter i jeszcze raz eter, zewnątrznie i wewnątrznie”<sup>53</sup>. Obecność lekarza na widowni miała zatem znaczenie raczej psychologiczne: dawała poczucie bezpieczeństwa publiczności i uspokajała sumienie dyrekcji. Opieka nad aktorami stanowiła nieco inną dziedzinę, a jej sens wykraczał poza wąsko rozumiane leczenie artystów – w stronę leczenia bóla społeczeństwa.

## Choroby aktorów i „choroby teatru”

Lekarz musiał zaradzić kontuzjom i zapaściom, jakie wydarzały się na scenie w trakcie prób i spektakli: od zranień maszynistów po ataki nerwowe aktorek. Doktor Gymnase, Witkowski, interweniował w kryzysach wynikających z tremy lub libacji towarzyskich: środek zaradczy stanowiło kilka kropel amoniaku. W teatrze zdarzały się również ataki *delirium tremens*, a nawet próby samobójcze, ale o tej mrocznej stronie życia pacjentów francuski autor napomyka powściągliwie.

---

<sup>51</sup> Witkowski, 11. Skarżono się na warunki pracy doktora, zwłaszcza brak gabinetu. Tylko w wielkich subwencjonowanych teatrach organizowano pokój medyczny. W paryskiej Operze było to pomieszczenie o zmiennym przeznaczeniu, które okazjonalnie pełniło funkcję gabinetu. W wielu teatrach lekarz udzielał pomocy wprost w foyer. Witkowski żalił się, że lekarza sadza się w pobliżu drzwi, by można było go natychmiast zawiadomić o alarmowej sytuacji, ale to naraża go na przeciągi i zimno, a ciągły ruch przy drzwiach oznacza nieustanną nerwową mobilizację.

<sup>52</sup> „Regulamin Teatru Miejskiego”, 3.

<sup>53</sup> Witkowski, *Les médecins au théâtre*, 8.

— Wczoraj w Teatrze Wielkim w jednym z antraktów baleta „Flick Flock“ przewróciła się na scenie wysoka belka mająca służyć za podstawę siedzenia gnomów i uderzyła w ramie znajdującego się wówczas na scenie lekarza teatralnego. Szczęściem uderzenie nie było zbyt silne, gdyż przewracającą się belkę zdołał uchwycić żołnierz straży ogniowej.

IL. 3 „Wiadomości miejscowe”,  
Kurier Warszawski, nr 33 (1877)

W polskich notkach prasowych o pracy lekarzy teatralnych dominują inne niż gastryczne, laryngologiczne czy psychiatryczne przypadki. Za kulisami zdarzały się przede wszystkim stłuczenia, zwichnięcia, złamania, skaleczenia oraz poparzenia. Aktorzy i inni pracownicy potykali się o nierówności podłogi, elementy dekoracji lub doznawali urazów, gdy coś spadało ze sznurowni (IL. 3). Do zranienia prowadzić mogło użycie niebezpiecznego rekwizytu (na przykład kindżału o ostrym ostrzu zamiast teatralnej białej broni<sup>54</sup>). Bywały też zadania aktorskie, które zagrażały zdrowiu wykonawców. Bolesław Ładnowski „padając na kolana w *Hamlecie* [...] natrafił na sterzące żelazo i dosyć znacznie się skaleczył, tak że mu noga spuchła”<sup>55</sup>. O wypadku Heleny Ruszkowskiej w roli Ulany pisała „Gazeta Lwowska”:

W trzecim akcie p. Ruszkowska skacze ze sceny na materace, podścielone o jeden metr niżej na ruchomej podstawie, usuwającej się – po skoku, do podziemia. Otóż wczoraj tak nieszczęśliwie skoczyła, że nadwerczyła sobie ścięgna w prawej nodze. Zaraz po wypadku wezwano lekarza teatralnego

<sup>54</sup> Przydarzyło się to Żelazowskiemu w *Dymitrze Samozwańcu* Friedricha Schillera. Kiedy niechący ranit partnera w szyję, na widok krwi przerwał grę, wołając ku widowni o lekarza. Sprawa zakończyła się interwencją chirurga. Zob. Roman Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego (moje pamiętniki)*, wstęp Artur Schröder (Lwów: Spółka Nakładowa „Odrodzenie”, 1921), 101, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/7315?id=7315>.

<sup>55</sup> „Kronika: Kurierki lwowski”, *Gazeta Narodowa*, nr 172 (1872): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/60186/edition/54182/content>.

**Oparzenie.** P. Dyliński, pomocnik reżysera opery, uległ wczoraj, po przedstawieniu „Halki”, bolesnemu wypadkowi. Zmywając się eterem, artysta zbliżył się za nadto do lampki, od której płomień objął twarz i silnie ją oparzył. Pomocy artyście udzielił lekarz teatralny, dr. Woźnicki.

IL.4 „Oparzenie”,  
Kurier Warszawski nr 87(1905)

dr. Legeżyńskiego, tudzież prof. dr. A. Gabryszewskiego. Chorą odwieziono do mieszkania, dokąd udali się też obaj lekarze dla zaopatrzenia nogi.<sup>56</sup>

Poważne niebezpieczeństwa czyhały także w garderobach, gdzie przy prymitywnym oświetleniu i łatwopalnych materiałach nie było trudno o nieszczęście (IL. 4).

Smutnie zakończył się rok stary w Teatrze warszawskim. Zaszły tam bowiem w sylwestrowy wieczór podczas widowiska aż dwa wypadki. W garderobie baletowej, uczennica szkoły baletu, panna Bień, licząca lat 14, ubrana w lekki kostium, przyglądała się w lustrze, w trakcie czego przybliżyła się za bardzo do kinkietu gazowego, od którego zajęło się na niej ubranie. Biedaczka w jednej chwili stanęła w płomieniach. [...] Silnie poparzonej i bezprzytomnej udzielił na miejscu pomocy lekarz teatralny p. Obrębski, a następnie odwieziono ją do szpitala. Drugi wypadek zdarzył się w Teatrze Rozmaitości. Pani Ładnowska, grająca rolę pani Caussade w *Naszych najserdeczniejszych* podczas drugiego aktu wywichnęła nogę i wskutek bólu zemdląła.<sup>57</sup>

Tego rodzaju relacje, a jest ich legion, nasuwają kilka refleksji związanych z higieną pracy w teatrze. Scena była terenem nieprzyjaznym pracującym na niej ludziom ze względu na panujące tam zimno i przeciągi na przemian z upałem, złe oświetlenie, niebezpieczeństwo otwartego ognia, ścisk i brak prywatności w garderobach, kurz i brud. Nawet jeśli poziom sanitarny w polskich miastach był niski i teatr nie odstawał pod tym względem od innych miejsc

<sup>56</sup> „Kronika: Przykry wypadek”, *Gazeta Lwowska*, nr 134 (1901): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/27304/edition/21868/content?ref=struct>.

