didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/188p-7909
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyjscie-poza-obiektywnosc

/ FOTOGRAFIA TEATRALNA

Wyjście poza obiektyw(ność)

Nina Potkańska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Beyond the Lens of Objectivity

This article examines changes in approaches to theatre photography through the example of the Theatre Photography Competition (*Konkurs Fotografii Teatralnej*), organised by the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw. It is based on the assumption that theatre photography is not a neutral record of a performance, but rather a form of its interpretation that influences how the performance functions within cultural memory. The study examines the development of competition categories, jury compositions, justifications of verdicts, and award-winning photographs and photographic series from 2015 to 2025. Particular attention is paid to the ways in which theatre photography is evaluated and to the changing criteria used to assess submitted works. An analysis of archival materials makes it possible to trace the process through which the definition of theatre photography has expanded to encompass new areas, such as theatre architecture, portraits of actors in character, backstage documentation, and creative photography. The article also discusses the creative strategies of selected photographers working in the field of theatre, including Magdalena Hueckel, Natalia Kabanow, Wojciech Sobolewski, and Olga Śmiechowicz. An analysis of their practices demonstrates that there is no single established model for photographing theatre. Rather, a photographer’s approach is shaped both by their artistic experience and by their relationship with the process of creating a performance. The research leads to the conclusion that the Theatre Photography Competition has played a significant role in the institutionalisation of theatre photography in Poland and in shaping the discourse surrounding this field. The competition not only documents changes in theatre photography but also actively contributes to the development of new forms, encouraging its recognition as an autonomous artistic practice that extends beyond the function of documentation.

Keywords: theatre photography; Theatre Photography Competition; documentation;

interpretation; theatre

Fotografia teatralna rozwijała się stopniowo wraz z przemianami technicznymi samego medium, które istnieje od lat trzydziestych XIX wieku. Stała się istotnym źródłem wiedzy o praktykach scenicznych, zyskując znaczenie także w badaniach teatrologicznych, jednak wciąż bywa marginalizowana, pozostając w cieniu spektaklu. Istotną rolę w zmianie statusu tej dziedziny w Polsce odegrał Konkurs Fotografii Teatralnej, organizowany od 2015 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Liczący już jedenaście edycji konkurs przyczynił się do wzrostu zainteresowania tą dziedziną oraz do docenienia twórców, którzy dotąd byli mało widoczni. Jego główną ideą jest nie tylko popularyzowanie fotografii teatralnej, lecz wpływanie na jej rozwój jako samoistnej dziedziny. Każdej edycji towarzyszą wystawy i publikacje, które wprowadzają fotografię w szerszy obieg artystyczny i instytucjonalny. To właśnie materiały związane z konkursem – w szczególności laudacje jury, zestawy fotografii oraz praktyki ich oceny – są głównym punktem odniesienia dla analiz zawartych w tekście.

Kluczowym wsparciem była dla mnie współpraca z Magdaleną Ożarowską – koordynatorką Konkursu Fotografii Teatralnej od X edycji – która udostępniła mi materiały archiwalne obejmujące statystyki konkursowe, dokumentację zmian kategorii konkursowych oraz laudacje i uzasadnienia werdyktów jury z edycji III-XI (2017-2025)[1]. Materiały te pozwoliły prześledzić ewolucję konkursu pod kątem jego struktury oraz stosowanych w nim kryteriów oceny fotografii teatralnej. W tekście przyglądam się dotychczasowym edycjom konkursu odbywającym się corocznie od 2015 roku. W 2026 roku ogłoszono nabór do kolejnej, XII edycji, lecz nie mogę jej

uwzględnić – ogłoszenie wyników nastąpi 30 listopada.

Akt zawłaszczenia

Obecność fotografa w teatrze nigdy nie jest neutralna. Już samo pojawienie się z aparatem na próbie czy spektaklu wprowadza napięcie, zakłóca naturalny przebieg sytuacji scenicznej, która nie jest tworzona z myślą o jej rejestracji. Fotograf nie stoi z boku. Porusza się między sceną a widownią, szuka momentów, które są najbardziej intensywne, najbardziej „prawdziwe". Trochę jak drapieżca czeka, obserwuje, aż coś się wydarzy i wtedy reaguje. Ten moment nie jest przypadkowy. Jest ciągłym wyborem. Susan Sontag zwraca uwagę, że samo fotografowanie jest działaniem, a nie bierną rejestracją:

> Fotografia nie jest prostym skutkiem zetknięcia się fotografa z wydarzeniem […]; samo wykonywanie zdjęć stanowi zdarzenie […] uprzywilejowane, które ma prawo zakłócać, naruszać lub ignorować wszystko, cokolwiek się dzieje (2023, s. 18).

Fotograf nie tylko więc obserwuje spektakl, ale ingeruje w niego. Można mówić o zawłaszczeniu: naciśnięcie migawki nie jest niewinnym gestem, to decyzja o zatrzymaniu fragmentu rzeczywistości, wyrwaniu go z ciągłości zdarzeń i nadaniu mu własnej formy. To, co było częścią procesu, staje się nagle zamkniętym obrazem. Każde zdjęcie jest więc wynikiem wyboru: co zostanie pokazane, a co pominięte, który moment uznamy za istotny, z jakiej perspektywy spojrzymy na scenę. Naciśniecie migawki to tylko początek tego procesu. Ostateczny obraz powstaje dopiero na etapie selekcji i postprodukcji, kiedy fotograf wybiera spośród wielu ujęć te, które najlepiej

oddają sens spektaklu, a następnie podejmuje decyzje dotyczące kadru, światła czy koloru. Wtedy fotografia nie odtwarza spektaklu, a tworzy jego własną wersję. Często inną niż ta, której doświadczył widz siedzący na widowni. Sontag pisze wprost: „fotografowanie jest równoznaczne z przywłaszczeniem sobie fotografowanego przedmiotu" (tamże, s. 10). To zawłaszczenie nie polega jednak wyłącznie na przejęciu obrazu, lecz także na przejęciu kontroli nad jego znaczeniem. Jeszcze wyraźniej widać to w stwierdzeniu Sontag, że fotografia „nie tylko przypomina przedstawiony przedmiot […], lecz jest jego częścią, przedłużeniem […] i potężnym środkiem zdobycia go" (tamże, s. 157-158). W teatrze nabiera to specyficznego znaczenia, ponieważ spektakl istnieje tylko wtedy, gdy trwa, rozwija się, zmienia. Potem na zawsze znika. Nie da się go zatrzymać ani powtórzyć w identycznej formie. Fotografia działa inaczej. Wyrywa jeden moment z tej ciągłości i nadaje mu trwałość. To, co było fragmentem procesu, zaczyna funkcjonować jako samodzielny obraz. Powstaje w ten sposób szczególna relacja tych dwóch mediów; teatr jest już interpretacją, przekształceniem tekstu lub idei w działanie sceniczne, a fotografia staje się interpretacją tej interpretacji. Fotograf nie tylko wybiera fragment spektaklu, lecz nadaje mu nowe znaczenie poprzez kadr, światło i moment wykonania zdjęcia. Dobrym przykładem jest tu twórczość Wojciecha Plewińskiego. Jego fotografie nie są jedynie zapisem spektakli, lecz jego autorskim sposobem widzenia. Pracując w warunkach fotografii analogowej, musiał podejmować decyzje jeszcze przed wykonaniem zdjęcia; oglądał próby, analizował strukturę przedstawienia, planował kadry. Nie ograniczał się przy tym do perspektywy widza. Zmieniał punkt widzenia, zagęszczał kadr, ingerował w światło, a czasem również w ustawienie aktorów. Nie po to, by zafałszować spektakl, lecz by wydobyć jego sens, esencję i to, co nie zawsze jest widoczne na pierwszy rzut oka. W rezultacie powstało archiwum

teatru, który dziś istnieje przede wszystkim w obrazach fotograficznych. Fotografie Plewińskiego nie tylko dokumentowały przedstawienia, lecz w dużej mierze ukształtowały sposób, w jaki są one teraz pamiętane.

