

## MAGIA LALKI. TEATR GRZEGORZA KWIECIŃSKIEGO.

### TEATR OGNI A PAPIERU

Tekst Honorata Sych

Łódź 2006 Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Twórczość teatralna Grzegorza Kwiecińskiego należy do obecnego w życiu artystycznym modernistycznego nurtu przekraczania ściśle określonych gatunków sztuki. Jest twórcą jedyne w swoim rodzaju Teatru Ognia i Papieru, teatru światła naturalnego (P. Mitzner 1987, s. 226). Artysta plastyk, poeta, pedagog, reżyser związał swoje pasje artystyczne z teatrem lalkowym dającym nieograniczone możliwości w kształtowaniu przestrzeni plastycznej i w sposobie operowania tworzywem teatralnym. Autor opraw scenograficznych i reżyserii kilkudziesięciu spektakli lalkowych uległ zadziwiającej fascynacji malowania, tworzenia form tak ulotnym i jednocześnie posiadającym wielką moc, dominującym materiałem jakim jest ogień. W płonących widowiskach, wyrosłych z oczarowania teatrem lalek, fascynacji prostym tworzywem, uniwersalnością symbolu i z zainteresowań plastycznym eksperymentem, prowadzi filozoficzny (P. Konic 1989, s. 134) dialog na tematy egzystencji i kondycji współczesnego człowieka, jego sytuacji w rozwibrowanym sprzecznościami świecie. Próbuje doszukać się prawdy powracając do mitów i archetypów kultury. W poetycki sposób wypowiada się o "człowieku postawionym w sytuacji skrajnej, w sytuacji, w której człowiek nie może dokonać wyboru, a jego działanie jest zdeterminowane przez siłę, której nie sposób się przeciwstawić" (G. Kwieciński 1981, s. 96). Jego bohater jest postacią tragiczną. Dąży do egzystencji piękniejszej i szlachetniejszej niż pospolita, lecz jego wysiłki kończą się klęską poprzez spalenie fizyczne i emocjonalne, za pomocą ognia rzeczywistego i tego niewidocznego, który trawi od środka.

Teatr Ognia i Papieru pozostaje dla jego twórcy sposobem na życie i sposobem na teatr, ale także stanowi rodzaj miejsca przynoszącego ochronę przed bezwzględными regułami współczesnej rzeczywistości, w której "trudno(...) zbudować choćby coś, co później można by spalić" (G. Kwieciński I). Odwołuje się więc do znanych i nienaruszalnych prawd i zasad określających życie człowieka i za pomocą konstrukcji destrukcji, ekspresji, dramaturgii znaku plastycznego, kontrastujących ze sobą materii ognia i papieru, ich wieloznaczności i siły przyciągania (G. Kwieciński I) odkrywa nowe, pełne znaczeń i sensów obrazy, zmuszające do refleksji symbole- to co najważniejsze, a co dotąd pozostawało niewidoczne. Spektakle Kwiecińskiego wiodą w stronę rytuału. Tworzą jedyne w swoim rodzaju stan napięcia jakiego może doświadczyć uczestnik rytuału, kiedy "Między rzeczywistością sceniczną a widzami wywiązuje się autentyczna więź, oparta na niezafałszowanym fikcją uczestnictwie w pewnym ciągu wydarzeń" (D. Jagła 2000, s. 29). Można je też identyfikować jako widowiska- zdarzenia plastyczne nastawione na realizację wartości estetycznych wymagających od odbiorcy raczej kontemplacji uobeczonego w nich piękna bardziej niż czynnego uczestnictwa. W zakresie plastyki Kwieciński operuje własną, osobną wyobraźnią teatralną. Jest to poetyka świadomie nieco prymitywna, wycinankowa (P. Mitzner 1987, s. 226-227), dziecięca: " W jego przymierzaniu się do tworzenia jest zawsze porcja prymitywnego autentyzmu(...) zależy mu na zachowaniu w sobie porcji naiwności. Jak dziecko ulicy rozgrzebuje gruzowisko sztuki, zaciekawiają go atrapy przedmiotów, powykręcane w różne strony druty, ścianki papieru o rozpoznawalnych kształtach(...)" (J. Gawlik 2001, s. 87). Przechowuje w sobie "świątynię dzieciństwa" i pokazuje ją w przedstawieniach, plakatach, scenografiach, grafice, akcjach (J. Gawlik 2001, s. 93). Z drugiej strony inspirują go sztuki plastyczne, a także szeroko pojęte zjawiska nauki i kultury, literatura. Wszystkie te elementy pozostają w ruchu prowokując syntezy jakie można znaleźć

w dramaturgii znaku plastycznego. Inspiracja ta "(...)polegała nie na dosłownym <tłumaczeniu> gotowego dzieła na sytuację sceniczną, jakby <żywcem> wyjętą z obrazu, lecz na odwoływaniu się do treści zawartych w pierwotnym dziele, którego echa często w obrazie scenicznym były bardzo <ciche>. Obrazy- sceny nie są przeniesione dosłownie z płótna, przeniesienie to polega na bardzo odległym podobieństwie formalnym, ale za to istnieje niemal identyczność klimatu, treści, problematyki" (G. Kwieciński 1981, s. 99). W teatrze Kwiecińskiego najważniejsza jest plastyka- obrazy, przestrzeń, ruch. Spektakle Ognia i Papieru składają się ze scen- obrazów połączonych z sobą na zasadzie collage. Zestawia w nich proste symbole, przedmioty symboliczne noszące w sobie zamknięte znaczenia, elementy gotowe, figurki człowieka z dynamiką ognia tworzącego dramaturgię poprzez zderzenie jego wiecznej, niszczącej i oczyszczającej, nieokiełznanej siły z kruchością papierowych, ludzkich światów. Dokonuje modernistycznych transgresji- przekroczeń zakazów zapisanych w zbiorowej podświadomości(J. Gawlik 2001,s.89). Tworzy własny "teatr okrucieństwa"(J. Gawlik 2001, s. 89), gdzie wszystko poddane jest żywiołowi ognia i gdzie wszystko ulega zniszczeniu. Obrazów nie łączy fabuła, ani logika następujących po sobie scen: "Czynnikami wiążącymi przedstawienie są środki formalne oraz zasada zawarcia w każdym obrazie jednej <historyjki>, która zagęszcza, kondensuje znaczenia(...)"(G. Kwieciński 1981, s. 97). Kolejne sceny-obrazy rozgrywają się w "pustce"- papierowi aktorzy zachowują się obojętnie wobec swoich zwęglonych poprzedników (G. Kwieciński 1981, s. 92).

Ogień u Kwiecińskiego tworzy formę, ale sam jest też symbolem zniszczenia: szaleje i niszczy, czy może oczyszcza z niepotrzebnych papierowych ludzi i idealistyczne i ziemskie sfery reprezentowane przez symbole: ptaki, anioły, skrzydła, drabiny, koła, papierowe domy, ubrania, różne przedmioty. Bywa też siłą nacechowaną pozytywnie. Po spaleniu wszystkiego następuje symboliczne odrodzenie przybierające formę obrazu, gestu czy dźwięku. Innym aspektem żywiołowej siły ognia jest rola kreująca teatralne życie. Papierowe elementy i postacie żyją tylko wtedy, kiedy płoną, kiedy ulegają zniszczeniu- tak jak w życiu. Nietrwałość ludzkiej egzystencji pokazuje Kwieciński za pomocą papieru. Poprzez swoją kruchość i nietrwałość symbolizuje życie bezustannie prowadzące do śmierci. We wszystkich spektaklach papierowi aktorzy wycięci są z białego, rzadziej- gazetowego, papieru. Pospolitość gatunku tworzywa tym bardziej potęguje symbolikę. Właściwie to nie są aktorzy- to ciągle ten sam- jeden papierowy człowiek, schematycznie odwzorowany. To on występuje we wszystkich spektaklach. Zmienia się tylko kontekst i układ symboli: aniołów, skrzydeł, ptaków, drabin, rąk, luster, klatek, czasem ozdobionych namalowanym graficznie wzorem. Delikatność papieru stwarza możliwość budowania spektaklu metaforycznego, poetyckiego. Wykonane z niego sylwetki, na przekór ułomności materii, posiadają niezwykle ładunek piękna i bogactwo znaczeń. Skonstruowane z dbałością o kształty, proporcje i ogólny wyraz plastyczny, nasycone treściami archetypowymi, zderzone z ogniem płoną też pięknie.

Prostota tworzywa warunkuje kolorystykę Teatru Ognia i Papieru. Nad dwoma podstawowymi barwami- czernią przestrzeni czy pudła scenicznego oraz bielą elementów z papieru dominują czerwienie, złota i oranże ognia. Siłą sprawczą spektakli Ognia i Papieru jest "mag ze świata wrażliwości dziecka"(J. Gawlik 2001, s. 98) który bawi się lichymi przedmiotami: "znajduje w kurzu odpustowy pierścień z fałszywym rubinem, głowę przed zranieniem osłania tekturowym stożkiem, z naiwnym zachwytem przygląda się przemykającym tu i ówdzie, fascynującym, prymitywnym językom ognia."(J. Gawlik 2001, s. 87) Rozprawia się ze stworzonym przez siebie światem ludzi dorosłych, ale stworzonym przez wrażliwość dziecka(J. Gawlik 2001, s. 98).Podpala zbudowaną przez siebie rzeczywistość, ale nie w pełni panuje nad pożarem. Można go też opisać inaczej: "Przyćmione światło odkrywa parę białych rękawiczek leżących na stole. Sataniczny rubinowy pierścień iskrzy się na jednej z nich; w pobliżu rękawiczek znajduje się biała

maska. Odgadujemy mężczyznę w czerni siedzącego w rogu pokoju. Po chwili mężczyzna wstaje, podchodzi do stołu i powoli, uroczystymi i ceremonialnymi gestami wkłada ręce w rękawiczki. Z podobną powagą podnosi maskę i prezentuje ją publiczności. Maską jest biała.(...)Grymas ust przywodzi na myśl ekspresję tragicznej maski greckiej. W masce mężczyzna w czerni staje się postacią, którą będziemy nazywać Kreator-Demiurg: cesarz własnego świata (...)."(K. Kobyłka) Maską Maga- Kreatora " wyraża coś w rodzaju smutku lub raczej znudzenia"(P. Surmaczyński 1993, s. 4). Rozprawia się on ze swoim światem w sposób bezwzględny : "Kreator tnie nożyczkami i podpala miniaturą pochodnią papierowy świat"(P. Surmaczyński 1993, s. 4). Od niego zależy cały ruch sceniczny. Wydaje polecenia papierowym figurkom- wprawia je w ruch i podsyca dynamiką ognia, który sam przesuwa, unosi do góry, skręca, łamie, zwęglą papierowych aktorów. Mag- Kreator nie panuje nad żywiołem ognia. Jest tylko niemym świadkiem dramatu papierowego świata.