<sup>57</sup> „Kronika miejscowa: Dwa wypadki w teatrze”, *Słowo*, nr 1 (1885): 2, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/31389/display/Default>.

publicznych („w zaborze austriackim i rosyjskim brud niepodzielnie panował także w sklepach, restauracjach, zajazdach, karczmach oraz w budynkach stacyjnych”<sup>58</sup>), to dostosowanie się do trudnych warunków wymagało niemałego hartu i kondycji fizycznej<sup>59</sup>. Sam obszar sceny z przyległościami, choć znany aktorom doskonale, mógł stać się pułapką, gdy z jakichś powodów artysta (lub maszynista) stracił czujność, na przykład nie zorientował się w użyciu zapadni czy machin. Zdrowie aktorów w sposób systematyczny rujnowały środki do charakteryzacji zawierające związki ołowiu – wieloletnie stosowanie bielidła na bazie cynku i ołowiu przyczyniało się do chorób skórnych, wrzodowych i stomatologicznych. Nadmiar pracy i zbyt intensywne tempo nauki roli pociągały za sobą choroby oczu, ale też neurologiczne zapaści, amnezja wcale nie należała do rzadkich przypadków. I wreszcie rytm prób, zwłaszcza w okolicy premiery, utrudniał normalne funkcjonowanie (choćby regularne odżywianie) i prowadził do chorób układu pokarmowego. *Miserere*, choroba uchyłkowa jelit, to według Władysława Krogulskiego przypadłość, na którą często cierpieli i umierali jego warszawscy koledzy.

Ta długa, a przecież niezamknięta lista zagrożeń<sup>60</sup> traktowana była przez aktorów jako naturalne i nieuniknione ryzyko zawodowe, stąd też zawarte w przepisach teatralnych zapisy o podstawowej opiece medycznej i ochronie socjalnej aktora, który uległ wypadkowi. Do obojętności aktorów na niełatwe, a czasem wręcz patogenne warunki pracy przyczyniała się dziewiętnastowieczna medycyna traktująca chorobę i zdrowie jako naturalne procesy zachodzące w organizmie. Zdrowie postrzegano, zwłaszcza w kręgu teorii witalistycznych, jako funkcję nabytej odporności: „organizm jest w stanie przystosować się do oddziaływania różnych szkodliwości”, chorobę uznawano za „naruszenie zdolności dostosowywania się do zaistniałych niekorzystnych warunków”<sup>61</sup>. „Choroba nie jest jakimś przypadkowym i chaotycznym zakłóceniem biegu życia. Jest tego życia stałą cechą”<sup>62</sup> – tłumaczyli znani lekarze, na przykład Tytus Chałubiński

<sup>58</sup> Chwalba, „Problem zdrowia i brudu”, 68.

<sup>59</sup> Sposobem na ratowanie nadwyrężonych sił i odzyskiwanie energii w czasie antraktów i zmiany kostiumu było leżenie półnago na ziemi w garderobie i polewanie się wodą. Taki obraz zmęczzonego Królikowskiego zapamiętali jego koledzy. Być może te zabiegi wynikały z popularności hydroterapeutycznych teorii Kneippa i Priessnitza.

<sup>60</sup> Należy dodać do niej wypadki komunikacyjne w drodze do teatru. W 1872 roku we Lwowie Władysław Woleński został uderzony dyszlem powozu konnego i po oględzinach przez „lekarza inspekcyjnego dr. Langschamps” zwolniono go z występu. „Kronika: Kurierek lwowski”, *Gazeta Narodowa*, nr 105 (1872): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/60005/edition/53999/content>.

<sup>61</sup> Bożena Urbanek, „Zdrowie i choroba w ujęciu polskich lekarzy II połowy XIX i początków XX wieku”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 47, nr 3 (2002): 114, 117.

<sup>62</sup> Ryszard W. Gryglewski, „Filozofia medycyny”, w: *Dzieje medycyny w Polsce*, red. Wojciech Noszczyk, t. 1 (Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 2015), 448.

i Władysław Biegański. Podejście aktorów do teatralnych zagrożeń dowodziło, że można uodpornić się na wszystko, działając „w nienormalnych warunkach”<sup>63</sup>.

Spora liczba zapaści czy wypadków w teatrze, jaką odnotowuje dziewiętnastowieczna prasa, potwierdza zarazem wzrost społecznej świadomości wpływu warunków (otoczenia, klimatu, nawyków itd.) na jakość i bezpieczeństwo pracy oraz publicznej rozrywki. Zdrowie postrzegano coraz śmieiej jako wartość istotną dla zbiorowości. Ideę tę promowała medycyna społeczna, której pionierem był między innymi Rudolf Virchow, badacz środowiska tkaczy śląskich. Rozwijały się także medycyna zapobiegawcza oraz formy lecznictwa zorganizowanego<sup>64</sup>. Myślenie o zdrowiu komunalnym zaowocowało ustawodawstwem regulującym leczenie w miastach, fabrykach czy majątkach ziemskich, tworzeniem kas chorych i ubezpieczalni, a w przypadku teatrów – formułowaniem przepisów ubezpieczeniowo-emerytalnych. Nurt medycyny społecznej (a także wiedzy o higienie) rzuca światło na pozateatralne okoliczności narodzin funkcji lekarza artystów, związane z rosnącym znaczeniem profilaktyki i terapii chorób grup zawodowych i społecznych. Nowoczesna medycyna pozostawała przy tym nadal na usługach metaforycznie rozumianego zdrowia państwa czy narodu. Leczenie chorób zbiorowych służyło mechanizmom zarządzania i utrzymywania w równowadze i ryzach organizmu politycznego<sup>65</sup>.