Geneza Konkursu Fotografii Teatralnej

Fotografia towarzyszyła teatrowi nieprzerwanie, współtworząc jego dokumentację, promocję i archiwa. Równocześnie funkcjonowała jako praktyka użytkowa, podporządkowana spektaklowi, instytucji lub potrzebie pamięci. Jak zauważa Joanna Biernacka-Płoska (2023), jeszcze dekadę temu fotografia teatralna miała status niszowy, pozostając niedowartościowana zarówno ze strony środowiska artystycznego, jak i teatru, który traktował ją często jako oczywiste narzędzie służebne. Powołany w 2015 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie Konkurs Fotografii Teatralnej (KFT) od samego początku ujawniał ambicję wyodrębnienia fotografii teatralnej jako samodzielnego pola praktyki artystycznej. Główna idea konkursu – popularyzowanie i rozwój fotografii teatralnej jako dziedziny sztuki – wskazywała, że stawką nie jest jedynie selekcja najlepszych obrazów, lecz przebudowa sposobu myślenia o tej praktyce (zob. *Konkurs Fotografii Teatralnej – I edycja*).

Jak podkreśla Biernacka-Płoska, pomysł narodził się z inicjatywy ówczesnej dyrektorki Instytutu Teatralnego Doroty Buchwald oraz kustoszki działu dokumentacji Agnieszki Kubaś (tamże). KFT został zainicjowany w ramach obchodów dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce. Umieszczenie fotografii teatralnej w kontekście jubileuszu polskiego teatru było bardzo istotne. Oznaczało, że historia teatru nie jest wyłącznie historią spektakli, reżyserów i aktorów, lecz także historią narzędzi pamięci, które teatr utrwalają i wpisują w obieg kultury wizualnej. Fotografia została

symbolicznie włączona do refleksji nad polskim teatrem jako jedno z mediów współtworzących jego dziedzictwo[2]. Konkurs od początku otwarto zarówno dla fotografów profesjonalnych, jak i amatorów (zob. *Konkurs Fotografii Teatralnej – I edycja*). Podważało to hierarchiczny model oparty na zawodowym statusie twórcy, przesuwając punkt ciężkości na jakość obrazu i interpretację. Pierwsze edycje szybko ujawniły, jak wiele osób działa w tym polu. Setki zgłoszeń i tysiące nadsyłanych zdjęć pokazały, że fotografia teatralna nie jest praktyką marginalną, lecz rozproszonym, niedostatecznie nazwanym obszarem aktywności twórczej. Konkurs nie stworzył środowiska fotografów teatralnych, lecz wydobył je oraz nadał wspólny punkt odniesienia i instytucjonalną ramę.

Rozwój struktury Konkursu Fotografii Teatralnej

Edycje KFT wyraźnie ujawniają ewolucję sposobu myślenia o tym, czym fotografia teatralna jest, jakie funkcje może pełnić i jakie obszary wizualnej praktyki obejmować. Zmiany zachodzące w obrębie kategorii konkursowych były zapisem stopniowo przesuwających się granic medium. Analiza rozwoju KFT pozwala zauważyć przejście od klasycznego rozumienia fotografii teatralnej jako dokumentacji spektaklu ku formule znacznie szerszej, uwzględniającej również kulisy procesu twórczego, przestrzenie instytucjonalne oraz działania promocyjne.

Od I do VII edycji rdzeń konkursu pozostawał stosunkowo stabilny. Fundamentem były dwie główne kategorie: „teatralne zdjęcie sezonu” (kategoria A), skupione na pojedynczym kadrze, oraz „zestaw dokumentacyjny z przedstawienia” (kategoria B), którego celem było

uchwycenie spektaklu poprzez serię fotografii. Ten podział ujawniał dwa odmienne sposoby myślenia o fotografii teatralnej.

Kategoria A wymaga od fotografa uchwycenia nie tyle potencjonalnie dobrego kadru, ile obrazu, który potrafi skupić w pojedynczym ujęciu atmosferę spektaklu, jego sensy i emocjonalny rdzeń. W XI edycji Konkursu jedną z najbardziej interesujących prac jest fotografia Karoliny Jóźwiak *Czwarta ściana* z Teatru Polskiego w Warszawie. Sam tytuł uruchamia grę z jednym z pojęć teatralnych, ale zdjęcie nie koncentruje się na scenie, lecz na widowni. To gest niezwykle rzadki w fotografii teatralnej, która zazwyczaj kieruje obiektyw ku akcji scenicznej. Jóźwiak odwraca ten porządek. W centrum obrazu pojawiają się widzowie, ich twarze, spojrzenia, napięcia ciał, drobne gesty, mikroreakcje. Fotografia przypomina, że teatr współtworzy także publiczność. Jak podkreślała w laudacji Paulina Góral, jury doceniło właśnie uchwycenie „niewidzialnej energii" spektaklu oraz zwrócenie uwagi na widza jako integralny element teatralnego wydarzenia (Góral, 2025). Zdjęcie redefiniuje, gdzie właściwie teatr się wydarza.

Znacząca wydaje mi się też fotografia Wojciecha Sobolewskiego *Ania Smolar z Eurydyką podczas próby dymu w Hadesie* z TR Warszawa (XI edycja KFT). To zdjęcie sytuujące się pomiędzy dokumentacją sceniczną oraz obrazem niemal malarskim. Kadr wypełnia intensywny błękit dymu, który rozprasza kontury, przejmuje kontrolę nad widzialnością. Z gęstej mgły wyłaniają się dwie kobiece sylwetki. Obraz operuje atmosferą przejścia pomiędzy próbą techniczną a gotowym spektaklem, pomiędzy sceną a Hadesem, cielesnością a widmowością. Jest w nim coś liminalnego – to uchwycenie momentu, w którym teatr dopiero zaczyna się materializować. Mocno wybrzmiewa tu plastyczność obrazu. Miękkie rozproszenie światła, subtelne przejścia tonalne oraz faktura dymu przywodzą na myśl estetykę fotograficznego

piktorializmu (zob. Kuźmicz, 2025). Dym i światło układają się niczym warstwy farby, jakby obraz wyłonił się spod kolejnych pociągnięć pędzla. Marika Kuźmicz w laudacji jury zwróciła uwagę, że zdjęcie „w bardzo interesujący sposób dokumentuje spektakl, a przy tym jest obrazem nieoczywistym, budzącym różne skojarzenia i symbolicznym" oraz że „intryguje odbiorcę, zachęcając, na wielu poziomach, do obejrzenia fotografowanego przedstawienia" (tamże).