Grzegorz Kwieciński prowadzi Teatr Ognia i Papieru od 1978 roku. Wtedy 1 sierpnia w Gardzienicach koło Piask, podczas trwania letniej sesji Kwalifikacyjnego Kursu Lalkarskiego, organizowanego przez Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie oraz Uniwersytet Ludowy w Gardzienicach, odbyła się premiera spektaklu "Cyrk".

Geneza teatru prowadzi do Państwowego Liceum Plastycznego w Nałęczowie i do Instytutu Wychowania Artystycznego w Uniwersytecie im. Marii Curie- Skłodowskiej. Te środowiska, wraz z niezależnym artystycznym ruchem studenckim, ukształtowały postawę twórczą artysty. Kwieciński nie wymyślił Teatru Ognia i Papieru przy stoliku, ani gdzie indziej. Po prostu stworzył go. Była to sprawa kontekstu, w którym żył (J. Gawlik 2001, s. 108).

Wyznaje: "(...) te spektakle wymyślam dopiero jak je robię. To się robi- nie tylko wtedy, kiedy to podpalam, ale kiedy biorę kawałek metalu, robię z tego formę, konstruuje z tego przedmiot i później próbuję to animować, próbuję uruchomić (...)"(J. Gawlik 2001, s. 116), "Na początku jest pomysł jakiejś sceny, pomysł bardzo jasny, konkretny i jest to zazwyczaj początek lub koniec spektaklu- jego pointa. Następnie do tej jednej sceny-obrazu, który dokładnie <widzę> dobudowuję resztę spektaklu. To już jest bardzo trudne, gdyż trzeba w sposób prosty i konsekwentny doprowadzić do finałowej (...) sceny zamykającej spektakl (...). Gdy mam już mniej więcej sprecyzowane wyobrażenie kolejnych obrazów, układam scenariusz. Bardzo często w tej fazie pracy nad spektaklem(...) powstają autonomiczne prace plastyczne- grafiki."(G. Kwieciński 1981, s.94-95) Artysta nie pisze scenariuszy, ale je rysuje (G. Kwieciński 1981, s. 58). Nigdy nie zakłada, że oto stworzył spektakl doskonały, zamknięty, skończony. Wprost przeciwnie. Pisze: "Przedstawienia moje są kompozycjami otwartymi, istnieją jedynie ramy początku i zakończenia. Ta otwartość spektakli stwarza możliwość ciągłego ich ulepszania, wycinania jednych, a na ich miejsce wprowadzania innych obrazów."(G.Kwieciński 1981, s.97) Wewnętrzna otwartość i konsekwentne stosowanie środków formalnych sprawia, że wszystkie spektakle należy traktować jako jedną całość, do której można dopisać następny spektakl (G.Kwieciński 1981, s. 97).

"Cyrk", jako pierwszy w Teatrze Ognia i Papieru, był poszukiwaniem formy do przekazania treści istotnych dla twórcy. Realizował go jako student uczelni plastycznej zauroczony już możliwościami teatru lalkowego po praktykach odbytych w Teatrze Lalek w Lublinie. Miał świadomość, że chce dać przedstawienie zbliżone do konwencji teatru lalek (G.Kwieciński 1981,s.80). Z materiałów jakimi dysponowali organizatorzy kursu w Gardzienicach - z papierów, sznurów i kleju stworzył spektakl plenerowy, spektakl- eksperyment, zakładający udział ognia. Scenariusz zbudował na kanwie własnych wierszy z 1977 roku. Opowiadały o prawdziwych herosach dzieciństwa i jednocześnie awangardy XX wieku- o iluzjonistach, linoskoczku i mimie. Oni stali się papierowymi bohaterami pierwszego wystąpienia Teatru Ognia i Papieru -"Spłonęli w świętym ogniu (...)"(J. Gawlik 2001, s. 94).

Scenę "Cyrku" stanowiła otwarta przestrzeń nadwiślańskiego krajobrazu, pełna wysokich drzew oraz rozgwieżdżone niebo. Według opisu autora : "Wysoko w górze pulsują, poruszane

wiatrem, prostokątne chorągiewki. Przed nami, jak gigantyczny żagiel, szara, papierowa kurtyna, na której czarną farbą namalowano symbol- jabłko królewskie. Widać jeszcze dużo sznurów, gdzieś w przestrzeni(...) kawałki białego papieru.(...) Przed kurtynę wychodzi człowiek w ciemnym ubraniu, klęka twarzą do niej i nagle przed nim zapala się ogień, oświetlając wszystko wokół. Człowiek klęcząc podnosi ręce w górę i zastyga w tej pozycji. Po chwili wstaje, od gasnącego ognia odpala pochodnię, podchodzi do papierowej kurtyny i podpala ją na środku. Ogień gwałtownym, wąskim pasmem biegnie ku górze rozcinając kurtynę na dwie części. (...) Pierwsze co widzimy w świetle płomieni to rząd białych postaci, trzymających się za ręce. Postacie te to symbole ludzi wycięte z brystolu, symbole lub schematy postaci ludzkiej mające namalowane na piersiach znaki solarne. Nad tymi sześcioma postaciami wielkości człowieka ukazuje się wielki Pierrot- gigantyczna, biała, płaska kukła bez twarzy z szeroko rozłożonymi rękoma- władca papierowych figur. Od tej chwili Pierrot będzie towarzyszył wszystkim scenom-obrazom spektaklu. Resztki płonącej kurtyny rozwiewa wiatr, ogień przygasa, aby nagle na nowo zabłysnąć gdzieś z boku nad ziemią(...). W górze na białej linii chwiejnie stąpa linoskoczek animowany z dołu przez człowieka w czerni. Wiatr szarpie linoskoczkiem, jęzory ognia co jakiś czas oświetlają Pierrota beznamiętnie przyglądającego się widowisku. Silniejszy poryw wiatru, czy też pociągnięcie za sznur powodujący ruch linoskoczka do przodu, sznur trzymany przez dłoń człowieka, powoduje upadek akrobaty. Nieszczęsny śmiałek spada na ziemię, gdzie jego szczątki natychmiast trawi ogień. Znow z boku zapalają się pochodnie, widzimy dwie postaci na trapezie. Wiszą głową w dół, kiwając się rytmicznie, chcą chwycić się za ręce aby wykonać jakąś skomplikowaną ewolucję. Niestety nie udaje im się to. Wraz z zamierającym ogniem wygasa też beznadziejny ruch postaci. Zrezygnowali. Ciemność. Nagle widzimy pełzający po ziemi płomień. Płomień pełźnie przez chwilę, następnie wspina się jak po lonicie na górę. Trzy liny. Na linach papierowe figury chcą wspiąć się, dojść gdzieś wysoko. Razem z figurami wspina się ogień. Postacie akrobatów ożywione ciepłym powietrzem poruszają głowami, rękoma usiłują uciec przed ogniem- na próżno. Ogień dogania je i niszczy, niszczy bezlitośnie i konsekwentnie. Niektóre z nich spadają na ziemię aby tam zakończyć swoje krótkie życie, niektóre zwęglone zostają na linie- zostają tylko przez chwilę, wiatr szybko rozwiewa te <negatywy>(…). I znow gwałtowny wybuch ognia. Tym razem płomień układają się w formę koła. Następny numer cyrkowy: przez koło, płonące koło skaczą papierowi ludzie. Wielu chce pokonać przeszkodę- stoją poruszani przez wiatr. W pewnym momencie jeden ze skaczących zostaje na kole. Nie udało mu się i musi zapłacić za swój błąd. Przez moment jest jeszcze papierem (...). Przed nami już tylko Żarzące się, dymiące, wypalone koło.(...)Pochodnie na ziemi wśród trawy. Coraz jaśniej. Papierowa figura podnosi się z murawy, chce wstać. Najpierw tułów, później głowa, jedna, później druga ręka. Już stoi, chce zrobić krok do przodu i niespodziewanie pada. Znow się podnosi: tułów, głowa, ręce. Znow pada. I tak kilka razy, w nieskończoność, Nie można się już podnieść.(...)Człowiek w czarnym ubraniu podchodzi do Pierrota , chwytą go za nogi i obrywa je, niszczy tę wielką kukłę- świadka wszystkich <pochodni> .Człowiek ten zrywa również inne resztki cyrku(...) Wszystkie pozostałości gromadzi w jednym miejscu- tam, gdzie kiedyś był środek kurtyny, tam również znajdują się resztki Pierrota- okrutnego władcy cyrku. Z tych papierowych śmieci tworzy się spory stos. Człowiek w czerni podpala ten śmietnik, odwraca się i powoli odchodzi.(...) Słysząc dźwięk podobny do płaczu dziecka. Czarna postać zbliża się (...) do resztek cyrku i spod szalejących płomieni wydobywa papierowe dziecko. (...) Człowiek unosi dziecko w górę i pokazuje je (...) w majestatycznym geście kapłana wzywającego do opłatka- kawałka wafła- Hostii, kapłana wzywającego Boga. Człowiek przytula dziecko do siebie, odwraca się i odchodzi niktą w ciemności.(G. Kwieciński 1981, s. 53-57).