Wiek XIX był także okresem przeobrażania się medycyny ze sztuki terapii w naukę: zrjonalizowane postępowanie badawcze oparte na empirycznych i eksperymentalnych podstawach ceniono bardziej niż uzdrawianie. Zdawano sobie sprawę, że nawet jeśli medycyna nie uratuje konkretnego pacjenta, to już sama obserwacja choroby może dostarczać poznawczych impulsów na przyszłość. Od co najmniej połowy stulecia scjentyistyczne podejście w medycynie wpływało również na teatr i aktorów. Dyskurs medyczny – najściślej powiązany z odkryciami w dziedzinie chemii, fizyki, mikrobiologii, a także psychologii empirycznej – przyczynił się do medykalizacji obrazu ciała i okazał się użyteczny w psychosomatycznej interpretacji bohaterów dramatycznych. Nowoczesna medycyna podpowiadała sposoby scenicznej reprezentacji zdrowia i choroby oraz interpretacji konkretnych schorzeń (gruźlicy, obłądki, hysterii). Aktorzy odwiedzali szpitale i prosektoria, czytali Galla, Darwina, słyszeli o odkry-

---

<sup>63</sup> Według definicji z lat trzydziestych XX wieku zdrowie „jest objawem życia w normalnych warunkach”, Franciszek Giedroyc, *Polski słownik lekarski*, t. 2: P–Ż (Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, 1933), 644, <https://polona.pl/item/polski-slownik-lekarski-t-2-p-z-NTM2NjMOMTM/649/#item>.

<sup>64</sup> Zob. Szumowski, *Historia medycyny*, 582.

<sup>65</sup> Por. Sontag, *Choroba jako metafora*, 77.

ciach Pasteura<sup>66</sup>. Przyjmowali również medyczne podejście w samoobserwacji i interpretacji zjawisk dotyczących uprawiania zawodu aktorskiego. W 1880 roku w czasie przygotowań do *Fausta*

Królikowski zasłabł, bo na tej próbie on był od dziewiętej rano w garderobie dla kostiumu i charakteryzacji. Sama zaś próba trwała od jedenastej rano do piątej popołudniu. On był bez żadnego posiłku i będąc strasznie zmęczony, zmordowany i spocony przy tropikalnym żarze, napił się zimnej wody i dostał naraz zapalenia nerek i kiszek, w tak silnej formie, że nie mógł się z łóżka ruszyć.<sup>67</sup>

Chociaż choroba została w XIX wieku „odczarowana” i zracjonalizowana, nie zniknęła jednak tendencja do stygmatyzacji aktorów. Jeśli niegdyś choroby były w dramacie wyznacznikiem grzechu (projekcją zła), to w stereotypowym obrazie aktora aż po XIX wiek utrzymało się podejrzenie, że zawód ten i związane z nim schorzenia stawiają wykonawców w kolizji z normami społecznymi, obyczajowymi i moralnymi. Trawestując wyrażenie Susan Sontag, można powiedzieć, że odczucia żywione w stosunku do aktorów zostają przeniesione na ich choroby<sup>68</sup>. To nie lekarze jednak, lecz widzowie i reporterzy teatralni zdradzali tendencję do nadmiernej patologizacji środowiska teatralnego. W cytowanych wzmiankach prasowych o interwencjach medycznych w teatrze czy dolegliwościach artystów kryje się wizja naruszonych norm życia zbiorowego. W prasie, szczególnie satyrycznej i obyczajowej, obraz chorującego personelu scenicznego ciąży ku wizji metaforycznie rozumianego „chorego teatru”, w którym już to wydarzają się budzące grozę wypadki (szczególnie kobietom), już to (zwłaszcza w stale demonizowanym teatrze prowincjonalnym lub ogródkowym) lęgną się ekscesy, nałogi i fanaberie. Aktorzy chorują tam na alkoholizm, anarchię, niesubordynację, rozwiązłość, lekkomyślność, nimfomanię, przebiegłość, hipokryzję, manipulatorstwo, w najlepszym zaś razie – na naiwność i lenistwo<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Wpływ teorii przyrodniczych widać w podręcznikach sztuki aktorskiej, zwłaszcza w powstałym pod koniec wieku opracowaniu Anastazego Trapszy. Także pomysły aktorskie na konkretne role czerpały z doświadczenia medycyny. W jednej z kreacji współczesnych Alojzy Żółkowski młodszy zastosował – jako odruch nerwowy charakteryzujący bohatera hipochondryka – dyskretne wycieranie rąk po dotknięciu listu wysłanego z rejonu epidemii.

<sup>67</sup> Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i oprac. Dorota Jarząbek-Wasyli i Agnieszka Wanicka (Kraków: Universitas, 2015), 159.

<sup>68</sup> Sontag, *Choroba jako metafora*, 60.

<sup>69</sup> W prasie analizowano na przykład zależność chorób laryngologicznych od spożycia alkoholu: „Coraz trudniej nie tylko o śpiewaka lub śpiewaczkę z czystym głosem; tą wadą grzeszy także wielu aktorów i aktorek. Chrypka to najczęściej skutek przepalenia gardła nadmiarem ostrych trunków, a ostrymi są nie tylko wyroby z kartofli i żyta, ale także delikatne koniaki, likiery i wina. – Ja nigdy wódki do ust nie biorę – tłumaczyła się aktorka zachrypnięta przed lekarzem teatralnym. – A szampana lubi pani? – Szampana, to co innego – powtórzyła

### Teatralja.

Artystka W. bardzo zachłanna na rolę przeiębiła się. Udaje się więc do teatralnego lekarza z prośbą, żeby ją zbadał.

Doktor bada ją, a w międzyczasie wypytuje o różne zakulisowe nowinki. Naraz pada pytanie:

— A w piersiach pani gra?

— Nie, nie dostałam roli! — a kiedy to idzie? — woła zaafierowana aktorka.  
J. Mir.

IL. 5 „Teatralia”, *Kabaret*, nr 17 (1929)

(IL. 5 i 6). Już niemieccy medycy na początku XIX wieku odkryli, że choroba „ma do odegrania pozytywną rolę społeczną jako wyrazisty negatyw służący afirmacji ważnych dla wspólnoty wartości”<sup>70</sup>.