Warto zauważyć, że właśnie tego rodzaju fotografie, sytuujące się poza klasycznym centrum sceny, coraz częściej zdobywają uznanie w kategorii A. Pokazuje to również X edycja i fotografia Karoliny Jóźwiak *Monika Strzępka w dniu odwołanej premiery „Heks"* z Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka w Warszawie. To obraz silnie osadzony w konkretnym kontekście instytucjonalnym i politycznym, a zarazem niezwykle intymny. Widzimy Strzępkę opartą o balustradę, zgarbioną, zwróconą ku pustej scenie. Nie obserwujemy premiery, a jej brak; widzimy zawieszenie, moment kryzysu. Energia tej fotografii nie wynika z widowiskowości, lecz z napięcia emocjonalnego i świadomości sytuacji granicznej. To kadr mówiący o bezsilności i frustracji. Jóźwiak po raz kolejny kieruje aparat nie ku spektaklowi jako gotowemu dziełu, lecz ku temu, co dzieje się wokół niego. Kategoria A coraz częściej premiuje fotografie, które nie tyle dokumentują spektakle, ile próbują uchwycić ich sens w sposób pośredni.

Jeśli w kategorii A liczy się siła pojedynczego ujęcia, zdolnego skondensować sens spektaklu w jednym obrazie, to zestaw dokumentacyjny (kategoria B) wymaga innego rodzaju kompetencji – myślenia sekwencją, narracją, rytmem i świadomą selekcją. Fotograf nie wybiera tu jednego decydującego momentu, lecz buduje całość, która ma widza przeprowadzić przez spektakl. Zdjęcia muszą działać samodzielnie, a zarazem pozostawać częścią większej

konstrukcji. To właśnie kolejność, powracające motywy, zmiany planów i tempa sprawiają, że zestaw staje się czymś więcej niż archiwum przedstawienia – przypomina wizualną dramaturgię. Fotograf podczas postprodukcji podejmuje decyzje podobne do tych, które podejmuje reżyser czy montażysta.

Zestaw z IV edycji autorstwa Martina Raphaëla Martiqa ze spektaklu *Wyjeżdżamy* Krzysztofa Warlikowskiego z Nowego Teatru w Warszawie jest przykładem genialnej selekcji kadrów. Jego narracja rozgrywa się w garderobie i kulisach. Martiq dokumentuje cały organizm teatralny, moment przejścia pomiędzy prywatnością a sceniczną obecnością. Agnieszka Wanicka, przywołując skojarzenia z pracami słynnego fotografa Edwarda Hartwiga[3], trafnie zauważyła, że zdjęcia ze spektaklu *Wyjeżdżamy* „odsłaniają tajemnicę przeobrażenia aktora w postać sceniczną" (2018). Czarno-białe kadry utrzymane są w estetyce eleganckiej, niemal luksusowej, ale zarazem niepozbawionej intymności. Lustra, odbicia, zbliżenia tworzą wielowarstwową opowieść o wspólnocie zespołu Warlikowskiego. Serię otwiera fotografia Bartosza Gelnera stojącego z papierosem na tle tabliczki „Przejście służbowe / Staff only". Już ten pierwszy kadr wyznacza ton całego zestawu, staje się symbolicznym progiem, momentem wejścia w przestrzeń zwykle niedostępną dla widza. To od niego rozpoczyna się wizualna podróż przez kulisy Nowego Teatru, przez garderoby, napięcia i intymność zespołu. Tabliczka przypomina, że oglądający zostaje wpuszczony jedynie tymczasowo do świata, który na co dzień pozostaje zamknięty.

Inny model dokumentacji proponuje Karolina Jóźwiak w nagrodzonym w IX edycji zestawie ze spektaklu *Mały Książę* Konrada Dworakowskiego z Teatru Polskiego w Warszawie. Tutaj siła serii nie wynika z wejścia w przestrzeń

ukrytą, lecz z formalnej dyscypliny i świadomej decyzji estetycznej. Jóźwiak rezygnuje z koloru, choć spektakl oparty na świecie Saint-Exupéry'ego mógłby sugerować wizualną feerię. Monochromatyczność okazuje się jednak istotnym gestem interpretacyjnym: pozwala wydobyć melancholię, kruchość i egzystencjalny wymiar tej historii. Jury podkreśliło, że dzięki temu zabiegowi widz zaczyna dostrzegać bogactwo faktur kostiumów i scenografii, a cała seria zachowuje doskonały balans pomiędzy użytkowością a autonomią artystyczną. Zdjęcia pozostają czytelne dla teatru, aktorów czy archiwum, a jednocześnie budują własną, spójną opowieść wizualną. Poszczególne kadry funkcjonują jak portrety, abstrakcje, czasem niemal reportażowe obserwacje, ale razem tworzą precyzyjnie skomponowaną całość.

Istotne rozszerzenie formuły Konkursu nastąpiło w 2022 roku (VIII edycja), kiedy wprowadzono dodatkową, trzecią kategorię. Otworzyło to strukturę KFT na obszary wykraczające poza dotychczasowy, stosunkowo stabilny podział na pojedynczy kadr i zestaw dokumentacyjny. W VIII (2022) oraz IX (2023) edycji kategorię tę poświęcono architekturze teatralnej. Było to znaczące przesunięcie. Teatr został potraktowany nie tylko jako wydarzenie sceniczne, lecz również jako przestrzeń materialna, instytucjonalna i kulturowa. Został zdefiniowany jako miejsce z własną tożsamością wizualną, niezależną od obecności aktora czy konkretnego przedstawienia.

Efekt tej zmiany oddaje werdykt VIII edycji, w której jedyną wyróżnioną pracą w kategorii C została fotografia Kamili Wiśniewskiej-Kopciary *Teatr Szekspirowski w Gdańsku, dziedziniec*. Jury podkreślało „czysty formalnie, klasycznie osiowy i statyczny kadr", zwracając uwagę, że zestawienie „twardej geometrii architektury" z obecnością drabiniastego wozu (teatralnego rekwizytu), uruchamia „mechanizm powstawania transtekstualnego kontekstu, pola wymiany między przestrzenią

architektury, przestrzenią teatru i przestrzenią fotografii" (Leśniakowska, 2022). Uderza formalna dyscyplina kadru. Monumentalna, ceglana architektura Teatru Szekspirowskiego, niemal brutalistyczna w swojej wizualnej sile, dominuje obraz. Osiowość kompozycji prowadzi wzrok ku centrum, gdzie widać drewniany, drabiniasty wóz. To on staje się elementem zakłócającym. Rekwizyt wnosi do kadru ślad narracji i scenografii. Spotkanie surowej architektury z tym pojedynczym przedmiotem buduje obraz o pewnym napięciu, jakby przestrzeń sama oczekiwała na uruchomienie spektaklu. Fotografia ujawnia teatralność wpisaną w miejsce, jeszcze zanim zagrany zostanie tam spektakl.