Przedstawieniu towarzyszyła muzyka wykonywana na flecie. Forma przedstawienia plenerowego nie usatysfakcjonowała Kwiecińskiego. Zdał sobie sprawę, że zastosowanie

innego rozwiązania mogłoby być korzystniejsze. Postanowił zamknąć następny spektakl- "Ręce"- w niewielkim drucianym sześcianie- w "klatce"(G. Kwieciński 1981, s .82). Widowisko w takim kształcie mógł bez przeszkód prezentować w dowolnym miejscu.

Premiera "Rąk" nastąpiła 15 lutego 1979 roku w Pracowni Struktur Wizualnych Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS. Następne przedstawienie w kieleckim Biurze Wystaw Artystycznych poprzedzone było prezentacją prac graficznych- scenariuszy przedstawięń. Wykonane w monotypii litografii na płótnie przedstawiały twarz autora poddaną destrukcji oraz symbole, które później powtórzyły się w spektaklu- rzędy ludzkich figur pokazane w dużym uproszczeniu, drabina, dłoń. Wystawa była zapowiedzią przedstawienia(G. Kwieciński 1981, s .58). Artysta dał je w drugim pomieszczeniu. W ciemnej sali ustawiony był stół przykryty czarną tkaniną. Na nim stał czarny sześcian o boku około pół metra. Z boku, na krześle, przed stołem postawiona była zwykła emaliowana, biała miska. Na poręczy krzesła wisiała biała lniana ściereka. Ciemność rozpraszał mały punktowy reflektor "(...) wywołując z mroku leżące na stole białe rękawiczki i maskę. Do stołu przypominającego mense ołtarzową zbliża się aktor ubrany dokładnie na czarno. Podchodzi do stołu i powoli z namaszczeniem i uwagą zakłada rękawiczki, sięga po maskę i pokazuje ją widzom. Jest ona biała, na czole ma przyklejone kolorowe szkiełka - cekiny błyszczące w świetle. Maskę ma tragiczny, schematyczny układ otworów na oczy i usta. (...) Jest ciemno. Nagle błyska ogień. Ręka w białej rękawiczce uniesiona do góry trzyma maleńką pochodnię(...). Ręka z pochodnią obniża się i podpala najpierw świecę ustawioną z prawej strony <pudła>, a później- z lewej.(...) Sześcienne <pudło> okazuje się konstrukcją z cienkiego drutu(...) ustawioną na nieco większym lustrze, nachyloną w kierunku widza pod pewnym kątem. Ta <klatka> zamknięta jest również lustrem, tylko że nieco zniszczonym, ale przez to jakby bardziej <poetyckim>. Lustro to zawieszono jest nieco ponad dolną krawędzią drucianego sześcianu. W tej dziwnej konstrukcji umieszczone jest jeszcze jedno lustro znajdujące się u góry konstrukcji. Jest ono zamocowane pod kątem, stykając się górną krawędzią lustra kurtynującego przestrzeń. Światło świecy, doskonale wzmocnione przez lustro, pozwala widzieć dokładnie wszystko to, co znajduje się we wnętrzu konstrukcji. Na środku, na dole znajduje się pryzma podartych papierków. Można się w niej dopatrzeć resztek gazet, zwykłego białego papieru, strzępów w kolorze czarnym i czerwonym. W tyle <klatki> znajduje się <wózek> wielkości pudełka od zapalek. Wózek jest czarny, ma duże, białe koła. Na nim umieszczona jest postać kaleki z wyciągniętą w kierunku widzów ręką. W górze umieszczonych jest sześć papierowych postaci ludzkich z wyraźnie zaznaczonymi dłońmi. Postacie te, mające wymalowane na piersiach znaki solarne stanowią jakoby wieniec, różaniec złożony z papierowych, płaskich figur. W momencie zdejmowania zasłony z konstrukcji dochodzi gdzieś z daleka muzyka. Jest to chóralny śpiew przypominający smutną i poważną muzyką sakralną. Ten chór towarzyszy spektaklowi od tej chwili nieprzerwanie. Aktor ubrany w czarne strój, z białą maską na twarzy wstaje zza stołu- ołtarza i bardzo wolno ręką uzbrojoną w nożyce obcina postacie zawieszono na górze. Postacie opadają na papierowy <śmietnik> jedna po drugiej .Zostaje tylko sześć par rąk oddzielonych od reszty ciała Aktor siada.(...) Nagle papierowa sarta śmieci zaczyna się poruszać. Papierki przesuwały się i wydostaje się z nich biała ręka, jedna, druga, trzecia. Ręce unoszą się ku górze, ku rękóm, które się tam znajdują. Biała, gruba nić łącząca je z podłożem, napina się, ręce gwałtownie wirują wokół własnej osi. Opadają i znów powoli dążą ku górze. Teraz już nie razem, najpierw jedna, potem druga i dopiero po opadnięciu tych dwóch- trzecia. I tak kilka razy, aż do zerwania nici powodujących ruch rąk.(...) Aktor wstaje i ustawia (...) rząd rąk wyrastających ze szklanego paska. Ręce połączone są ze sobą białą nicią. Aktor- Demiurg-Kreator sięga po ogień, podpala nić i ręce jedna po drugiej zaczynają płonąć, dramatycznie się przy tym skręcając.(...) Za każdym razem płonąca dłoń- w tym spektaklu dłoń zawsze otwarta- przechyla się i upada na stronę widzów. Biały papier (...) zmienia się w

czarny popiół, który nie traci formy dłoni.. To co zostaje po spaleniu jest jeszcze ręką, ale ręką wypaloną, spopielałą. Aktor- Demiurg wzmaga siłę ekspresji emitując dźwięk, który nie jest śpiewem, ale nie jest też wyciem, głos ten towarzyszy opadającym postaciom, wydobywającym się ze śmietniska dłoniom, głos prowadzi wszystkie obrazy-sceny spektaklu. Teraz z tyłu klatki wydostają się dwie drucziane białe ręce- pogrzebaczki. Te szpony grzebią w papierowych śmieciach, rozgarniając je po całej powierzchni lustra. Drucziane ręce są nerwowe, niespokojne, grzebią tłukąc się o lustro i pręty konstrukcji, po dosyć długim czasie znikają równie nagle jak się pojawiły. Aktor wstaje i ustawia wąski pasek szklany, na którym umieszczone są papierowe, zgłaszające się ręce. Dłoń i dwa palce uniesione do góry. Nożyce powoli, systematycznie obcinają te dwa <zgłaszające się> palce, równają wszystkie dłonie do jednego poziomu, poziomu kikutów, nic nie znaczących. Z tyłu konstrukcji pojawia się papierowy tors kobiety, odwróconej do widzów plecami. Tors bez głowy, rąk, z uciętymi powyżej kolan nogami. Figura ta przypomina starożytne, greckie, zniszczone rzeźby. Pojawia się dwoje rąk, ręce >pieszczą>, <głaszczą> kobietę, w końcu wciągają ją w ciemną czeluść.(...) Czarna drabina, na niej umieszczone otwarte dłonie. Statyczny obraz robi wrażenie ożywionego. W (...) wyobraźni te płaskie dłonie wspinają się. Po szczeblach kariery? Do absolutu? Wspinają się ku górze. Po chwili Demiurg, Kreator czuwający bez przerwy nad stworzonym przez siebie światem podpała drabinę. Gwałtowny, nagły wybuch ognia i za moment pozostaje już tylko zwęglony, skręcony, żarzący się cień drabiny. Z prawej strony <klatki> rusza stojący tam od początku spektaklu wózek z papierowym kaleką, wyciągającym(...) do widzów swoją jedyną dłoń. Wózek zatrzymuje się w połowie drogi ku drugiej stronie konstrukcji i znów złośliwy <Bóg> ingeruje w swój świat, podpalając kalekę dłoni. Ta dłoń pali się wolno, ogień przechodzi na całą postać zatrzymując się dopiero, gdy z tych resztek papierowego człowieka nie zostaje już dosłownie nic, poza dojeżdżającym do celu, dymiącym, samotnym wózkiem. Muzyka wzmaga się, dźwięk wydawany przez aktora przechodzi niemal w wycie. Przed nami pojawia się biały krzyż, na końcach jego krótszych ramion umieszczone są drucziane dłonie, dłonie pazury(...) W momencie, w którym <władca ognia > dotyka płonącego pochodnia do krzyża, muzyka natychmiast <urywa się>. Krzyż płonie w ciszy, która jest krzykiem. Jest bardzo jasno. Krzyż, tak jak wszystkie poprzednie postacie powielany jest przez odbicia luster. Po dosyć długim czasie krzyż przestaje płonąć, żarzy się, w końcu już tylko ulatuje z niego coraz bardziej wąska strużka dymu.(...) To co widzimy jest już tylko smutnym pogorzeliem- rozrzucone śmiecie. Wózek, kikuty rąk, zwęglone ich szczątki i wreszcie dymiący krzyż. (...) dłoń aktora uzbrojona w białą rękawiczkę, na jednym z palców tej dłoni widnieje wielki, złoty pierścień z czerwonym oczkiem- symbol władzy absolutnej, Dłoń, palcem, na którym znajduje się pierścień gasi pierwszą, a później drugą świecę. Ogarnia nas ciemność.(...) Słyszymy dźwięk pierścienia rzuconego na taflę lustra- ostry brzęk, aktor zdejmuje maskę, rękawiczki i w tym momencie punktowy reflektor oświetla krzesło z białą miednicą i taką samą ścierką. Aktor zbliża się do krzesła, pochyła się nad nim, długo i starannie myje obie dłonie, równie długo i starannie wyciera je lnianą ścierką."(G.Kwieciński 1981, s .59-64)