Dziewiętnastowieczni dziennikarze zwracają uwagę, że choroby paraliżują codzienną pracę teatru, mają więc skutki w sferze publicznej<sup>71</sup>. Doniesienia o niedomaganiach kolejnych aktorów to stały motyw ogłoszeń teatralnych. Prasa humorystyczna dawała czytelnikom do zrozumienia, że są to dolegliwości pozorowane lub lekkie i niepoważne, choć poważnie zagrażają bytowi instytucji. W 1872 roku lwowska „Gazeta Narodowa” informowała:

Mamy obecnie dwie primadonny w operze tutejszej, a nie można było z braku primadonny dać wczoraj żadnej opery. Jedna oświadcza, że chociaż może, ale nie będzie dzisiaj śpiewać, chociażby jej przyszło ustąpić z tutejszej sceny, druga donosi, że ma chrypkę i śpiewać nie może.<sup>72</sup>

Niejednoznacznie (kpiąco lub współczująco) brzmi notka w „Afiszu Teatralnym” z 1874 roku:

Fatalizm ciężący w tym roku na teatrze krakowskim, a dający się czuć w sposób nader dotkliwy najrozmaitszymi chorobami artystów, doszedł do ostatnich

pacjentka, pewna, że pijąc tylko wino nie przekracza wstrzemięźliwości”, *Sęp*, „Z Warszawy”, *Biesiada Literacka*, nr 47 (1896): 331, <https://polona.pl/item/biesiada-literacka-pismo-literacko-polityczne-illustrowane-t-42-nr-47-20-listopada,MjU5MzY4MjYz/#item>.

<sup>70</sup> Anna R. Burzyńska, „Połknięte szpilki: Protokoły lekarskie Ernsta Büchnera a twórczość literacka Georga Büchnera”, w: Ganczar i Rutkowski, *Medycyna w teatrze*, 89–102.

<sup>71</sup> To optyka zgodna z ówczesnym kierunkiem osadzenia medycyny na tle szerszych praw i relacji społecznych, porównywaniem organizmu do społeczeństwa i na odwrót. Zob. Urbanek, „Zdrowie i choroba”, 119–120.

<sup>72</sup> „Kronika: Kurierk lwowski”, *Gazeta Narodowa*, nr 170 (1872): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/60182/edition/54177/content?ref=struct>.





**IL. 6** „Z tajemnic teatralnych”,  
rys. Franciszek Kostrzewski,  
*Tygodnik Ilustrowany*, nr 365 (1889)

granic, w znanym wypadku z panną Ekel, która będąc zupełnie zdrową, musiała szpilkę połknąć, aby nie stanowić wyjątku. Z przyjemnością jednak donieść możemy, że wedle zapewnień lekarza teatralnego, nigdy nie groziło pannie Ekel niebezpieczeństwo, a teraz stan jej zdrowia pozwoli jej niebawem wrócić na scenę. W zamian p. Szymański jest cierpiący i z wielkim wysileniem wystąpi dziś, aby nie zmieniać zapowiedzianego przedstawienia.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> „Kraków 12 maja”, *Afisz Teatralny*, nr 129 (1874): 1, <https://polona.pl/item/afisz-teatralny-r-3-nr-129-12-maja-1874-dod,Njcom1gwmtu/o/#info:metadata>.



Niektórzy artyści ofiarnie występowali więc na scenie pomimo choroby, prosząc jedynie (publicznie, na łamach dzienników) o wyrozumiałą ocenę. Nie zmieniało to faktu, że aktorskie niedyspozycje destabilizowały politykę repertuarową, przyczyniały się do odwoływania widowisk i narażały widzów na stratę czasu. W epoce, gdy „czas stał się pieniądzem”, niepunktualność lub niezgodność z planem psuły opinię instytucji. W dziennikarskich komentarzach widać też pewien paradoks: prasa demonizowała niebezpieczeństwo utraty zdrowia na scenie z powodu czynników zewnętrznych, na przykład pożaru, a zarazem bagatelizowała niebezpieczeństwa związane z chorobami wewnętrznymi (chrypka, katar, zapalenie płuc, przemęczenie), zarzucając aktorom pozorowanie słabości dla osiągnięcia różnorodnych korzyści, włącznie z naciskiem na dyrekcję w sprawie płacy. W jednym i drugim przypadku teatr stawał się kozłem ofiarnym społecznych fobii, obsesji i stereotypów<sup>74</sup>.

Jaką rolę odgrywał w tym wszystkim lekarz teatralny? Czy nie został delegowany przez społeczeństwo, by zaprowadzić w teatrze spokój i dyscyplinę, szkiełkiem i okiem odróżnić prawdę od udania? Na jego opinii – w założeniu bezstronnej i zarazem wiążącej – wspierała się na co dzień organizacja pracy całej instytucji, od niego zależały zyski i straty dyrektorów. Celnie ujmuje to dowcipna brytyjska karykatura z 1802 roku, na której menedżerzy teatrów Drury Lane i Covent Garden w strojach lekarzy teatralnych leczą chore gardło śpiewaczki Mrs. Billington, stosując jako *farmakon* czubate łyżki złotych gwinei (il. 7).

Jedynie wyznaczony przez dyrekcję lekarz mógł wydać świadectwo, że aktor jest niezdolny do udziału w próbie lub przedstawieniu. Lekarskie orzeczenie o przedłużającej się chorobie było podstawą wypłaty części gaży przewidzianej w ubezpieczeniu zdrowotnym. Zasady te jasno sformułowano we wszystkich zachowanych polskich regulaminach teatralnych<sup>75</sup>. Lojalny wobec dyrekcji doktor powinien znać i rozumieć swoich pacjentów, by pomóc zarówno im, jak ich zwierzchnikom. Według Witkowskiego lekarz teatralny na co dzień stawał przed spektaklem znacznie bardziej sugestywnym niż te widziane na scenie. Jeśli wierzyć temu autorowi, symulowanie choroby było na porządku dziennym

<sup>74</sup> Dziewiętnastowieczna karykatura i prasa popularna utrwały wyobrażenie doktora teatralnego jako kogoś, kto zyskał bezpośredni dostęp do prywatności aktorów (włącznie z oglądaniem ich goliżny, fizycznej i psychicznej). W tym stereotypie kumulowało się ukryte pragnienie widowni, by wykraść domniemane skandaliczne tajemnice aktorów, zbliżyć się do sławnych ludzi, ulegając fizycznemu (i niemal erotycznemu) urokowi tej bliskości.