Jednocześnie analiza wyników VIII i IX edycji pokazuje, że kategoria architektury teatralnej nie spotkała się z tak dużym zainteresowaniem jak pozostałe kategorie konkursu. W VIII edycji jury zdecydowało się przyznać tylko jedno wyróżnienie, rezygnując z przyznania głównej nagrody i przeznaczając niewykorzystane środki finansowe na kategorie A i B[4]. Przebieg konkursu może sugerować ograniczoną liczbę zgłoszeń lub problem z wyłonieniem większej liczby prac spełniających oczekiwania jury. Również w IX edycji w finale tej kategorii było mniej prac niż w pozostałych częściach konkursu. Nie zmienia to jednak faktu, że była to pierwsza tak wyraźna próba poszerzenia KFT o nowy obszar tematyczny. Nawet jeśli kategoria nie przyjęła się na stałe, stanowiła istotny moment w rozwoju, pokazując gotowość organizatorów do redefiniowania granic fotografii teatralnej oraz poszukiwania nowych sposobów opowiadania o teatrze za pomocą obrazu.

W X edycji (2024) zmieniono trzecią kategorię, koncentrując się tym razem na portrecie aktora lub aktorki w roli (Ożarowska, *Zestawienie KFT*). Po dwóch latach skierowania uwagi ku architekturze teatralnej punkt ciężkości ponownie został przeniesiony na człowieka, jednak nie był to powrót do

klasycznej dokumentacji scenicznej. Fotografia teatralna działa tutaj jako narzędzie analizy performatywnej tożsamości, zdolne uchwycić nie tyle gotową rolę, ile sam proces wcielenia, napięcie pomiędzy „ja" aktora a figurą sceniczną. Taki kierunek ujawnia nagrodzona fotografia Pawła Kamionki przedstawiająca Magdalenę Cielecką w roli Marianny w spektaklu *Elizabeth Costello* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, zrealizowanym w Nowym Teatrze w Warszawie. Jest to portret wyjątkowy – nie powiela utrwalonego już wizualnego języka fotografowania teatru Warlikowskiego, którego estetyka, silnie związana z nowoczesnością scenografii Małgorzaty Szczęśniak oraz rozpoznawalnością aktorów wydaje się wyjątkowo trudna do przełamania. Jak podkreślała Anna R. Burzyńska, Kamionce „udała się rzecz niezwykła": zobaczył Magdalenę Cielecką inaczej niż jego poprzednicy i stworzył obraz, który przywodzi na myśl malarstwo Jana Vermeera (Burzyńska, 2024). Cielecka została uchwycona w pozie nietypowej, zagadkowej, jednocześnie eterycznej i niepokojącej. Jej ciało, osłonięte półprzezroczystym białym materiałem, nie zostaje sprowadzone do erotycznego obiektu – przeciwnie: napięcie szyi, układ kończyn, rozchylenie ust oraz specyficzne wygięcie sylwetki tworzą atmosferę kruchości i nadchodzącej katastrofy. Znaczenie zyskuje spojrzenie aktorki, które – jak zauważa Burzyńska – przypomina „białe, ślepe oczy antycznych rzeźb" (tamże). To właśnie ono staje się *punctum* fotografii, elementem przyciągającym uwagę i zarazem destabilizującym odbiór (zob. Barthes, 1995, s. 27). Portret fascynuje pięknem, jednocześnie wywołuje głęboki niepokój. Zdjęcie doskonale realizuje potencjał kategorii portretowej, stając się narzędziem badania natury wcielenia się aktora w postać.

Kolejna znacząca transformacja nastąpiła od XI edycji, kiedy KFT po raz pierwszy tak wyraźnie zwrócił się ku procesowi powstawania teatru oraz formom wizualnej produkcji. Wprowadzenie dwóch nowych kategorii –

zestawu dokumentacyjnego backstage'owego oraz zestawu kreacyjnego – nie oznaczało już jedynie dalszego poszerzania pola fotografii teatralnej poza scenę, jak to było w przypadku architektury, lecz wyraźne przesunięcie uwagi ku temu, co dzieje się „od wewnątrz": ku próbom i przygotowaniom. Zmiana ta wynikała z obserwacji pracy jurorów. Magdalena Ożarowska zwraca uwagę, że uczestnicząc w obradach jury, dostrzegła narastające trudności związane z kategorią B – klasycznym zestawem dokumentacyjnym z przedstawienia. Coraz częściej zgłaszane serie nie mieściły się w tradycyjnie rozumianej dokumentacji scenicznej, łącząc w obrębie jednego zestawu porządki sceny, kulis oraz kreacji, przez co ocena prac o tak odmiennym charakterze stawała się coraz bardziej problematyczna (Ożarowska, *Korespondencja*…). Potrzeba nowych kategorii była próbą uporządkowania realnych przemian zachodzących już w samej praktyce konkursowej. Decyzja odpowiadała na coraz silniejszą potrzebę odbiorców, by zobaczyć teatr od strony dotąd niedostępnej. Już wcześniejsze werdykty KFT ujawniały szczególne zainteresowanie fotografiami wykraczającymi poza klasyczną scenę, ujęciami prób, momentów przejściowych, napięć zachodzących przed spektaklem lub obok niego. Nowe kategorie można także postrzegać jako pewnego rodzaju próbę ochrony kategorii B – zestawu dokumentacyjnego ze spektaklu. Klasyczna dokumentacja sceniczna nadal pozostaje jednym z podstawowych zadań fotografii teatralnej, szczególnie z perspektywy instytucji oraz badaczy teatru, którzy potrzebują zdjęć mogących funkcjonować jako materiały archiwalne, ilustracyjne i promocyjne.

Backstage nie odbiera teatrowi magii, zamiast dystansu pojawia się doświadczenie wtajemniczenia. Zwycięski zestaw Wojciecha Sobolewskiego dokumentujący kulisy spektaklu *Laguna* w choreografii Pawła Sakowicza z

TR Warszawa znakomicie pokazuje, jak daleko fotografia backstage'owa może odejść od prostego reportażu zza kulis. Sobolewski nie proponuje serii obrazów opartych na przewidywalnej estetyce garderobianych luster czy rekwizytów charakteryzatorskich. U niego backstage nie jest miejscem oczekiwania, lecz intensywnego dziania się. Jury podkreślało, że fotografie te operują świadomie konwencją horroru, to „kadry z backstage'u, a jednocześnie kadry z horroru", w których aktorzy istnieją pomiędzy stanem przygotowania, transu i cielesnej przemiany (Berendt, 2025). W nikłym świetle pojawiają się białka oczu, rozmazane twarze, ślady krwi, napięte sylwetki, spojrzenia zawieszone pomiędzy skupieniem a czymś niemal nieludzkim. Fotograf operuje kontrastem, światłem i kompozycją, przekształcając kulisy w przestrzeń niepokoju, dzikości i niedookreślonej grozy. Aktorzy uchwyceni zostają nie tylko jako wykonawcy przygotowujący się do wejścia na scenę, lecz jako istoty w samym środku transformacji. Z niezwykłą precyzją wyłapane są momenty graniczne, kadry uchwycone sekundę przed wejściem na scenę, chwile zawieszenia. Sobolewski fotografuje tak, jakby polował na ten jeden decydujący moment teatralnej intensywności.