Na takiej samej scenie w 1980 roku, 18 maja, podczas IV Studenckiej Wiosny Plastycznej, w Chatce Żaka, w Lublinie został odegrany "Ptak". Teraz aktor- Demiurg na początku nałożył białe rękawiczki, "(...) na jeden z palców prawej dłoni wsunął pierścień, na twarz nałożył maskę i usadowił się za stołem. W tym momencie ktoś zaczął grać na skrzypcach melodię przypominającą walca i przed klatką oświetloną dolnym reflektorem i płonącymi po obu jej stronach świecami, ukazała się wirująca, biała para. Ona w szerokiej sukni, on w białym garniturze. Oboje wykonani z kawiarnianych serwetek, tańczyli swój taniec- prolog do właściwej części spektaklu. Po zniknięciu tańczącej, białej pary, aktor podniósł czarną kurtynę w górę(...). Na tle różowego tiulu, albo gazy stała młoda para, jakby już po lub przed ceremonią ślubną. Ona w pięknym welonie wyszywanym cekinami, on w

czarnym paradnym garniturze z wielką muchą(...) Aktor- animator wykonał ruch i oboje oddalili się od siebie, przesuając się w przeciwnych kierunkach. Różowy tiul uniósł się do góry i za młodą parą ujrzeliśmy papierowe dziecko z uniesionymi ku górze rękoma, a nad dzieckiem duże, złote słońce. Dziecko wsunęło się między mężczyznę i kobietę, stało się ich dzieckiem. Tło tej sceny stanowiła różowa, błyszcząca tkanina(...) Nagle pojawia się ogień niesiony przez małą pochodnię. Pochodnia dotyka do słońca, a to zaczyna płonąć. Jest jasno, ciepło, radośnie.(.) Słońce dopala się, słyszymy na początku ciche, później coraz silniejsze dźwięki rytmicznej muzyki dyskotekowej. Znika słońce, dziecko i różowa kurtyna. Dyskotekowa muzyka mechaniczna nasila się, (...) na tle czarnej kurtyny stoi papierowa postać z uniesionymi do góry ramionami(...) jest to ta sama postać dziecka z <różowej> części spektaklu, tyle tylko, że po upływie kilku lat. Dziecko stało się młodzieńcem. Postać młodzieńca znika i na jego miejscu pojawia się papierowa, biała drabina z umieszczonymi u jej boków skrzydłami. Te skrzydła to skrzydła ptaka, skrzydła pegaza. Całość stanowi jasny i wyrazisty symbol marzeń młodzieńczych o sławie, powodzeniu, sukcesie. Postać człowieka w czerni, przez cały czas kontrolująca to co się dzieje w jego niepodzielnym królestwie znów zaczyna działać- u dołu podpala drabinę, podpala młodzieńcze marzenia. Wybuch ognia. Drabina zajmuje się błyskawicznie. Ogień osiąga wysokość około jednego metra. Drabina po wypaleniu żarzy się czerwonymi iskierkami(...). Po zniknięciu tej sceny- obrazu, pojawia się postać z uniesionymi do góry ramionami, postać w miejscu serca ma wycięty otwór. Nad postacią koło. Biel i czern. Demiurg podpala koło- symbol absolutu doskonałości. Po chwili koło przy pomocy nitki przekazuje ogień do <wnętrza> umieszczonego pod nim człowieka. Na pierwszy rzut oka ta biała postać, wydawała się być wykonana z papieru, teraz okazuje się, że tworzywem była cienka, pomalowana na biało blacha. Farba przez moment płonie(...) Teraz widzimy jak postać człowieka płonie w swoim wnętrzu. Ogień widoczny jest tylko w rozdarciu znajdującym się w miejscu serca. Postać spalona jest swoim własnym <wewnętrznym ogniem>. Pojawia się sześć takich samych postaci, jak postać poprzednia, złączone są ze sobą sznurem, który jest liną jednoczącą wszystkich. Kreator w białej masce zapala linę i teraz <wewnętrzny ogień> trawi wszystkie postacie po kolei. Ogień przepala druciki, na których zawieszani są ci płonący ludzie, niektórzy z nich z brzękiem opadają na lustro. Ci, którzy zostają wykonują mechaniczny ruch, do złudzenia przypominający taniec. Taniec sugerowany jest też przez głośną muzykę dyskotekową, którą możemy rozpoznać. Jest to popularna piosenka zespołu <Boney M> zatytułowana <Rasputin>. Wypalone postacie znikają, na ich miejscu widzimy człowieka z wyciągniętymi ku górze rękoma. Nad tym człowiekiem pojawia się ptak, a właściwie skrzydła, takie, jakie wcześniej były skojarzone z drabiną. (...) teraz te skrzydła, białe skrzydła są straszliwie zeszpecone przez czarne plamy znajdujące się na nich. Te poplamione skrzydła trzepocząc unoszą się nad człowiekiem i w końcu porywają go. Ta sama postać papierowego człowieka pojawia się wraz z białą drabiną. Postać <wspina się> po drabinie(...) Człowiek w czerni podpala u góry drabinę i ogień wolno wędruje ku dołowi, poraża człowieka, ten odpada, do drabiny zaczepiony jest jeszcze tylko nogami. Jeszcze chce się utrzymać, nie chce spaść. Lecz bezlitosny ogień dosięga człowieka i systematycznie spopiela go. Pozostaje tylko migotanie iskier, skrecony popiół zachowujący jeszcze swoją poprzednią formę i dym delikatnie unoszący się do góry. Dymiąca drabina wraz z następną czarną kurtyną unosi się i (...) pojawia się kolejna scena. Umieszczeni jeden za drugim, skuleni siedzą, jakby w fotelach lotniczych, ustawieni do nas bokiem ludzie- wieczni podróżni. Scena ta do złudzenia przypomina słynny obraz Andrzeja Wróblewskiego <Kolejka trwa>.(...) Znowu pojawia się postać człowieka z ramionami uniesionymi do góry. Tym razem postać gwałtownie uderza rękoma w czarną kurtynę. Postać chce przebić się na drugą stronę, lecz nie udaje jej się to. Kurtyna jest nie do pokonania, bezlitosny pozostaje też Demiurg- władca papierowego świata. Człowiek przestaje uderzać w kurtynę, po chwili znika wraz z nią, a przed nami ukazuje się fioletowa płaszczyzna cienkiej bibułki. Przed nią pojawia

się postać stojąca na podwyższeniu(...). Stojąca postać z rozłożonymi ramionami podobna jest do krzyża. Postać ta, cała biała, ma zaznaczone okrągłą plamą usta- usta krzyczące. Nagle fioletowa kurtyna zapalona u dołu cała zaczyna płonąć. Początkowo z dołu ku górze, później ogień rozchodzi się na boki. W momencie podpalenia kurtyny gwałtownie milknie muzyka. Słychać teraz szalejący ogień i <krzyk> postaci umieszczonej na podium. Płonąca kurtyna w miarę jak trawi ją ogień, odsłania różowy ryzalit, odsłaniając białego pajaca, pajaca wykrzywionego w uśmiechu, pajaca, jakim bawią się dzieci, takiego, który przy pociągnięciu za sznurek porusza rękoma i nogami. Przed pajacem, aktor z dłonią w białej (...) rękawiczce umieszcza czerwoną sztuczną różę i następnie palcem, na który wsunięty jest pierścień z czerwonym oczkiem pociąga za sznurek. Uśmiechnięty pajac spazmatycznie porusza kończynami.(...) Wreszcie ręka znika. Aktor wstaje, wychodzi zza stołu, zdejmuje rękawiczki, maskę i pierścień. Przez cały czas od momentu podniesienia różowego ryzalitu kurtyny odsłaniającej pajaca, grają skrzypce, grają tego samego walca, który towarzyszył młodej parze na początku spektaklu."(G. Kwieciński 1981, s. 66-71)

Te trzy spektakle wzajemnie uzupełniające się zamykają okres fascynacji Kwiecińskiego destrukcyjnymi możliwościami ognia. Nie chodziło tu jednak o niszczenie, ale o "konstruowanie pewnych znaczeń przy pomocy destrukcji."(G. Kwieciński 1981, s. 81) Są ważne także dlatego, że ukształtowały poetykę Teatru Ognia i Papieru. Będzie ona kontynuowana w kolejnych spektaklach zamykających się w małych formach ("Papier", Lublin 1981, "Kłataka" 1983, Dordrecht, Holandia, "Wieża", Łódź 2003), ale także- przeniesiona na efektowne przedstawienia plenerowe, mające charakter parateatralny, happeningowy (P. Surmaczyński 1993, s. 4).

W dużych widowiskach artysta chce wykorzystywać pozytywne znaczenie ognia: liryczne, łagodne, oczyszczające. Od 1986 roku "Anty-Palenia"(P. Surmaczyński 1993, s. 4), "duże podpalenia" noszą wspólny tytuł "Faust" / od 1991 /XXXXXXXXXXXX. Spektakle z tego cyklu są ustawicznie trwającym przedstawieniem rozpalanym w "różnych mansjonach świata"(P. Surmaczyński 1993, s. 4), to znaczy w różnych miejscach na całym świecie, ponieważ Kwieciński ze swoim teatrem odbywa liczne wojaże artystyczne, znajdując wszędzie publiczność wrażliwą na niezwykłą formę obrazów z ognia i gotową emocjonalnie współuczestniczyć w dramatach rozgrywających się na małej czy na dużej scenie. Kolejne przedstawienia ciągle ulegają ewolucji, rzadko bywają takie same.