<sup>75</sup> Każdą „słabość lub chorobę” (w rozróżnieniu tym chodzi o stopień niedyspozycji) musiało potwierdzić świadectwo lekarza, z którym teatr miał umowę. Określano czas zwolnienia i wysokość poborów chorego. Chorzy wykonawcy nie mogli opuszczać mieszkania, chyba że lekarz zezwolił im na spacer. Pobyt chorego w teatrze lub innym miejscu zabawy oznaczał surowe kary pieniężne. Jeśli według doktora choroba powstała z winy aktora, płacę można było zawiesić. Zob. *Ustawy Teatru Narodowego*, Oddział II, § 6, 7; *Prawa dla teatru polskiego we Lwowie* (Lwów, 1842), § 2, 6, 7; *Urządzenie dla artystów teatru krakowskiego* (Kraków, 1843), § 18, 19, 20, 125; *Regulamin teatralny* (Kraków, 1845), § 30–35, 54, 60.



IL. 7 Charles Williams, „Theatrical doctors recovering Clara’s notes!”, 1802

w teatrach paryskich, a niekiedy urastało nawet do osobnego kunsztu<sup>76</sup>. Choroba stawała się więc elementem gry sił między aktorami i dyrekcją.

Dolegliwości artystów – prawdziwe lub udane – niewątpliwie zaburzały rutynę pracy także w polskim teatrze. Na przykład w Warszawie jesienią 1864 roku, jak donosił w listach do przyjaciela tamtejszy komik, „Stolpego zamawiali na próbę, tylko on na ten dzień wymówił się katarem”<sup>77</sup>, więc do próby *Córki pułku* nie doszło. Tej samej jesieni w dzień pokazu *Marii Stuart* grająca tytułową rolę Aleksandra Rakiewiczowa w ostatniej chwili „dała rano znać, że chora”<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Autor opowiada o śpiewaku-pedagogu, którego kurs wieńczyła lekcja, jak osiągnąć efekt ochryplej obrzękłej krtani (Witkowski, *Les médecins au théâtre*, 6).

<sup>77</sup> Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, sygn. 1295, *Listy Michała Chomińskiego do Stanisława Krzezińskiego*, rkps, 86v.

<sup>78</sup> *Listy Chomińskiego do Krzezińskiego*, 89r.

Teatr nie miał w odwodzie żadnego innego spektaklu. Skończyło się to dymisją reżysera. Do jednego z najgłośniejszych spowodowanych rzekomą chorobą konfliktów między aktorem i dyrektorem doszło w Krakowie, za czasów Hilariego Meciszewskiego.

1 czerwca 1844 Meciszewski skarżył się na swego wybitnego aktora Józefa Rychtera, który „chorobę swoją tak dobrze udawał, że wprowadził w błąd samego lekarza teatralnego pana Działott”. Antrepreneur, zasięgnąwszy zdania wymienionego lekarza, „powziął przekonanie, że p. Rychter stoi prawie nad grobem i zezwolił na uwolnienie go od obowiązków z d. 1 czerwca”. Tymczasem znakomity aktor zaraz po otrzymaniu zwolnienia „tak dalece ozdrowiał, iż nie tylko łóżko opuścił, ale zamyśla nie o śmierci, lecz o zebraniu kompanii, z którą się do Lublina wybiera”. Dodajmy, że obowiązkiem, którego Rychter nie miał ochoty dopełnić, był letni wyjazd z teatrem krakowskim, na występy do Poznania.<sup>79</sup>

W 1845 roku, a więc już po przygodach z Rychterem, w krakowskim regulaminie teatralnym pojawił się ciekawy punkt: niedysponowany artysta miał poddać się podwójnej kontroli, „złożyć świadectwo lekarza teatralnego przez fizyka miejskiego stwierdzone”<sup>80</sup>.

Świadectwo lekarza dokumentowało niekiedy zwrotne momenty w historii sceny. 31 grudnia 1912 po serii kłopotów i niepowodzeń Ludwik Sol ski złożył rezygnację z dyrekcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, usprawiedliwiając się kryzysem zdrowotnym, co potwierdził na piśmie doktor Szurek. „Nikt nie wykluczał złego stanu zdrowia i zmęczenia Sol skiego, ale też nikt nie uważał, iż jest to rzeczywista przyczyna podjętej decyzji”<sup>81</sup>. Orzeczenie lekarza pozwoliło Sol skiemu legalnie wybrnąć z trudnej sytuacji kierownika, który stracił kontrolę nad sceną.

Doktor Witkowski trafnie zdiagnozował położenie lekarza teatralnego między Scyllą i Charybdą: „musi manewrować niczym zręczny dyplomata między dwoma biegunami: być posłusznym administracji teatru, zwykle bezdusznej, i zarazem zachować sympatię swych pacjentek i pacjentów”<sup>82</sup>; a biorąc pod uwagę przykład Sol skiego – wybawiać z opresji także samego dyrektora. Zarazem jednak, służąc

<sup>79</sup> Maresz, „O lekarzach teatralnych”, 8.

<sup>80</sup> *Regulamin teatralny*, § 31.

<sup>81</sup> Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. 1, t. 1 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 275.

<sup>82</sup> Witkowski, *Les médecins au théâtre*, 17.

instytucji – poprzez kontrolę zdrowia pracowników – i aktorom – poprzez rozciągnięcie nad nimi ochronnego parasola medycyny społecznej, rozpoznawanie i leczenie chorób zawodowych – lekarz przyczyniał się do unowocześniania przedsiębiorstw teatralnych.