Wprowadzenie kategorii zestawu kreacyjnego ujawniło, jak silnie współczesna fotografia teatralna związana jest już nie tylko z dokumentowaniem spektaklu, lecz także z aktywnym współtworzeniem jego publicznego wizerunku jeszcze przed spotkaniem z widzem. Sesje kreacyjne, reklamowe czy eksperymentalne coraz częściej stają się elementem strategii promocyjnej przedstawienia, funkcjonują w mediach społecznościowych, kampaniach wizualnych, materiałach prasowych i instytucjonalnych, budując tożsamość spektaklu, zanim ten zaistnieje w pełni w świadomości odbiorców. Kategoria D potwierdziła, że współczesny fotograf teatralny coraz częściej funkcjonuje nie tylko jako dokumentalista, lecz również jako współtwórca

wizualnego języka spektaklu. Fotografia nie pojawia się już jedynie „po” – po premierze, wydarzeniu, scenicznym akcie – lecz coraz częściej działa „przed”, współkształtując sposób, w jaki przedstawienie zostanie wypromowane i zapamiętane. Ta zmiana przesuwa fotografię teatralną z obszaru rejestracji ku obszarowi kreacji.

Znakomitym przykładem potencjału tej kategorii stał się nagrodzony w XI edycji cykl Marka Zimakiewicza inspirowany spektaklem *Sen nocy letniej* w reżyserii Michała Zadary. Nie jest to dokumentacja konkretnej sceny ani fotograficzny zapis przedstawienia, lecz narracja wizualna, która wykorzystuje materiał teatralny jako punkt wyjścia do własnej, współczesnej opowieści. Zimakiewicz podejmuje grę zarówno z tekstem Szekspira, jak i z estetyką późnego kapitalizmu, przenosząc bohaterów *Snu nocy letniej* do sterylnych, korporacyjnych wnętrz nowoczesnych biurowców Warszawy. Na fotografiach widzimy elegancko ubranych aktorów, postaci, które mogłyby równie dobrze funkcjonować jako bohaterowie sesji wizerunkowej dużej firmy lub materiałów promocyjnych budujących obraz nowoczesnego zespołu korporacyjnego. Jednak ten znajomy porządek zostaje radykalnie zakłócony, ponieważ jego bohaterowie… śpią. Sen dopada ich nagle, w miejscach z definicji podporządkowanych wydajności i nieustannemu ruchowi. Marika Kuźmicz, jurorka XI edycji, trafnie zauważa, że cykl operuje konwencją portretów korporacyjnych, ale jednocześnie nie zatrzymuje się na poziomie formalnego cytatu, poprzez motyw snu uruchamia grę z rzeczywistością, tajemnicą i przekroczeniem, wpisanymi przecież w samą strukturę szekspirowskiej komedii (Kuźmicz, 2025). W efekcie seria funkcjonuje jednocześnie jako kampania promocyjna, reinterpretacja klasycznego tekstu oraz komentarz do współczesnego życia miejskiego.

Zarówno kategoria backstage’owa, jak i kreacyjna zostały utrzymane w

trwającej jeszcze XII edycji konkursu. Jak widać, ich pojawienie się było świadomą odpowiedzią na przemiany zachodzące zarówno w środowisku teatralnym, jak i w praktyce fotografii. Konkurs coraz wyraźniej stara się dotrzymywać kroku nowym strategiom. Interesująca wydaje się w tym kontekście refleksja Magdaleny Ożarowskiej, która w korespondencji e-mailowej dotyczącej rozwoju konkursu wskazuje możliwość jego przyszłego rozszerzenia o formy wideo – między innymi teasery czy trailery teatralne:

> Fotografia teatralna wciąż ewoluuje – mam poczucie, że konkurs musi przyglądać się tym zmianom bardzo uważnie i na nie odpowiadać. Nie wykluczam, że konkurs w pewnym momencie pójdzie w stronę wideo – teatralne trailery i teasery to silne narzędzia marketingowe.

Tego rodzaju perspektywa pokazuje, że KFT może w przyszłości stanąć wobec jeszcze głębszego przedefiniowania własnej tożsamości. Włączenie ruchomego obrazu oznaczałoby przekroczenie klasycznie rozumianej fotografii i wejście w obszar praktyk audiowizualnych, które dziś współtworzą promocję oraz pamięć spektaklu. Taka możliwość nasuwa pytanie na temat natury całego przedsięwzięcia: czy Konkurs Fotografii Teatralnej, rozszerzony o formy filmowe, pozostałby nadal konkursem fotografii, czy też przekształciłby się raczej w konkurs szerzej rozumianych wizualnych praktyk teatralnych? Innymi słowy – gdzie właściwie przebiega dziś granica fotografii teatralnej, jeśli coraz częściej obejmuje ona nie tylko dokument, backstage, kreację, lecz potencjalnie także teaser, trailer czy formę hybrydyczną? Już sama gotowość do rozważania takich zmian świadczy jednak o czymś fundamentalnym: KFT nie funkcjonuje jako zamknięty projekt oparty na niezmiennych założeniach, lecz jako żywy

organizm, reagujący na przeobrażenia kultury wizualnej. Konkurs uczestniczy w negocjowaniu przyszłości fotografii, obserwując, jak zmieniają się narzędzia, media i sposoby opowiadania o teatrze, następnie próbując odpowiedzieć na te przemiany.

Estetyka pracy fotografów teatralnych

Analizując nagrodzone prace KFT, można określić cechy uznawane za wyznaczniki dobrej fotografii teatralnej. Z jednej strony musi ona dokumentować spektakl – jego przestrzeń, aktorów, relacje i dramaturgię sceny. Sama dokumentacja okazuje się jednak niewystarczająca. Fotografowanie teatru wymaga również interpretacji. Fotograf nie rejestruje przecież przedstawienia w sposób neutralny; musi je najpierw przyjąć, przefiltrować przez własną wrażliwość, a następnie nadać mu nowy wymiar w kadrze. Tego rodzaju ingerencja może czasem odbiegać od wizji reżysera czy scenografa. Niektórzy twórcy mogliby uznać ją wręcz za zafałszowanie przedstawienia. Historia fotografii teatralnej pokazuje jednak, że właśnie takie autorskie przesunięcia bardzo często okazują się najbardziej znaczące i najdłużej pamiętane. Bez tej interpretacji fotografia może pozostać poprawnym dokumentem do późniejszych badań, lecz stracić zdolność oddziaływania. Zainteresowało mnie, czy istnieje obowiązujący sposób fotografowania spektaklu, a także w jakim stopniu wcześniejsze doświadczenia artystyczne wpływają na język wizualny konkretnych twórców. Kluczowe jest również pytanie o relacje fotografa z teatrem. Czy dobra fotografia teatralna wymaga wcześniejszej znajomości teatru, spektaklu oraz uczestnictwa w próbach? Czy może większą wartością jest spojrzenie osoby z zewnątrz, wchodzącej w przedstawienie bez wcześniejszych założeń?

Wspólnym mianownikiem w praktyce fotografów teatralnych jest to, że często trafiają do teatru przypadkowo. Zwykle są związani ze sztuką, czasami nawet z teatrem, lecz nie z fotografią teatralną. Dopiero przebywanie w środowisku teatralnym oraz poznawanie jego funkcjonowania od środka sprawia, że stopniowo zaczynają rozwijać własny styl fotografowania. Wraz z tą obecnością nabywają również znajomość niepisanych zasad, rytmu prób oraz specyficznych relacji funkcjonujących wewnątrz zespołu teatralnego (*Strategie obecności*…).