Plenerowy "Odłot I"(Łódź 1992) i "Odłot II"(Łódź 1994) w zamierzeniu był happeningiem, ale przerodził się w opowieść o kobiecie zza szklanych, płonących drzwi, która zdecydowała się przekroczyć mroczną i nieznaną rzeczywistość i podążyć za czarnym medium palącym po kolei wszystkie wielkie konstrukcje- symbole. Następnie to ona sama przejęła pochodnię włączając się w niszczący taniec płomieni, tak jak każdy z nas. Pochodnia podpałała papierowe konstrukcje drabin, ludzkich sylwetek, skrzydeł, ludzi wspinających się po drabinie sukcesu siedzących na uskrzydłonych krzesłach, szybujących nad innymi w przestworzach i realistów chodzących twardo po ziemi. Pokazywała w jaki sposób zło, tragedia, nieszczęście, katastrofa niszczą wszystko i wszystkich. Scenograficznie biel walczyła tu z czernią, to co u góry z tym co niżej, a wszystko razem- z ogniem. Dramatyzm pogłębiała bardzo głośna, katastroficzna muzyka. Zdawało się, że przed szalejącym ogniem nikt nie zdoła się uratować. Tymczasem w ostatnim obrazie sztuki na pobojuwisko i zgłiszcza weszła matka z dzieckiem- uspokojeni, niefrasobliwi, bawili się dużą plażową piłką. Pomimo wszystko życie jakoś musi trwać.

Podobnie happeningowa była "Spirala"(Łódź 1998). Akcja odbyła się w zapomnianej od wielu lat piaskarni w Nowosolnej. Tam w gigantycznych rozmiarów wyrobisku, na samym jego dnie, płonąca, ognista spirala i maluteńki człowiek dawali znaki publiczności stojącej kilkadziesiąt metrów powyżej. W tym czasie muzyka chorałów, płynąca z olbrzymich głośników, odbijała się od skał i falami powracała do publiczności, tworząc kaskadę



dźwięków. Tak samo zachowywał się ognisty korowód- spirala- symbol nieskończoności, trwałości, życia, który zaskakująco raz tlił się ledwo, raz wybuchał z ogromną siłą. Premiera następnego spektaklu z cyklu "dużych podpaień"- "Galileo Galilei"- nastąpiła w Troisdorf (Niemcy) w 2000 roku. Kwieciński w surrealistycznym, wybitnym (K. Schmitz 2000) pokazie dał obraz szalonego świata na przełomie średniowiecza i renesansu, a może nawet nam współczesnego. Szaleniec podpałił w nim wszystko: symbole wiary, wymyślone przez mądrych wynalazców maszyny, ludzi: uczonych, wolnomyślicieli, czarownice i diabłów. Odrzucił pochodnię dopiero wtedy, gdy wszystko obróciło się w popiół i gruzy. Tragedii przyglądał się z rezerwą anioł na obłokach. Kiedy zdecydował się na interwencję było za późno- ogień zdążył zniszczyć już wszystko. W rozumieniu sędziów Galileusza ogień oczyścił za złego człowieka, który pobłądził. Wtedy siła ognia posłużyła ugruntowaniu dobrego, prawidłowego porządku świata. Teraz, po kilku wiekach a przecież już po kilkudziesięciu latach od tamtej tragedii, okazało się że ofiarą ognia był człowiek, któremu dane było wiedzieć i widzieć więcej od innych. "Galileo Galilei" od strony muzycznej był oprawiony w chorały gregoriańskie.

Jedną z akcji teatralnych Grzegorza Kwiecińskiego była naprawdę niezwykła- stała się częścią zasadniczą rytuału liturgii chrześcijańskiej. W wielką sobotę- 4 kwietnia 1999 w kościele świętego Jana w Gdańsku, podczas liturgii światła odbywającej się przed kościołem, w środku świątyni miały miejsce działania wzmacniające znaki rytualne, siłę ekspresji światła i ognia. Pod sklepieniem kościoła zawiesił artysta wielkie Oko Opatrzności. Spływało z niego 12 lin nasączonych paliwem. Podpalali je kapłani prowadzący liturgię. Płonące pod sklepieniem Oko Opatrzności zostało połączone ze światłem wskrzeszanym na zewnątrz świątyni, a ogień wprowadzony przez artystę do świątyni- z integralną częścią Triduum Paschalnego.

"Drzenie"(Łódź 1999) to spektakl nieco odmienny od pozostałych. Nie był grany ani w małej "klatce", ani w plenerze. To forma jakby pośrednia: lśniący metalowy stelaż wielkości małego pokoju ze ścianami- kurtynami z białego papieru. Nicia przewodnią "Drzenia" była opowieść o upływającym czasie i ludzkiej samotności, o samotnym przeżywaniu egzystencji, o wędrówce i spotkaniach z różnymi przedmiotami i sytuacjami, które tak czy inaczej trzeba porzucić, a nawet zatrzeć pamięć o nich. Tym razem do odegrania misterium ognia i papieru Kwieciński powołał młodą dziewczynę- Anetę Mizerę. Ubrana w długą suknię koloru woskowej świecy, niczym kapłanka, dokonywała w całkowitym skupieniu ceremonii palenia. Na głowę miała nałożoną papierową, trójkątną czapkę, jak z dziecinnej zabawy. To jednak mylący atrybut. Naprawdę przewodziła obrzędowi palenia elementów otaczającej nas rzeczywistości. Cała jej uwaga skupiała się na płomieniu- "Nie ma rozproszenia. Odczuwa się charyzmat ognia, jak w rytuale.(...)Najpierw wydobywa spod cienkiej warstwy piasku daną rzecz, bawi się nią przez chwilę, przygląda się jej bez wyraźnych emocji, z cieniem jedynie zainteresowania, a potem jakby powodowana wyższą koniecznością, jakimś niejasnym przymusem dotyka, <zaraża> ją ogniem i zamienia w popiół.(...)Gdy już podpalony przez nią przedmiot staje w płomieniach, usuwa się na ubocze i w nabożnym skupieniu, ze spuszczoną zazwyczaj głową jak pokorna służebnica, czeka aż przedmiot spłonie lub pochyłona nad nim przygląda się powolnemu spalaniu, niekiedy spokojnym ruchem dopomaga, by ogień mógł go strawić do końca. Potem dokonuje obrządku grzebania. Nabiera piasku do rąk, unosi je i jednostajnym strumieniem, jak w klepsydrze przysypuje nim spopielałą rzecz. Jest jak pani życia i śmierci na odwiecznej pustyni."(D. Jagła 2000, s.28)W pierwszej scenie dziewczyna zapalała papierową ścianę. Tworzyły się na niej dwa ogniste słupy rozsuwające się na boki niczym kurtyna. Teraz ukazało się miejsce gry: sześcian z metalowych prętów z jasnym piskiem na podłodze. Tu dziewczyna zapalała różne przedmioty, zawsze niosące pozytywne, choć smutne, nostalgiczne emocje. Najpierw to były papierowe statki, dziecinne okręciki z białego papieru, bezradne bez żywiołu wody, martwe na piaszczystym brzegu. Może śmierć

przyniosła im ulgę? Później spłonęło kilka kolorowych serc różnej wielkości zawieszonych na górnej krawędzi sześcianu. Płonęły gwałtownym ogniem gorejących serc. Pozostał po nich ciemny obrys formy. Palił się list, może z długo oczekiwaną wiadomością, może przyszedł za późno- jest teraz już niepotrzebny, Można go ze smutkiem i rezygnacją spalić. Płonęły anioły w locie. Nie zdążyły na czas dofrunąć do ludzi. Na ziemię spadły ich spopieliałe szczątki: skrzydła, suknie, włosy- jak martwe gwiazdy. Płonęły papierowe ptaki umieszczone na sprężynach, ruchome. Unosiły się raz w górę, raz w dół- paliły się żywym ogniem. W kulminacyjnym momencie dziewczyna podpaliła lustro- "obraz wyprowadzony z surrealistycznej poetyki"(D. Jagła 2000, s .29), pękające i trzaskające pod wpływem żaru płomieni. Głośno rozpadło się na kawałki tłukące się na podłodze i wydające przejmujące dźwięki. No koniec dziewczynie pozostała papierowa dziecinna zabawka w niebo i piekło porzucona na piasku. Podjęła ją i na przemian otwierając jej pola próbowała doszukać się koloru nieba i piekła- jakiejś wskazówki. Lecz zabawka nie ukazała żadnej barwy-odpowiedź była zawsze taka sama: nie ma nieba ni piekła. Jesteśmy na początku opowieści. Możemy szukać dalej, w nieskończoność, ciągle próbując odgadnąć tajemnicę, czy może doszukać się sensu. Te jednak pozostają jednakowo niedostępne.