## Pochwała eskulapa

W polskiej literaturze nie brak świadectw, które ukazują lekarzy jako przyjaciół i sojuszników stanu aktorskiego w sytuacjach wykraczających poza zwyczajną kurację medyczną. Lekarze interweniowali w sprawie warunków pracy aktorów<sup>83</sup>. Niektórzy pełnili funkcję agentów prawnych swoich pacjentów<sup>84</sup>. Konsultant Teatrów Warszawskich dr Konstanty Karwowski mógł uchodzić za jednoosobową agencję prasową dbającą o interesy i życzliwą reklamę swych przyjaciół aktorów<sup>85</sup>. Wincenty Rapacki wspominał o innych zasługach niewymienionego z nazwiska krakowskiego lekarza teatralnego: „Był [...] gorącym wielbicielem wielkiego poety. Poznał go osobiście w Paryżu i często nam o nim prawił”<sup>86</sup>. Stał się więc ów doktor cichym emisariuszem romantycznej literatury emigracyjnej i żywym ogniwem łączącym dwa pokolenia Polaków.

Pochlebna charakterystyka dotyczy nie tylko medyków związanych z teatrem. Warszawscy lekarze już w 1820 roku zorganizowali stowarzyszenie, angażując się, często altruistycznie, w sprawy publiczne. W drugiej połowie XIX wieku:

Kilkadziesiąt nazwisk lekarzy szpitalnych [...] to nazwiska ludzi, którzy położyli większe czy mniejsze zasługi na polu nauki, higieny społecznej i komunalnej oraz opieki zdrowotnej i społecznej. Do nazwisk lekarzy związanych

<sup>83</sup> W 1808 dr Lafontaine apelował na łamach prasy, by warszawscy widzowie oszczędzali siły i zdrowie śpiewaków sceny narodowej. Zimno na scenie, lekkie stroje, przepracowanie, a do tego obyczaj bisów powodowały – zdaniem lekarza – straszliwe skutki. „Kaźda fora po wielkiej arii jest gwoździem do trumny śpiewaczki”. Zmarło ich w krótkim czasie aż trzy. Tylko warszawski medyk miał odwagę przeciwstawić się dyktaturze widowni. Cyt. za: Eugeniusz Szwanowski, oprac., *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814* (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1954), 59.

<sup>84</sup> Jak dr Brauer, lekarz i „osobisty przyjaciel” Bogumiła Dawisona, który wystąpił na łamach prasy, żeby rozwiać plotki o chorobie umysłowej tragika, zob. *Dziennik Warszawski*, nr 241 (1867). Dawison nie wyleczył się jednak z zapaści i od tego momentu pozostawał już praktycznie na marginesie życia teatralnego.

<sup>85</sup> W 1880 ten nietuzinkowy lekarz, kolekcjoner sztuki i filantrop negocjował w imieniu Modrzejewskiej u prezesa Muchanowa warunki finansowe jej gościnnych występów, ułatwił też debiut Bolesławowi Ładnowskiemu. Zob. Dorota Jarząbek-Wasył, „Madame i doktorzy”, w: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, red. Alicja Kędzióra i Emil Orzechowski (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020), 41–98.

<sup>86</sup> Wincenty Rapacki, *Okolo teatru: Szkice, obrazy, wspomnienia* (Kraków: Spółka Wydawnicza Polska, 1905), 101, <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/7754/edition/7228/content>.

ze szpitalnictwem należałoby jeszcze dodać nazwiska lekarzy – wydawców i redaktorów czasopism lekarskich.<sup>87</sup>

Bolesław Prus nazwał ich „inteligencją twórczą, odkrywczą i wynalazczą”. Świetnie wykształceni, obdarzeni wieloma przymiotami ducha, posiadający nienaganne maniery, ciekawe zainteresowania pozazawodowe, skupiali wokół siebie znane wielkości ze świata nauki i sztuki.<sup>88</sup>

Można w tym miejscu wymienić z tuzin nazwisk, ale poprzestaną na Henryku Obrębskim, którego kariery i biografii nie odnotowują badacze dziejów medycyny w Polsce. Obrębski urodził się około 1830 roku, nie wiadomo, jakiej specjalności się poświęcił, ze wzmianek we wspomnieniach wynika jednak, że pracował w warszawskim Szpitalu św. Rocha (w 1873 wchodził w skład personelu) oraz w największym i najstarszym stołecznym Szpitalu im. Dzieciątka Jezus, gdzie według Władysława Krogulskiego miał też mieszkanie. Od 1862 lub 1863<sup>89</sup> do 1889 roku (a może i dłużej) pełnił funkcję lekarza Teatrów Warszawskich. 2 stycznia 1889 na ćwierćwiecze współpracy z teatrem urządzono mu jubileusz podobny do ceremonii przysługujących zasłużonym aktorom i innym pracownikom sceny. Rzecz odbyła się w południe na wielkiej scenie, w obecności całego zespołu, wiceprezesa oraz budowniczego teatru. Po przemówieniu Józefa Kotarbińskiego i deklamacjach jubilatowi wręczono pamiątkowy album fotograficzny z podobiznami personelu artystycznego oraz „piękny serwis srebrny”. Echo „jubileuszu eskulapa” dotarło do gazet<sup>90</sup> (IL. 8).

Obrębski nie tylko zawodowo i rodzinnie, ale też emocjonalnie zadomowił się w kręgu artystów. Był osobistym lekarzem Alojzego Żółkowskiego, prawdopodobnie jedynym, któremu aktor ufał. Towarzyszył życiowym i zdrowotnym perypetiom wielkiego komika, gotów na każde jego wezwanie nawet o szóstej rano, czuwał w jego garderobie, gdy artysta w podeszłym już wieku grał duże role<sup>91</sup>. Kiedy Żółkowski nie chciał się zgodzić, by zabrano ciało jego młodo

<sup>87</sup> Podgórska-Klawe, *Szpitala warszawskie*, 237.

<sup>88</sup> Joanna Mackiewicz, „Członkowie Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego w latach 1820–1914”, w: *Towarzystwo Lekarskie Warszawskie 1820–2005*, cz. 1: 1820–1917, red. Zofia Podgórska-Klawe (Warszawa: Towarzystwo Lekarskie Warszawskie, 2005), 412.

<sup>89</sup> W 1862 Obrębski poślubił artystkę sceny warszawskiej, córkę maszynisty teatralnego, Alojżę Żiwolkę. Może to zbliżyło go do środowiska teatralnego, ale niewykluczone, że współpracował z teatrem wcześniej i dzięki temu poznał swą żonę.