Magdalena Hueckel – fotografka teatralna oraz współtwórczyni KFT, początkowo planowała zostać scenografką. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa. Fotografia teatralna pojawiła się w jej praktyce jako sposób dokumentowania własnych projektów scenograficznych. Duża rolę tutaj odegrała współpraca z Małgorzatą Szczęśniak i Krzysztofem Warlikowskim przy spektaklu *(A)pollonia*. Hueckel podkreślała, że wejście do teatru od kuchni pozwoliło jej zrozumieć rytm prób, sposób funkcjonowania zespołu oraz obecne w teatrze niepisane reguły, których fotograf musi nauczyć się przestrzegać (tamże). Jej estetyka jest bardzo zmienna, ponieważ – jak sama podkreśla – zawsze próbuje podążać za spektaklem i przekładać wizję reżysera na własny język fotograficzny (tamże). Na jej fotografiach często widać szerokie plany, które według niej najlepiej oddają charakter przedstawienia oraz relacje pomiędzy aktorami a przestrzenią sceniczną. Można przypuszczać, że zainteresowanie wizualną stroną spektaklu jest związane z jej wcześniejszym doświadczeniem scenograficznym. W jej fotografiach scenografia staje się jednym z głównych elementów budujących znaczenie obrazu. Hueckel za każdym razem próbuje inaczej interpretować teatr i przekładać go na fotografię.

Odmiennie przebiegała ścieżka zawodowa Natalii Kabanow – finalistki II i IV

edycji Konkursu Fotografii Teatralnej, która podobnie jak Magdalena Hueckel do fotografii teatralnej trafiła poprzez wcześniejsze doświadczenie plastyczne. Z teatrem związała się jednak nie przez scenografię, a za pośrednictwem działalności graficznej. Przez wiele lat pracowała przy tworzeniu plakatów oraz ilustracji do programów teatralnych Teatru Polskiego we Wrocławiu. Jej pierwsze fotografie powstawały jako materiał do plakatów i stron internetowych. Z czasem zaczęła coraz częściej uczestniczyć w próbach, obserwując elementy spektaklu, które mogłyby zostać wykorzystane w projektach graficznych. Stopniowo fotografowanie przedstawień stało się celem samym w sobie (*Dźwięk migawki*, 2016). Kabanow podkreśla znaczenie wcześniejszego przygotowania. Często czyta dramat, uczestniczy w próbach oraz stopniowo poznaje atmosferę spektaklu jeszcze przed rozpoczęciem fotografowania. Dzięki stałej obecności w teatrze poznaje koncepcję przedstawienia, ma możliwość śledzenia rozmów twórczych oraz rozwoju idei spektaklu. Podkreśla, że fotografia teatralna nie musi wiernie odwzorowywać scenicznej rzeczywistości, lecz powinna oddawać emocje, relacje i główną ideę przedstawienia (tamże). W jej fotografiach wyraźnie widać wpływ doświadczenia graficznego i plastycznego. Kadry Kabanow są zazwyczaj ostre, wyraźne, kontrastowe oraz bardzo świadomie komponowane kolorystycznie.

Inny model fotografowania teatru reprezentują osoby, których relacja z teatrem powstaje przede wszystkim poprzez udział w procesie tworzenia spektaklu. W ich przypadku fotografia staje się sposobem dokumentowania doświadczeń pełnionych funkcji. Perspektywa ta pozwala dostrzec aspekty procesu twórczego często pozostające poza polem zainteresowania fotografów koncentrujących się na wizualnej stronie przedstawienia.

Twórczość Wojciecha Sobolewskiego wyrasta z jego wieloletniej obecności w

środowisku teatralnym. Artysta związany jest z TR Warszawa nie tylko jako fotograf, lecz przede wszystkim jako inspicjent oraz asystent reżyserów i reżyserek. Funkcja ta wymaga stałej obecności na próbach, często już od ich najwcześniejszych etapów. Zakres obowiązków inspicjenta wykracza daleko poza kwestie organizacyjne. Odpowiada on za koordynację działań aktorów, realizatorów i zespołu technicznego, czuwa nad przebiegiem prób oraz komunikacją pomiędzy różnymi działami produkcji. Jednocześnie jest osobą doskonale znającą strukturę spektaklu, jego rytm oraz wszystkie elementy techniczne niezbędne do jego realizacji (*Projekt: spektakl. Inspicjent*, 2015). Znajduje to odzwierciedlenie w jego zdjęciach. Możliwość fotografowania w tak intymnym obszarze teatru to wynik zaufania, jakie zdobył dzięki pracy przy spektaklach. Warto zaznaczyć, że wcześniej omawiany zestaw Sobolewskiego z XI edycji KFT nie był oficjalną dokumentacją spektaklu. W przypadku *Laguny* oficjalne zdjęcia wykorzystywane przez TR Warszawa wykonał Filip Preis, podczas gdy fotografie Sobolewskiego powstawały równolegle, w trakcie prób i pracy zespołu[5]. Dzięki temu nie koncentrują się na tradycyjnej dokumentacji spektaklu. Brak tej odpowiedzialności pozwalał mu na większą swobodę wyboru tematów i kadrów. Fotografie nie musiały pełnić funkcji archiwalnej, dlatego ich autor mógł koncentrować się na własnej interpretacji procesu twórczego.

Podobny mechanizm można zaobserwować w przypadku Olgi Śmiechowicz, finalistki X edycji Konkursu Fotografii Teatralnej. Jej fotografie ze spektaklu *Państwo* w reżyserii Jana Klaty w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie znalazły się w finale konkursu w kategorii B. Śmiechowicz zajmuje się pracą naukową i translatorską jako filolożka klasyczna i teatrolożka. Przy realizacji *Państwa* pełniła funkcję dramaturżki i autorki adaptacji, przygotowała nowe tłumaczenie tekstu oraz uczyła aktorów wymowy języka

starogreckiego. Podobnie jak Sobolewski, Śmiechowicz fotografowała teatr z perspektywy osoby bezpośrednio uczestniczącej w procesie twórczym. W jej fotografiach rzadko odnajdujemy gotowe obrazy sceniczne, kostiumy czy szczegółową dokumentację scenografii. Znacznie częściej pojawiają się momenty pracy, rozmowy, skupienia. Na jednym ze zdjęć widzimy Jana Klatę czytającego scenariusz wspólnie z aktorką, na innych aktorów funkcjonujących poza scenicznymi rolami, ubranych w codzienne stroje i uczestniczących w procesie prób. Anna R. Burzyńska w swojej laudacji zwróciła uwagę, że surowa, czarno-biała estetyka tych fotografii pozwala dostrzec to, co zwykle pozostaje ukryte przed oczami widzów: chwile słabości i triumfu, poszukiwanie odosobnienia i dążenie do bliskości oraz codzienną pracę prowadzącą do powstania spektaklu (Burzyńska, 2004).

W przeciwieństwie do Magdaleny Hueckel i Natalii Kabanow, których sposób fotografowania wyrasta z doświadczeń związanych ze sztukami wizualnymi, Sobolewski i Śmiechowicz interpretują teatr za pomocą narzędzi wynikających z pełnionych funkcji zawodowych. Dokumentują proces powstania przedstawienia poprzez własny filtr interpretacyjny.

Można stwierdzić, że wprowadzanie nowych kategorii stopniowo poszerzało grono uczestników KFT. Kategoria backstage’owa otworzyła konkurs na osoby pracujące za kulisami teatru, natomiast kategoria architektury teatralnej przyciągnęła twórców zarówno spoza środowiska fotografii teatralnej, jak i samego teatru. Dobrym przykładem są finaliści IX edycji – Anna Niemiec, zajmująca się przede wszystkim fotografią pejzażową, oraz Sebastian Szostek, architekt i fotograf architektury. Zmiany regulaminu przełożyły się na większą różnorodność środowisk reprezentowanych w konkursie.