Poszczególnym obrazom "Drżenia" towarzyszyła muzyka Bogdana Szczepańskiego operująca strukturą minimal art(D.Jagła 200,s.29). Nie ilustrowała akcji lecz pobudzała wyobraźnię, pogłębiała obszary znaczeń, dramatyzowała narrację, budowała "kulminację w sposób niezwykle wyrazisty i ekspresyjny za pomocą do maksimum rozbudowanego w czasie crescendo."(D. Jagła 2000, s .29)

## PRZYPISY

Gawlik Jarosław

2001 Teoria impulsu modernistycznego a Teatr Ognia i Papieru, praca magisterska, Warszawa

Jagła Danuta

2000 Czemu służy ogień?, "Teatr Lalek" nr 2-3, s.28-29.

Kobyłka Krystian

Teatr Ognia i Papieru. Dwa spektakle Grzegorza Kwiecińskiego, w: Teatr Lalek

Konic Paweł

1989 Teatr plastyczny i jego przedmiot, "Dialog" 1989, nr10, s.126-134

Kwieciński Grzegorz

1981 Estetyka i percepcja Teatru Ognia i Papieru, praca magisterska, Lublin.

Mitzner Piotr

1987 Teatr Światła i cienia, Warszawa.

Surmaczyński Piotr

1993 Anty-palenie, "Teatr Lalek" nr 4, s.3-4.

Schitz Karl

2000 Der rettender Engel kommt zu spaet, Koelner Stadt Anziger , nr 213, s.7

## WŚRÓD LALEK

Poza Teatrem Ognia i Papieru Kwieciński uprawia scenografię i reżyserię teatru lalkowego. Nie są to wykluczające się dziedziny, bowiem w jednym i drugim przypadku artysta bazuje na podobnych tropach plastycznych i założeniach ideologicznych. Co więcej- Teatr Ognia i Papieru został zainspirowany fascynacją teatrem lalek. Jednak ten pierwszy impuls, pierwszy obraz czy wizja plastyczna, która mogła rzucić urok na artystę prowadzi do sztuki dziecka, do prostych zabawek i rysunków zapelniających cudowny świat dzieciństwa. Jego lalki są ukształtowane zgodnie z estetyką plastyki dziecięcej. Wyglądają tak, jakby wyszły na chwilę z rysunku kilkuletniego dziecka, potencjalnego odbiorcy spektaklu teatralnego. Sprawiają wrażenie raczej dziecinnych zabawek niż lalek teatralnych przeznaczonych do grania na scenie. Charakterystyczne lalki - marionetki na drucie, powtarzające formy najprostszych dziecinnych zabawek, oparte na projektach wykonanych w konwencji rysunku dziecięcego, "malarstwa na płócie" i umieszczone w prostych, umownych, nie dominujących nad lalkami i aktorami dekoracjach, pozostają znakiem firmowym Kwiecińskiego. Jako inscenizator nie lekceważy tekstu sztuki. Tekst jest dla niego punktem wyjścia i pretekstem do wyrażania treści za pomocą wszystkich dostępnych teatrowi środków. W dramacie poszukuje zestawienia aktora z lalką i z przedmiotem. Uważa, że teatr lalek jest predystynowany do tego, aby przemawiać formą plastyczną, komunikatem wizualnym. Buduje teatr za pomocą obrazu, który uruchamia na scenie. Często posługuje się wyrazistym skrótem plastycznym i kodem. Proponuje teatr poetycki i teatr dużej ekspresji operujący różnorodnymi środkami wyrazu. Pragnie też, by spektakle, gotowe na dialog z widzem, w sposób uczciwy, wstrząsający, wzruszający wyrażały prawdę o elementarnych wartościach, które porządkują świat, obejmują świadomość, prowadzą w inne wymiary. Tworzy teatr bezinteresowny, pełen radości, o zmiennej konwencji, dostosowanej do aktualnej sytuacji społecznej.

Lalkowy debiut sceniczny Grzegorza Kwiecińskiego miał miejsce w 1982 roku w Białymstoku. W Teatrze Lalek przygotował reżysersko i scenograficznie sztukę "Dokąd pędzisz koniku". W koncepcji twórczej tytułowy konik podejmował temat wolności wyboru a także wrażliwości i radości dziecka. W realizacji scenicznej wizualnie został przekazany tekst i określone zostały poszczególne postaci przedstawione symbolem i skrótem sytuacji teatralnej. Spektakl rozpoczynał się projekcją koni, przestawionych techniką cieniową, pędzących na tle białej kurtyny. Strona plastyczna była oparta na plastyce dla dziecka. Stąd artysta czerpał wzory do postaci chłopca i konika. Pierwszy był lalką wykonaną z naturalnego drewna. Korpus, ręce, głowa i nogi zostały wyrzeźbione z oddzielnych kawałków. Ramiona, stawy rąk i nóg były ruchome. Włosy miał wykonane ze sznurka w naturalnym, beżowym kolorze. Lalka nie była poruszana lecz pozowana. Przypominała dużą zabawkę dla dzieci- była wysokości dziecka. Konik był także wykonany z drewna, a właściwie - z cienkiej sklejki w kolorze drewna. Był zamocowany na biegunach- taki jak popularna zabawka dla dzieci. Te dwie lalki i aktorzy je pozujący, ubrani w neutralne kostiumy, poruszali się na scenie, której dekorację stanowił drewniany, ruchomy wóz z zamontowaną na nim figurą Właściciela wesołego miasteczka, dominującego w przestrzeni scenicznej i ubranego w płachtę zielonej tkaniny. Jego ręce rozłożone szeroko na boki były jednocześnie karuzelą ze zwierzętami w niej uwięzionymi. Schodzący ze sceny w stronę widowni podest dynamizował spektakl, pokazywał inne możliwości wyboru drogi.

Następnym spektaklem zrealizowanym w Białymstoku był "Tygrys Pietrek" (PWST 1983). Temat wędrówki małego zwierzątka- dziecka ukazał za pomocą prostych rozwiązań. Akcja przedstawienia rozgrywała się na tle białego horyzontu pomalowanego w niebieskie paski. Także tu dekoracje rozegrał jednym elementem. Był to biały podest, z przodu

pomalowany w wyraziste desenie, z nachyloną pod kątem podłogą i parawanem, z za którego aktorzy poruszali lalkami. Parawan był konstrukcją działającą jak taśma aparatu fotograficznego: po obu jego stronach umieszczone były wałki, które przewijały namalowaną płasko na płótnie dekorację, oznaczającą miejsca, po których odbywała się wędrówka małego bohatera. Malowane obrazy przesuwają się w kierunku przeciwnym do ruchu lalek. Czwórka aktorów, ubrana w koszulki powtarzające wzór horyzontu, prowadziła z za niego zamachowe, uproszczone marionetki z drutem wiodącym wbitym w głowę, wykonane z tkaniny w wyrazistych kolorach.

Zawodową pracę artystyczną rozpoczął Kwieciński od opolskiej sceny lalkowej, której dyrektorem naczelnym i artystycznym był w latach 1984-1989. Nowa funkcja, jaką pełnił artysta w Opolu przyniosła również odmianę stylistyki przedstawień. Teraz w jego twórczości teatralnej zaczęła dominować atmosfera zabawy formą literacką i plastyczną, ornamentowana muzyką. Tam w 1984 roku wystawił swój spektakl dyplomowy- "Szewczyka Dratewkę". Przedstawienie z żelaznego repertuaru lalkowego było dotąd realizowane przez wielu wybitnych twórców, np. przez Ali Bunscha, Wiesława Jurkowskiego i Tadeusza Kantora. Było więc z kim się zmierzyć. Kwieciński dorównał mistrzom. Przedstawienie zostało entuzjastycznie przyjęte przez krytykę, publiczność i przyniosło artyście nagrodę prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci. Przystępując do pracy nad sztuką miał na uwadze przede wszystkim odbiorców- dzieci. Tekst sztuki przeczytał dzieciom w przedszkolu i poprosił, żeby go zilustrowały. Zebrał 80 rysunków i niektóre z nich przeniósł na scenę. Grota smoka i ogród królowny zaprojektował dokładnie według rysunków dzieci. Inne projekty też powstawały w wyniku wejścia w świat dziecięcej wyobraźni. Poprawną i grzeczną sztukę Marii Kownackiej Kwieciński przerobił na rockową operę. W strukturę bajki wprowadził anarchię. Historię Królowny i Szewczyka podał w sposób parodystyczny. Zaproponował totalną zabawę z towarzyszeniem zespołu muzycznego, który na żywo grał pastiszowy koncert rockowy: rockendrolle, bluesy, reage, ballady, hardrock, pop, country. W rytm muzyki poruszała się w spontanicznym ruchu cała maszynaria teatralna. Teatralna, entuzjastyczna zabawa zrodzona z chęci zabawy na scenie ogarnęła w doskonałym porozumieniu widownię i aktorów. W takiej atmosferze śmiechu oglądane były kolejno nadbudowane piętra umowności, szyderstwa, parodie. Przedmiotem zabawy były lalki traktowane jak dziecięce zabawki- marionetki na drucie wbitym w głowę. Bawili się nimi aktorzy na tle planszowej scenografii wypełnionej dziecięcym pismem, zmieniającej się jak kartki książki. Lalkami poruszali we wszystkich kierunkach- w górę, na skos, na boki, wreszcie- wprawiali je w ruch w powietrzu. Lalki straciły swoje personifikujące znaczenie. Stały się ikonicznymi znakami roli, rekwizytami, znakami dynamicznymi, niestałymi, rzeczami względnymi, jak cały świat spektaklu. Nastąpiła pełna demistyfikacja teatru. Laki, które już "wygrały" swoją rolę, odwieszano na czerwony stojak znajdujący się tuż obok miejsca gry. Pozostała tylko sama gra aktorów w formie wariacji na temat "Szewczyka Dratewki". Muzyka, podkreślająca klimat zabawy, pełniła także istotną rolę w "Królownie Śnieżce"(Opole 1986, scen. A. Czyczyło). Kwiecińskiego, jako reżysera, pociągała tu kiczowatość tematu bajki i powierzchowność, schematyczność tekstu. Skompromitował je wzmacniając kicz. Opowieść o Śnieżce połączył z wyborami miss piękności w fabryce proszku do prania "Pollena". Zaakcentował wątek konkurencji macoch z piękną pasierbicą. Zastosował różnorodne środki wyrazu- karykaturalne kukły, lalki i żywy plan. Baśń zderzył z codzienną rzeczywistością, co przyniosło refleksję o ludzkich zachowaniach mniej i bardziej oficjalnych.