<sup>90</sup> *Kurier Codzienny*, nr 3 (1889); *Tygodnik Ilustrowany*, nr 315 (1889); *Kłosa*, nr 1228 (1889).

<sup>91</sup> 4 czerwca 1889 Żółkowski zapisał w swym dzienniczku (*nota bene* złożonym niemal wyłącznie z analiz stanu zdrowia): „Obrębski nie przyszedł, przecież musi wiedzieć, że dziś *Nasi najserdeczniejsi*. Widziałem się z doktorem w garderobie”. Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. d. 263 i pk, Alojzy Żółkowski, *Pamiętnik*, rkps, 36v.



IL. 8 „Jubileusz doktora Obrębskiego”,  
*Tygodnik Ilustrowany*, nr 315 (1889)

zmarłego syna Arkadiusza, interweniował właśnie Obrębski. Doktor rozpoznał chorobę arterii sercowych u Żółkowskiego i, znając jego hipochondryczne usposobienie, potrafił przez wiele lat utrzymać pacjenta w nieświadomości, na co naprawdę choruje. Wiedział też dobrze, że w chwilach utraty sił witalnych należy ordynować aktorowi nie wody i kąpiele marienbadzkie, lecz po prostu... wycieczki do teatru<sup>92</sup>.

Przykład Obrębskiego i jego kolegów dowodzi, że lekarze teatralni to wybitne, nietuzinkowe indywidualności, profesjonalisci w swej dziedzinie, a przy tym osoby znane z szerszej działalności publicznej. Na ich nazwiska natrafiamy w prasowej rubryce towarzyskiej, w rejestrach filantropów, kolekcjonerów, pisarzy, a bywa, że i wśród przedsiębiorców i wynalazców<sup>93</sup>. Mowa o nich w listach i pamiętnikach aktorów w kontekstach nie tylko medycznych.

<sup>92</sup> Nie jest przypadkiem, że w wyborze dokumentów osobistych aktora nazwisko Obrębskiego pada częściej niż Shakespeare'a. Zob. Józef Szczublewski i Eugeniusz Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959).

<sup>93</sup> Kalifornijski doktor Modrzejewskiej James Bullard z powodzeniem zajmował się obrotem nieruchomościami i wykupił najlepsze tereny miejskie w Los Angeles. Warszawski lekarz i przyjaciel tej aktorki, wspomniany już Karwowski, upowszechnił w Polsce laryngoskopię.



Lekarz stanowi jedną z kluczowych figur w przemianach teatru między końcem XVIII a początkiem XX wieku. Nikogo wówczas teatr nie potrzebował tak bardzo, jak właśnie medyka, a on sam – jak pisał Rapacki – służył trzem bogom: „dyrekcji, sztuce i medycynie”<sup>94</sup>. Dyrekcje teatrów, nadzorowane przez służby policyjne i polityczne<sup>95</sup>, gwarantowały bezpieczeństwo między innymi dzięki takim funkcjonariuszom jak strażak, policjant, inspektor sceniczny i lekarz na widowni. Obecność lekarza miała jednak szczególne znaczenie, ponieważ teatr oferował szerokiej publiczności sztukę, która uwalniała ogromne zbiorowe emocje, powinna więc je również kanalizować i leczyć. Oczekiwania względem lekarzy pozostawały w ścisłym związku z klimatem społeczno-kulturowym i podejściem do zdrowia, moralności, bezpieczeństwa, a także ciała, choroby i śmierci. Dlatego na rzeczywiste choroby zawodowe aktorów w trakcie oglądzin lekarskich nakładały się „choroby” wpisane w negatywne stereotypy, katalizujące nietolerowane lub podejrzane strony profesji aktorskiej przez sprowadzenie ich do słabości, zdrożności, dziwactwa czy kaprysu. Reakcje zachodzące w kontrolowanej i unormowanej przestrzeni dziewiętnastowiecznego teatru – od omdleń i spazmów, przez kontuzje artystów, po rzadkie akty protestu i buntu bądź terroru i agresji, na przykład zabójstwa polityczne na widowni – nie burzyły ogólnego ładu moralno-społecznego. Lekarz pojawił się w tym teatrze nie tylko po to, by ratować i leczyć, lecz także zagwarantować praktycznie i symbolicznie, że obyczaje ludzi teatru i wypadki na widowni nie naruszają obowiązujących norm i wartości.

Lekarz stanowił ważne ogniwo wewnętrznej komunikacji między dyrekcją a artystami. Bez jego skutecznej asysty żaden dyrektor nie mógł marzyć o zachowaniu harmonogramu prób i utrzymaniu planowanego repertuaru. Dlatego prerogatywy lekarza teatralnego zostały określone w przepisach wszystkich stałych scen od Warszawy po Lwów. A i tak krytycy pokroju Władysława Bogusławskiego z goryczą stwierdzali, że aktorzy mają dwa środki, by sparaliżować każdy teatr: oddawanie ról oraz chorobę, „której sprawdzić nie jest mocen żaden lekarz”<sup>96</sup>.

Ostatecznie to właśnie artyście scenicznemu lekarz był najbardziej potrzebny. Gra aktorska – fundament teatru tamtej epoki – pozostawała w pełnym tego słowa znaczeniu sztuką totalną i niebezpieczną, eksploatowała fizycznie (narażając na kontuzje) i psychicznie (obciążając emocjami, treścią, obarczając ponad siły pamięć, wystawiając wykonawców na słabości i wplątując w nałogi).

---

<sup>94</sup> Rapacki, *Okolo teatru*, 95.

<sup>95</sup> Policja była urzędem odpowiedzialnym za stan sanitarny i zdrowotny państwa. W Królestwie Polskim do końca lat sześćdziesiątych XIX wieku w jej gestii pozostawały sprawy organizacyjne służby zdrowia. Zob. Elżbieta Więckowska, „Opieka lekarsko-zdrowotna i sanitarna w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku”, *Medycyna Nowożytna* 14, nr 1/2 (2007): 56.

<sup>96</sup> Władysław Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny* (Warszawa, 1879), 340.