Kryteria oceny fotografii teatralnej

Im bardziej fotografia teatralna oddala się od czystej dokumentacji i staje się autonomiczną interpretacją spektaklu, tym trudniejsze okazuje się jej ocenianie. Problem nie polega już wyłącznie na technicznej jakości zdjęcia czy poprawności kompozycji, lecz na tym, jak fotografia interpretuje przedstawienie oraz jakie elementy teatru uznaje za najważniejsze. W KFT proces oceny ma charakter wieloetapowy. Jurorzy najpierw wskazują indywidualnie fotografie, które uznają za najciekawsze, następnie wspólnie omawiają wybrane prace i negocjują ostateczny werdykt. Nagrodzenie fotografii nie jest efektem jednej, obowiązującej metody oceny, lecz rezultatem dyskusji pomiędzy osobami reprezentującymi różne doświadczenia zawodowe i odmienne sposoby patrzenia na teatr. Oceny prac bardzo często stają się polem napięcia pomiędzy różnymi sposobami myślenia o teatrze.

Właśnie tak pisze o tym Magdalena Raszewska – historyczka teatru i jurorka VIII edycji Konkursu Fotografii Teatralnej. Opisując przebieg obrad jury, podkreśla, że każdy z jurorów oceniał fotografie z perspektywy własnego doświadczenia zawodowego. W składzie oceniającego gremium znajdowali się między innymi historycy teatru, historycy sztuki, fotografowie teatralni oraz historycy fotografii. Raszewska zaznaczała, że wspólny werdykt zawsze był efektem kompromisu pomiędzy bardzo różnymi sposobami patrzenia na obraz. Jedne fotografie zachwycały teatrologów, inne historyków sztuki, podczas gdy część zdjęć, mimo spełniania wszystkich „formalnych” kryteriów, ostatecznie nie została nagrodzona (Raszewska, 2023). Rozbudowany i wyraźnie zróżnicowany skład jurorski KFT pokazuje, jak szeroko fotografia teatralna oddziałuje poza środowiskiem teatru. W jury kolejnych edycji pojawiają się nie tylko fotografowie teatralni, lecz także

osoby reprezentujące bardzo różne dziedziny sztuki i kultury wizualnej[6].

Nie istnieje zatem jeden, uniwersalny system oceny zdjęć teatralnych. Dla historyka teatru najważniejsze może być to, czy fotografia pozwala odczytać relacje pomiędzy postaciami, sposób prowadzenia aktora czy wykorzystanie scenografii. Raszewska pisała, że patrząc na zdjęcie, chce móc zrozumieć nie tylko sytuację sceniczną, lecz również napięcia pomiędzy bohaterami czy sposób organizacji przestrzeni przez reżysera i scenografa. Fotografia ma według niej przekazywać „całość przedstawienia" – reżyserię, aktorstwo, scenografię i emocjonalne relacje pomiędzy postaciami (Raszewska, 2023). Jednocześnie współczesna fotografia teatralna coraz częściej odchodzi od tak rozumianej dokumentacyjności. Wielu fotografów świadomie buduje własną, autorską interpretację spektaklu, nie próbując już tworzyć „neutralnego" zapisu sceny. Analizując materiały archiwalne, zauważyłam, że kryteria oceny prac są płynne. Fotografie początkowo wskazywane przez poszczególnych jurorów nie zawsze ostatecznie zostawały laureatami konkursu. W toku wspólnych dyskusji, analiz i negocjacji hierarchie ulegały zmianie, a zwycięskie fotografie wyłaniały się dopiero poprzez konfrontację różnych sposobów patrzenia na obraz.

Sama ocena fotografii teatralnej wydaje się procesem liminalnym. Każdy z jurorów patrzy na zgłoszone do konkursu prace przez pryzmat własnego doświadczenia zawodowego i własnej wrażliwości wizualnej. Trudno uznać, żeby ktoś z nich reprezentował bardziej lub mniej poprawną metodę oceniania. Być może właśnie dlatego tak istotne okazuje się zróżnicowanie składu jurorskiego, reprezentującego odmienne dziedziny sztuki i różne sposoby myślenia o obrazie. Fotografia teatralna funkcjonuje bowiem na przecięciu wielu porządków – teatru, dokumentu, sztuk wizualnych, reportażu i archiwum. Jej odbiór pozostaje zawsze częściowo subiektywny,

zależny od indywidualnej wrażliwości odbiorcy.

Podsumowanie

Analiza Konkursu Fotografii Teatralnej pokazuje, jak bardzo zmienia się współczesne rozumienie fotografii teatralnej. W konkursie ujawniają się przemiany jej funkcji, znaczeń oraz kryteriów wartościowania. Ewolucja kategorii konkursowych oraz rosnąca różnorodność nadsyłanych prac wskazują, że fotografia teatralna coraz częściej postrzegana jest jako autonomiczna praktyka artystyczna, wykraczająca poza funkcję dokumentacyjną. Przemiany znajdują odzwierciedlenie także w gronie uczestników konkursu. Wśród finalistów i laureatów kolejnych edycji regularnie pojawiają się nazwiska fotografów od lat związanych z fotografią teatralną, takich jak Tobiasz Papuczys, Martin Raphaël Martiq, Dawid Stube, Karolina Jóźwiak czy Maurycy Stankiewicz. Świadczy to powstaniu stabilnego środowiska fotografów teatralnych, które współtworzy współczesny obraz tej dziedziny w Polsce. Jednocześnie w niemal każdej edycji biorą udział debiutanci.

Fotografia teatralna wymaga interpretacji fotografa, który stara się przełożyć doświadczenie spektaklu na język obrazu, przekazać emocje podobne do tych, które towarzyszą widzom w czasie oglądania go na żywo. Nie istnieje jeden obowiązujący model fotografowania teatru. Fotografia teatralna może wyrastać zarówno z doświadczeń związanych ze sztukami wizualnymi, jak i z wieloletniej obecności w procesie powstawania spektaklu. Może koncentrować się na scenie, kulisach, architekturze teatru lub relacjach pomiędzy jego twórcami. Fotografowanie teatru wymaga przede wszystkim uważności oraz zaangażowania w sytuację sceniczną. Im mniej obojętności wobec tego, co dzieje się na scenie i wokół niej, tym bardziej

znaczący może stać się zapis fotograficzny. Fotografia teatralna pozostaje lustrem teatru, który sam przecież jest lustrem rzeczywistości społecznej, politycznej i kulturowej. Jej język nieustannie ewoluuje, migrując pomiędzy dokumentem, reportażem i autonomiczną praktyką artystyczną, anektując coraz to nowe obszary wizualności. W tej zdolności do nieustannego przekraczania własnych granic tkwi jej wyjątkowość i żywotność.

Artykuł bazuje na pracy licencjackiej napisanej na wiedzy o teatrze UJ; promotorką pracy była dr Katarzyna Waligóra.

Wzór cytowania:

Potkańska, Nina, *Wyjście poza obiektyw(ność)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/188p-7909.