Innym, pełnym muzyki przedstawieniem w jego reżyserii była sztuka Kownackiej "O Kasi co gaśki zgubiła"(scen. A. Czyczyło, Opole 1987). Spektakl był ilustrowany żywą muzyką góralską. Były tam chóry, dwa światy muzyczne. Jeden- to kapela góralska, czy kapela góralska w cudzysłowie- to aktorzy, którzy grali na skrzypkach, na instrumentach

przypominających skład czy instrumentarium kapel góralskich. Drugi- to muzyka ilustracyjna odtwarzana z taśmy. Dekoracją był horyzont namalowany w obraz gór, przecięty kolejką linową. Na tym tle umieszczono przestrzennie daszek przykrywający mapę turystyczną gór. Przed nim ustawione zostały pieńki do siedzenia. Aktorzy jako turyści podchodzili do mapy, szukali drogi. Następnie stawali się animatorami lalek. Poruszali je zza parawanu z daszkiem. Daszek zakrywał głowy aktorów i dla widza widoczne były tylko lalki- marionetki na drucie. Dekoracja rozkładała się jak kartki książki ukazując przestrzenne miejsca akcji. Spektakl porywał wesołą zabawą.

W podobnej, zabawowej konwencji i góralskim klimacie rozegrał "Kasię" w Łomży (1994, reż. P. Surmaczyński) i w Rabce (1998, reż. G. Kwieciński) we własnej scenografii.

Dekoracją tych dwóch premier był sześcian z drewna ustawiony na tle góralskiego koca.

Zmiany miejsca akcji odbywały się poprzez przekomponowanie przestrzeni sześcianu.

Bogato zdobiony muzycznie spektakl grały marionetki i kukielki wykonane w konwencji zabawek dziecięcych. W atmosferze zabawy toczyły się przygody Tymoteusza Rymcimci w Rabce, którego był reżyserem (scen. B. Wójcik, 2002). Zabawki z dziecinnych radosnych zabaw: przytulanki, misie i lalki znalazły się w rękach bawiących się nimi aktorów. Dekorację sztuki stanowił duży, rozkładany sześcian wykonany ze sklejki. Jego boki były pomalowane w różne miejsca akcji- w te, wśród których rozgrywały się przygody małego misia. Miejsca akcji budowane też były za pomocą miękkich klocków znajdujących się wewnątrz konstrukcji. Wewnętrzna powierzchnia sześcianu była pikowana i po rozłożeniu

przekształcała się w miękki materac. Na nim bezpiecznie odbywały się zabawy klockami i innymi zabawkami. Inny rodzaj zabawy zaproponował w przedstawieniu "Ania i teatr"(scen.

A. Czyczyło, Łódź, Pinokio 1993). W spektaklu opartym na bajkach przedmiotowych Andersena Kwieciński pokazał jak można uruchomić wyobraźnię i z prostych przedmiotów stworzyć przedstawienie. Akcja sztuki działa się na strychu. Tu pod wpływem opowiadania Ojca Chrzestnego zaczynały ożywać przedmioty: radio, koń na biegunach, płaszcz, chłopiec i dziewczynka z piernika. Opowiadały o sobie i o teatrze, o zabawie w teatr. Przedstawienie od strony formy da się porównać do "Historii porzuconej lalki" (scen. A. Czyczyło, Tarnów 1987). W tym spektaklu najważniejszy był obraz ruchu rekwizytu. Tu także przedmioty żyły własnym życiem. Pluszowe serca, lalka, kukła gubernatora, ostatni numer "Polityki". Sceny dramatyczne wyznaczało zderzenie człowieka- aktora z lalką. Do klimatu beztroskiej zabawy rzeczywistością sceniczną i zastaną powrócił jeszcze nie raz, szczególnie w pracach reżyserskich, lecz dominantą emocjonalną wielu jego przedstawień był nastrój poetyckiej refleksji nad miejscem dziecka, człowieka w świecie, sposoby manifestowania osobowości i urzeczywistniania marzeń. Klimat pierwszych, białostockich doświadczeń teatralnych powrócił przy opolskiej realizacji sztuki Henryka Bardijewskiego "Panto i Pantamto"(scen.

I. Salwa, Teatr im. J. Kochanowskiego, Opole 1985). Sztuka była próbą poszukiwania odpowiedzi na pytanie na czym polega życie. Spektakl organizowała wędrownka po drodze, na której znajdował się szereg progów i drzwi. Bohater w trakcie wędrowki musiał pokonać strach, niepewność i wykazać się siłą umożliwiającą spełnienie własnych pragnień. Ludzie w tym przedstawieniu obrazowali akcesoria cech charakteru. W kraju Infanti postacie ludzkie ubrane w potworne, strupieszale, makabryczne maski wkraczały na scenę makabryczno-tanecznym krokiem. Była w tej scenie groteska wywodząca się z wiedzy o świecie.

W kilka lat po białostockim debiucie, w 1987 roku ( Opole, reż. K. Kobyłka ) powrócił do sztuki Moskowej "Dokąd pędzisz koniku". Od strony plastycznej był to spektakl inny od białostockiego. Urzekął poetyckim, lirycznym nastrojem. Przedstawienie oglądało się tak, jakby czytało się wiersz. Tym razem lalki nie były wykonane z drewna, lecz- z tkaniny.

Dekorację tworzyła wieloznaczeniowa konstrukcja drucianego walca. Dopełniały ją obrazy wyświetlane na płóciennych ekranach.

W 1997 roku w Teatrze Lalek RABCIO we własnej reżyserii i scenografii przedstawił przygody jeszcze jednego dziecięcego bohatera- Pinokia. Z drewnianego pajacyka pragnął on stać się człowiekiem i stał się nim się przebywając, za pomocą sytuacji teatralnych, pewną drogę, która go ubogaciła wewnątrz i wyprowadziła z martwego stanu surowego drewna. Podstawową i jedyną dekoracją przedstawienia był drewniany wóz z dyszlem i czterema patykami podtrzymującymi baldachim z tkaniny. Wóz miał rozkładane burty. Opuszczały się one skośnie pod kątem i stanowiły, wraz z dwoma kurtynkami, miejsce wszystkich przygód Pinokia. Lalki były zaprojektowane na proste marionetki, miękkie, ubrane w kolorowe stroje, z drutem wiodącym wbitym w głowę.

Liryczna, gorzka zaduma ale i ostrość spojrzenia na współczesny świat stanowiły dominantę tryptyku w scenografii Andrzeja Dworakowskiego : "Rzeczy o miłości, narodzinach i śmierci"(1991), "Balladyny" (1992) i "Pasji"( Białystok 2000). Wszystkie zostały zrealizowane w PWST w Białymstoku jako spektakle dyplomowe i we wszystkich reżyser operował symbolami umieszczonymi w przestrzeni. Najbardziej wyrazista była "Rzecz o miłości, narodzinach i śmierci", gdzie tekst "Pastorałki" Leona Schillera został przystosowany do odegrania przez dwie osoby- dziewczynę i chłopca. Scenę z trzech stron otaczała widownia. W centrum gry znajdowała się szopa zbudowana z drewnianych desek. Na początku akcja rozgrywała się wokół wigilijnego stołu przykrytego białym obrusem, długiego na 6 m , a szerokiego- na 3 m. Na środku stołu leżało czerwone jabłko. W rezultacie gry o skosztowanie owocu złego i dobrego, odbywającej się na stole, aktorzy odkryli, że są nadzy i każde z nich w szamotaninie na przeciwległym krańcu stołu starało się zakryć nagość białym obrusem. Nastąpiła walka- zamierzali się w siebie grubymi kijami. Walili po stołowych nogach Stół uległ- ukląkł i odjechał. Przekształcał się w pochylnię, na tle której odgrywana była akcja sztuki.

Poetycką aurą emanował "Mały książę" ( scen. E. Oyrzanowska, Rabka 1989). Spektakl operował symbolami i metaforami poszczególnych postaci. Przedstawienie odgrywała tylko dwójka aktorów- kobieta i mężczyzna, która także, na przemian, animowała figurkę Małego Księcia. Bankierskie pieniądze przedstawił reżyser za pomocą zebranych w rzece, małych, posrebrzanych kamyków, Pijaka- jako ciężką, kołyszącą się na boki butelkę, Latarnika- w formie lampy ze świecą i lustrem w środku. Pociągiem była drewniana zabawka. Samolot był wykonany z klocków lego. W czasie katastrofy wypadał po prostu z rąk aktora. Scena śmierci bohatera też nie została przedstawiona dosłownie: podczas rozmowy księcia ze zmiłą aktorka srebrnym brokatem sypała ścieżkę pomiędzy nimi.

Podobna konwencja twórcza charakteryzowała "Piękną i Bestię"( scen. B. Wójcik, Będzin 2000). Wszystkie postacie tej sztuki występowały w kostiumach i maskach. Takie "oprzyrządowanie" narzucało osobowość i sposób gry: aktorzy wykazywali się nadinterpretacją gestów, co wywoływało wrażenie nienaturalności, sztuczności. Tylko Piękna, pozbawiona maski, wyrażała spontaniczność zachowań i uczuć. Przemiana bohaterów polegała na zrzuceniu kostiumu i maski, na odwadze manifestowania swojej prawdziwej osobowości. Dekoracje sztuki dostosowane były do zadań aktorskich. Malowane w miejsca akcji trzy podesty na kółeczkach organizowały przestrzeń sceny- w zależności od sytuacji były odwracane i przestawiały symbolicznie coraz to inny obszar gry.