Lekarz – w większym stopniu niż partner sceniczny, bo bez zawodowej zazdrości – pełnił rolę kogoś bliskiego, zaufanego i rozładowującego napięcia w kontaktach z dyrekcją i prasą, niekiedy nawet pozostawał jedynym przyjacielem, powiernikiem i świadkiem bólu oraz innych intymnych przeżyć aktora.

Najmniejszy ruch – zaraz w piersiach niepokój. Jak z domu wybierałem się do Teatru – wzięło mnie. Okład gorący. Wracając z Teatru, na ulicy wzięło mnie. Okład gorący. Po prysznicu wzięło mnie. D[nia] 15 piątek po umyciu się wzięło mnie. Co robić, co robić. Idę do teatru na próbę z *Hypnotyzmu* – bierze. Okłady podczas obiadu i po przebudzeniu się po południu – Sądny dzień. Okropny atak w piersiach.<sup>97</sup>

Te poruszające notatki Alojzego Żółkowskiego z ostatnich tygodni jego życia – wypełnione niemal wyłącznie rejestracją różnych niedomagań, przepełnione lękiem i smutkiem, zapętlone w obserwacji *somy* – były komunikatem, który mógł odczytać z pełnym zrozumieniem i wyrozumiałością tylko doktor Obrębski.



## Bibliografia

- Bal, Ewa. „Zamiana moczu w wino: O sprawczości medycyny w teatrze na przykładzie komedii francuskich i włoskich z XVII w.”. W: Ganczar i Rutkowski, *Medycyna w teatrze*, 77–88.
- Burzyńska, Anna R. „Połknięte szpilki: Protokoły lekarskie Ernsta Büchnera a twórczość literacka Georga Büchnera”. W: Ganczar i Rutkowski, *Medycyna w teatrze*, 89–102.
- Carnoy, Henry, ed. *Dictionnaire biographique international des écrivains*. Paris: Imprimerie de l'Armorial Français, 1903.
- Chwalba, Andrzej. „Problem zdrowia i brudu na obszarze dawnej Rzeczypospolitej w XIX wieku”. W: *Celem nauki jest człowiek...: Studia z historii społecznej i gospodarczej ofiarowane Helenie Madurowicz-Urbańskiej*, redakcja Piotr Franaszek, 65–71. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Ganczar, Maciej, i Krzysztof Rutkowski, red. *Medycyna w teatrze*. Kraków: Homini, 2017.

<sup>97</sup> Alojzy Żółkowski, *Pamiętnik*, 57r. Ten osobliwy dziariusz mieści się w gatunku „prywatnych dzienników choroby”, które ostatnio wzbudzają duże zainteresowanie naukowe i medialne. Zob. Elżbieta Wichrowska, „Świadectwo dzienników choroby (XVIII/XIX w.)”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2021): 117–137, <https://doi.org/10.18318/td.2021.1.7>.



- Jarząbek-Wasył, Dorota. „Madame i doktorzy”. W: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, redakcja Alicja Kędziora i Emil Orzechowski, 41–98. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Kramsztyk, Stefan. „Kazimierz Łukaszewicz, lekarz batalionowy Wojska Polskiego w r. 1830–1831”. *Warszawskie Czasopismo Lekarskie*, nr 3 (1939): 55–56.
- Łyskanowski, Marcin. *Medycyna i lekarze dawnej Warszawy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Maresz, Barbara. „O lekarzach teatralnych słów kilka”. *Goniec Teatralny*, nr 11 (1991): 8.
- Mermikides, Alex, and Gianna Bouchard, eds. *Performance and the Medical Body*. London: Bloomsbury, 2016.
- Michalik, Jan. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Część 1, tom 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Noszczyk, Wojciech, red. *Dzieje medycyny w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 2015.
- Olechnowicz, Emilia. „*Theatrum anatomicum* – ciało jako widowisko”. W: Ganczar i Rutkowski, *Medycyna w teatrze*, 17–38.
- Podgórska-Klawe, Zofia. *Szpitala warszawskie 1388–1945*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- Podgórska-Klawe, Zofia, red. *Towarzystwo Lekarskie Warszawskie 1820–2005*. Cz. 1: 1820–1917. Warszawa: Towarzystwo Lekarskie Warszawskie, 2005.
- Raszewski, Zbigniew, red. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Tom 1. Opracowanie Jadwiga Czachowska et al. na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Smith, Matthew Wilson. *The Nervous Stage: Nineteenth-Century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Sontag, Susan. *Choroba jako metafora: AIDS i jego metafory*. Tłumaczenie Jarosław Anders. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2016.
- Szarejko, Piotr. *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*. Tom 3. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1995.
- Szczublewski, Józef, i Eugeniusz Szwankowski, red. *Alojzy Żółkowski-syn*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Szumowski, Władysław. *Historia medycyny filozoficznie ujęta*. Warszawa: San-media, 1994.
- Szwankowski, Eugeniusz, oprac. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954.
- Turos, Maria J. „Wojskowa służba zdrowia w Królestwie Polskim 1815–1830 w świetle aktów wykonawczych”. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 65, nr 1 (2020): 117–131. <https://doi.org/10.4467/0023589XKHNT.20.007.11623>.

- Urbanek, Bożena. „Zdrowie i choroba w ujęciu polskich lekarzy II połowy XIX i początków XX wieku”. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 47, nr 3 (2002): 109–122.
- Waszkiel, Halina. *Stanisław Bogusławski*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2010.
- Wichrowska, Elżbieta. „Świadek dzienników choroby (XVIII/XIX w.)”. *Teksty Drugie*, nr 1 (2021): 117–137. <https://doi.org/10.18318/td.2021.1.7>.
- Więckowska, Elżbieta. „Opieka lekarsko-zdrowotna i sanitarna w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku”. *Medycyna Nowożytna* 14, nr 1/2 (2007): 55–67.
- Witkowski, Gustave-Joseph. *Les médecins au théâtre de l'antiquité au dix-septième siècle*. Paris: Maloine, 1905.

#### **DOROTA JARZĄBEK-WASYL**

dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią teatru i dramatu XIX i XX wieku, zwłaszcza procesem kreacji teatralnej, obyczajowością teatralną, sztuką aktorską oraz opisem i edycją źródeł do historii teatru.

---