Autor/ka

Nina Potkańska

Nina Potkańska (nina.potkanska@student.uj.edu.pl) – absolwentka wiedzy o teatrze UJ. Jej zainteresowania obejmują teatr, fotografię i film, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii teatralnej, fotografii dokumentalnej, reportażu oraz fotografii ulicznej. Jej badania koncentrują się na fotografii jako medium, jej wymiarze etycznym, sposobach oddziaływania we współczesnym świecie oraz problemie sprowadzania jej wyłącznie do mechanicznego rejestrowania rzeczywistości. Interesują ją również intermedialne praktyki artystyczne oraz wzajemne relacje między fotografią, teatrem i filmem. ORCID: 0009-0003-6908-7781.

Przypisy

1. Ze względu na brak dostępu do pełnej dokumentacji pierwszych dwóch edycji, w tekście wykorzystuję laudacje od trzeciej edycji konkursu.
2. Istotny był także sposób inauguracji pierwszej edycji. Finałowi konkursu towarzyszyła

wystawa prezentowana w Łazienkach Królewskich, w miejscu kojarzonym nie z użytkową dokumentacją, lecz z publicznym obiegiem kultury i sztuki. Fotografia teatralna opuszczała symbolicznie archiwum i zaplecze promocji, wchodząc do przestrzeni wystawienniczej, gdzie przestawała funkcjonować jako dodatek do recenzji spektaklu czy programu teatru, stając się centralnym obiektem uwagi odbiorcy. Zob. *Konkurs Fotografii Teatralnej w 250-lecie Teatru Publicznego w Polsce*, tekst opublikowany na stronie Łazienek Królewskich, 2015, https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/aktualnosci/konkurs-fotografii-teatralnej [dostęp: 8.06.2026].
3. Najbardziej znanym teatralnym albumem Edwarda Hartwiga są *Kulisy teatru* (1969).
4. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konkurs Fotografii Teatralnej – VIII edycja, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/konkursy/konkurs-fotografii-teatralnej/konkurs-fotografii-teatralnej-viii-edycja/ [dostęp: 8.09.2026].
5. TR Warszawa, *Laguna*. https://trwarszawa.pl/program/laguna/ [dostęp: 8.09.2026].
6. Wybrane przykłady jurorów reprezentujących obszary inne niż fotografia teatralna: Artur Sienicki (I edycja; operator filmowy, twórca wideo i reżyser światła), Małgorzata Szczęśniak (I edycja; scenografka i kostiumografka), Marta Szymańska (I edycja; związana z Fundacją Archeologia Fotografii), Barbara Sierosławski (III edycja; reżyserka teatralna i autorka filmów dokumentalnych), Chris Niedenthal (IV edycja; fotoreporter). Na podstawie: Ożarowska, *Zestawienie KFT…*

Bibliografia

Literatura

Barthes, Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

Biernacka-Płoska, Joanna, *Co kradnie fotografia?*, „Teatr” 2023, nr 7-8, https://archiwum.teatr-pismo.pl/20967-co-kradnie-fotografia/ [dostęp 14.06.2026].

Dźwięk migawki, rozmowa Katarzyny Niedurny z Natalią Kabanow, „Dwutygodnik” 2016, nr 177, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6370-dzwiek-migawki.html [dostęp: 8.09.2026].

Projekt: spektakl. Inspicjent, rozmowa Mateusza Węgrzyna z Wojciechem Sobolewskim, „Dwutygodnik” 2015, nr 158, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5881-projekt-spektakl-inspicjent.html [dostęp: 8.09.2026].

Raszewska, Magdalena, *Dobre zdjęcie. Dlaczego go nie wybrałam?*, „Teatr” 2023, nr 7-8, https://archiwum.teatr-pismo.pl/21000-dobre-zdjecie-dlaczego-go-nie-wybralam/ [dostęp: 14.06.2026].

Sontag, Susan, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2023.

Wanicka, Agnieszka, *Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku. Pierwsza próba (uporządkowania faktów)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zawod-fotograf-teatralny-w-xix-wieku [dostęp: 14.06.2026].

Materiały audiowizualne

Strategie obecności. Współczesna polska fotografia teatralna – panel dyskusyjny z udziałem Magdy Hueckel, Natalii Kabanow i Tobiasza Papuczysa, prowadzenie: Joanna Biernacka-Płoska i Jarosław Fret, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 16.12.2023, https://youtu.be/YjSKwUZWYdw?si=vqigN7XWRnIV4-5N [dostęp: 8.06.2026].

Widzą to, czego widzowie nie widzą. Kto fotografuje spektakle? Podcast o Teatrze, odc. 10, prowadzenie: Katarzyna Niedurny i Katarzyna Waligóra; goście: Klaudyna Schubert, Tobiasz Papuczys, Joanna Biernacka-Płoska, nagranie przygotowane z okazji VIII edycji Konkursu Fotografii Teatralnej organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, opublikowane 15 maja 2024, https://youtu.be/RvBue4ObKmQ?is=Rpeb40-II28NeK6L [dostęp: 8.06.2026].

Materiały z niepublicznego archiwum Konkursu Fotografii Teatralnej

Dokumentacja konkursowa

Ożarowska, Magdalena, *KFT – statystyki wszystkich edycji*, materiał niepublikowany, archiwum Konkursu Fotografii Teatralnej.

Ożarowska, Magdalena, *Zestawienie KFT – wszystkie edycje*, materiał niepublikowany, archiwum Konkursu Fotografii Teatralnej.

Ożarowska, Magdalena, korespondencja z autorką artykułu, 2025-2026.

Uzasadnienia jurorskie, laudacje

Berendt, Zuzanna, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Wojciecha Sobolewskiego *Laguna*, kategoria C „Zestaw dokumentacyjny backstage’owy”, XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Burzyńska, Anna R., uzasadnienie jurorskie dla fotografii Pawła Kamionki *Portret Magdaleny Cieleckiej w roli Marianny* ze spektaklu *Elizabeth Costello*, kategoria C „Portret aktora/aktorki w roli”, X edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2024.

Burzyńska, Anna R., uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Olgi Śmiechowicz ze spektaklu *Państwo*, kategoria B „Zestaw dokumentacyjny z przedstawienia”, X edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2024.

Góral, Paulina, uzasadnienie jurorskie dla fotografii Karoliny Jóźwiak *Czwarta ściana*, kategoria A „Teatralne zdjęcie sezonu”, XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Kuźmicz, Marika, uzasadnienie jurorskie dla fotografii Wojciecha Sobolewskiego *Ania Smolar z Eurydyką podczas próby dymu w Hadesie*, kategoria A „Teatralne zdjęcie sezonu”,

XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Kuźmicz, Marika, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Marka Zimakiewicza inspirowanych spektaklem *Sen nocy letniej*, kategoria D „Zestaw kreacyjny", XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Leśniakowska, Małgorzata, uzasadnienie jurorskie dla fotografii Kamili Wiśniewskiej-Kopciary *Gdański Teatr Szekspirowski, dziedziniec*, kategoria C „Architektura teatralna", VIII edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2022.

Piekut, Małgorzata, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Karoliny Jóźwiak ze spektaklu *Mały Książę*, kategoria B „Zestaw dokumentacyjny z przedstawienia", IX edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2023.

Wanicka, Agnieszka, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Martina Raphaëla Martiqa *Wyjeżdżamy*, kategoria B „Zestaw dokumentacyjny z przedstawienia", IV edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wyjscie-poza-obiektywnosc*