

Paweł Sztarbowski

KOSMICZNA PUSTKA

KILKA UWAG O TEATRZE ANNY AUGUSTYNOWICZ

O Annie Augustynowicz i jej teatrze napisano już wiele. O cielesności, o technowibracjach, o feminizmie, o kategorii gier międzyludzkich. Kolejna akcja czernienia papieru na ten temat wydaje się ryzykowna. Nie dlatego jednak, że temat został wyczerpany, ale raczej dlatego, że zjawisko znane jako „teatr Anny Augustynowicz” to teren wysoce niebezpieczny dla opisu. Bo warto sobie uświadomić, że za tym hasłem kryją się z jednej strony spektakle dość spójne estetycznie, rysowane mocno rozpoznawalną ręką reżyserską, z drugiej zaś – zaskakująco różnorodne w wyborze tematów czy nawet gatunków. Niemal w ciągu jednego sezonu powstało *Wesele* (premiera 22 września 2007), *Zemsta* (premiera 5 kwietnia 2008), *Baal* (premiera 26 stycznia 2008), *Zatopiona katedra* (13 września 2008) i *Nora* (15 listopada 2008) – każdy spektakl zupełnie inny, choć wszystkie poddane rygorom podobnej formy. W wywiadach z reżyserką też trudno znaleźć jakąś obowiązującą wykładnię jej własnych wyborów, nie pisze manifestów twórczych czy ideowych, nie lubi teo-

retyzować na temat swoich przedstawień. A przecież i z tego, co mówi, i z tego, co robi – buduje się oryginalna filozofia teatru i osobne zjawisko artystyczne.

Dlatego byłoby trudno, po dwudziestu latach od premiery *Klątwy* (1991), której konsekwencją było objęcie dyrekcji Teatru Współczesnego w Szczecinie (1992), po dwudziestu dwóch latach od warsztatu na podstawie *Życia wewnętrznego* Marka Koterskiego w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu (1989), po realizacji pięćdziesięciu dziewięciu spektakli, z czego trzydziestu trzech w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, w krótkim tekście znaleźć spójną narrację, która określiłaby wszystkie nurty obecne w tej twórczości, uwypukliła jej kluczowe zagadnienia czy choćby wypunktowała manowce (bo przecież te również, jak w każdej sytuacji twórczej, się zdarzały i zdarzają), o czym zresztą sama mówiła: „Współczesny jest teatrem artystycznym, co znaczy, że jest tu miejsce na błąd, na pomyłkę, tu można próbować, ryzykować”¹. Czy daje się więc wyszukać

Autor jest wicedyrektorem Teatru Polskiego w Bydgoszczy, krytykiem i publicystą teatralnym, doktorantem Instytutu Sztuki PAN.

¹ Piotr Gruszczyński *Ojcobójcy*, W.A.B., Warszawa 2003, s. 260.



Stanisław Wyspiański *Klątwa*, Teatr Współczesny, Szczecin 1991.

i nazwać choćby kilka kluczowych właściwości teatru tej, jak mawiał Jerzy Koenig, najmniej „lupowej” spośród uczniów i uczennic Krystiana Lupy?

Przeciw ideologii

Już przy okazji *Życia wewnętrznego* zwracano uwagę, że młoda reżyserka wzięła na warsztat nie tyle pogłębiony dramat

psychologiczny, ile dramat typów, a z aktorów uczyniła mrówki krzątające się w kieracie absurdalnie jałowych czynności. Pisano o umowności całego spektaklu, unikaniu dosłownego naśladowania życia oraz skupieniu na warstwie językowej, by wydobyć z niej sytuację dwojga ludzi nadających „komunikaty na zupełnie różnych fałach” i zamkniętych w swoim zdegradowanym, niezdarnym języku. Rozpad więzi,

kryzys moralny, degradacja życia wewnętrznego i relacji z innymi ludźmi – te tematy na różne sposoby będą powracać w kolejnych spektaklach. Zwracano też uwagę na sterylność przestrzeni, w której znalazły się jedynie najpotrzebniejsze sprzęty. Autorem scenografii w tym warsztatowym przedstawieniu był Marek Braun, który w kolejnych latach swoimi inżynierskimi, pustymi lub prawie pustymi przestrzeniami w dużym stopniu wpłynę na estetykę teatru Anny Augustynowicz. Poza kilkakrotnymi zdradami (reżyserka pracowała

w której podczas prób czytania performatywnego *Lilli Wenedy* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego poprosiła o wyłączenie dużej części oświetlenia, bo jej zdaniem żarówki wydawały zbyt intensywny dźwięk i przeszkadzały wsłuchać się w ciszę.