## LITERATURA (wybór)

Bieszczad Tomasz

1980 Teatr dzieckiem podszyty, "Odgłosy", nr 51, s.11

Błażewicz Olgierd  
1990 Festiwal Teatrów Lalek w Opolu, "Sztuka dla Dziecka", nr1, s. 38

Borowa Anna  
1986 Niech szczerą artyści, "Walka Młodych" , nr 8, s. 24

Butkiewicz Krzysztof  
1987 Młodzi, może nawet zdolni, "Życie Literackie" nr 14, s. 16-17

Ciechomska Grażyna  
1987 Teatr Lalek. Blaski i cienie, "Trybuna" , nr 10, s.4

Domagała Jerzy  
1980 Gra w żetony, "ITD." , nr 17, s. 16-17

Faciejew Bogusław  
1982 Spektakl trwa dalej, "Trybuna Opolska", nr 165, s.4

Frankowska Bożena  
1983 Trudy wzrastania, "Gazeta Współczesna", nr 238, s.6

Gabra Paweł  
1986 Teatr Ognia i Papieru, "Trybuna Opolska", nr 10, s.5

Gajewska Joanna  
1980 Zmierzch festiwalu czy sztuki lalkarskiej, "Teatr" , nr 25, s.10

Gała Henryk  
1987 Wiosną lalki lecą na północ, "Kontakty", nr 10, s. 17

Gawlik Jarosław  
2001 Teoria impulsu modernistycznego a Teatr Ognia i Papieru, praca magisterska, Warszawa

Gambacorta Lucio  
1985 Il valore del mio teatro e la sua poverta, "Burattini", nr 2

Głomb Krzysztof  
1985 Mała, koślawa forma, "Gazeta Krakowska", nr 108, s.8  
1985 Teatru lalek festiwal zastępczy, "Gazeta Krakowska", nr 262, s.8  
1986 Twarze młodego teatru. Alternatywa teatralnej konserwy. Rozmowa z Grzegorzem Kwiecińskim - reżyserem, dyrektorem artystycznym Opolskiego Teatru Lalki i Aktora, "Student", nr 1, s. 13  
1987 Niby nie ma, a jest, "Kultura", nr 2, s. 16  
1987 Wstrzelić się w swój czas, rozmowa z reżyserem, dyrektorem Opolskiego Teatru Lalki i Aktora, "Kultura", nr 13, s. 40

Główka Elżbieta  
1981 Nawiedzeni?, "Nowy Medyk", nr 11, s. 11

Hallman Eva  
1985 Kolmen meihen nuket, "Helsingin Sanomat", nr 17, s.9

Hermelius Eva  
1992 Dokor genom eld och vatten, "Presurklipp", nr 7, s.4

I.J.K  
1981 Okolice sztuki. W ogniu, "Kamena", nr 21, s. 8

Jagła Danuta  
2000 Czemu służy ogień?, "Teatr Lalek", nr 2-3, s.28-29

Jodłowski Marek  
1986 W imieniu Małego Księcia, "Opole" , nr 1, s. 7  
1990 Mrok egzystencji i pyszna zabawa, "Opole", nr 2, s.26

Kałwak Jerzy  
1987 Dylematy "małego" teatru, "Sztuka dla Dziecka", nr 3, s. 19

Kamiński Ireneusz  
1984 Teatr Ognia i Papieru, "Projekt", nr 1, s.75-79

1985 Po prostu portret, "Sztuka", nr 1, s.12  
Karwat Krzysztof  
1986 Teatr wizyjny, "Tak i Nie", nr , s. 25  
1988 Powiało Europą, "Tak i Nie", nr 29, s. 35-36  
Koecher-Henzel Agnieszka  
2003 Demiurg podpalacz, "Teatr Lalek", nr 2-3, s.29-30  
Kobyłka Krystian  
1985 The Theatre of Fire and Paper: Two Performances by Grzegorz Kwieciński, "The Drama Review", nr 4, tom 29 , s.128-136  
Teatr Ognia i Papieru. Dwa spektakle Grzegorza Kwiecińskiego, w: Teatr Lalek PINOKIO  
Komorowska Małgorzata  
1981 Teatr Ognia i Papieru, "Scena", nr 1, s.10-11  
Korzeniowska Grażyna  
1985 "Nagrzany" albo ogień i papier, "Scena" , nr 2, s. 22-23  
Kotowicz Emilia  
1987 Mamo, czy to już bajka, "Gazeta Pomorska" , nr106, s. 5  
Kwieciński Grzegorz  
1981 Estetyka i percepcja Teatru Ognia i Papieru, praca magisterska, Lublin  
1986 Wypowiedź na temat, "Sztuka dla Dziecka", nr 1. S. 9-11  
1988 Un Teatro al Limite della Magia di Grzegorz Kwieciński, "Sipario".Nimero Speciale L.9000, s.64  
1988 Chcę być niepokorny, "Scena", nr 9, s.15  
1990 Na rozdrożu, "Teatr Lalek", nr2, s.7  
1991 And after the fires- what will remain?, "A Propos", The American Center of UNIMA, nr 40, s.14-15  
1996 Z popiołów. Wystawa plakatów, projektów scenograficznych i dokumentacji akcji parateatralnych, Łódzki Dom Kultury  
2003 Teatr Ognia i Papieru, w: Biuletyn Łódzkich Spotkań Teatralnych, s. 27-29  
Teatr Lalek PINOKIO  
Kwieciński Jerzy  
1990 Aktor ważniejszy od pieniędzy. Rozmowa z Grzegorzem Kwiecińskim, "Odgłosy", nr 9, s. 11-12  
Lis Andrzej, 1986 Klasycznienie awangardy, "Przegląd Tygodniowy" , nr 6, s. 27  
Mitzner Piotr  
1987 Teatr światła i cienia, Warszawa  
Moszczeński Janusz  
1985 Polska w sercu Wiednia, "Trybuna Ludu", nr 249, s.9  
Nowak Krzysztof  
1987 Przewietrzenie, "Tarnowski Magazyn Informacyjny TEM", nr 11, s. 34  
Pawłowski Dariusz  
1992 Wariacje na temat "Balladyny", "Dziennik Łódzki, nr 71, s.6  
Pezzella Bruno  
1985 Una kermesse transgressiva a Bonavento, "Napolinette", nr 37, s.1  
Płaskoń Jan  
1989 The Theatre of Fire & Paper, Who deprived us of Wings, "A Propos",The American Center of UNIMA, nr 37, s.4-5  
1984 Rock dla przedszkolaków," Trybuna Opolska", nr 286, s.4  
1985 Robić teatr najszczerzej. Rozmowa z Grzegorzem Kwiecińskim- kierownikiem artystycznym Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. A.Smolki, "Trybuna Opolska", nr 67, s. 7  
1985 Reżyser ratuje autora, "Trybuna Opolska", nr 119, s. 5



1986 Ach, te lalki, "Trybuna Opolska", nr 10,s.4  
Polakowski Andrzej  
1990 Nieobecni nie mają racji, "Teatr Lalek", nr 3-4, s.41  
Rogacki Henryk Izidor  
1990 W "Pinokiu" tuż przed wyborami, "Teatr Lalek", nr3-4, s.30  
Rzymaska Bogumiła  
1992 Grzegorz Kwieciński General and Artistic Manager the State Puppet Theatre "Pinokio" in Lodz, "A Propos" The American Center of UNIMA, nr 43, s. 12-15  
1991 Oblicza teatru lalki, rozmowa z dyrektorem Teatru "Pinokio" Grzegorzem Kwiecińskim, "Kalejdoskop" 1992, październik, s.18-22  
Sadowski Radosław Michał, Ogień, żywioł usceniczniony, praca magisterska, Białystok 2001.  
Sedlakowska Agnieszka  
1985 Wesoły anarchista, "Na Przełaj", nr 55, s.12  
1987 XII OFTL- przedstawienia towarzyszące, "Teatr" nr 6, s. 30  
Stankiewicz Mieczysław A.  
1986 W pracowniach naszych twórców. Grzegorz Kwieciński, "Trybuna Opolska, nr 190  
Surmaczyński Piotr  
1993 Anty-palenie, "Teatr Lalek", nr 4, s.3-4  
Schitz Karl  
2000, Der rettender Engel kommt zu spaet, Koelner Stadt Anziger, nr 213, s.7  
Szypra Jerzy  
1981 Teatr Ognia i Papieru w Budapeszcie, "Kurier Lubelski", nr202, s.5  
Tuszyńska Agata  
1981 Bunt oswojony, "Tygodnik Kulturalny", nr 22, s. 5  
Wasilewski Mirosław  
1980 Co dalej, "Nowy Medyk", nr9,s.14  
Waszkiel Marek  
1992 W teatrze lalek. "Skrzydełka", "Teatr" , nr 2,s.16 1993 Po Opolu, "Teatr", nr 2, s.14  
Wiktor Mariola  
1994 Sztuka i prestiż, "Głos Poranny", nr138, s.8-9  
Winnicka Bożena  
1985 Katowice plastycznych wizji, "Życie Literackie", nr 7, s.7  
Włastowicz Andrzej  
1985 Kryteria dla lalek, "Tak i Nie", nr 48, s.12  
Zajac Ewa, Twórczość teatralna Grzegorza Kwiecińskiego, praca magisterska UMCS, Lublin 1994.  
Zięba Rafał  
1994 Co słuchać u Grzegorza Kwiecińskiego, "Kalejdoskop", nr 5, s.30

Tekst Honorata Sych

Łódź 2006 Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