O niechęci do realizmu reżyserka wspominała w jednym z wywiadów: „Realizm jest nieznośny, bo proponuje widzom umowę, która zakłada oszustwo. Oto udajemy, że nie jesteśmy w teatrze: nie odgrywamy, ale przeżywamy konflikty, nie konstruujemy, ale po-



Brel, Teatr im. Solskiego, Tarnów 1990.

między innymi z Waldemarem Zawodźnikiem i Janem Banuchą), reżyserka i scenograf staną się jednym z najbardziej trwałych i rozpoznawalnych tandemów twórczych w polskim teatrze. Określenia „sterylność”, „minimalizm”, „prostota”, „brak dekoracyjności” – zrosną się z wszelkimi próbami opisaniami ich wspólnych spektakli. Do tego dodać należy szczególną wrażliwość słuchową reżyserki, którą pracujący z nią aktorzy określają jako „nadłyszalność”. I rzeczywiście, nie znam drugiej osoby tak wsłuchanej w aktora i wypowiedzianego przez niego tekstu – jego intonację, rytmikę, tembr głosu. Jako wymowną anegdotę można potraktować tu sytuację,

kazujemy świat. Umawiamy się, że na scenie może zmieścić się rzeczywistość, w całej swojej wielości i bezkształcie. To nieporozumienie. Teatr, który udaje, że nie udaje, wystawia się na śmieszność. Dla mnie zasadnicza jest świadomość gry, a ta nie mieści się w realistycznych konwencjach². I właśnie proces gry i próba ukazania jego wewnętrznych mechanizmów są tematem jej przedstawień, niezależnie od tego, czy bierze na warsztat teksty klasyczne, czy też najnowsze. Zawsze próbuje wydobyć z nich zaszyfrowa-

² Świadomość gry, z Anną Augustynowicz rozmawiała Agata Adamiecka-Sitek, „Opcje” nr 6/2003.

ne sfery napięć, wsłuchać się w postaci jak w ludzkie instrumenty, które wykonują partie dialogowe, głównie po to, by się wzajemnie rozpoznać i zmierzyć w tych dziwnych słownych pojedynkach. Stąd częste w spektaklach Anny Augustynowicz odwołanie do ringu (na przykład w *Powrocie na pustynię* czy w *Zszywaniu*), na którym aktorzy rozgrywają kolejne rundy wzajemnych ciosów i uników. W podobny zresztą sposób działa odwoływanie się do wybiegów mody (jak w *Iwonie, księżniczce Burgunda* czy mniej bezpośrednio w *Pasożytach* i *Polaroidach*) oraz odniesienia do przestrzeni i sytuacji zaczerpniętych z dziecięcych zabaw (właściwie we wszystkich przedstawieniach). W wielu spektaklach ważne były odniesienia do przestrzeni sakralnej (choćby w *Magnifikat*, *Moja wątroba jest bez sensu... czy Wyzwoleniu*), z wyraźnym centralnym elementem – czymś na kształt świeckiego ołtarza, miejsca przemiany. Jakby reżyserka poszukiwała miejsc, w których w naturalny i jawny sposób następuje prezentacja czegoś, i chciała te miejsca przenicować, wejść pod podszewkę, uczynić miejscami neutralnymi od wszelkich uwikłań ideologicznych. Bardzo wczesnie w jej teatrze pojawiło się pytanie o to, co ludziom nie pozwala się porozumiewać? Jakie siły komplikują ich najprostsze nawet relacje? Co sprawia, że nie są w stanie się skomunikować?

Ideologia, wszelka ideologia, stała się w toku ponaddwudziestoletniej pracy jednym z najpotężniejszych tematów Anny Augustynowicz. Urodzona w 1959 roku w galicyjskiej Dębicy, od dzieciństwa obserwowała jej małomiasteczkowy, dewocyjny katolicyzm – pełen moralnych sloganów, choć powierzchowny i oddalony od prawdziwego przeżycia mistycznego. Zdaje się, że właśnie ta dwuznaczna religijność otoczenia, w którym się wychowała, stała się głównym powodem sięgnięcia po *Kłatwę* Wyspiańskiego, a kilka lat później po *Magnifikat* Szturca. Dla przyszłej reżyserki teatr stał się zapewne naturalną alternatywą wobec Kościoła. Tym bardziej, że pod koniec lat siedemdziesiątych miała okazję oglądać zachowane w repertuarze

ostatnie spektakle Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze, a także spektakle Jerzego Jarockiego czy Andrzeja Wajdy, które stworzyły legendę tej sceny. Próba rozliczenia się z pamięcią o tej tradycji będzie jej *Wyzwolenie*, o którym sama mówiła, że podstawowym impulsem do zabrania się do tego tekstu było obejrzenie telewizyjnego zapisu spektaklu Swinarskiego, po którym uświadomiła sobie, że Konrad Jerzego Treli przypomina dziś lidera partii narodowej. W tym też spektaklu pojawił się Geniusz stylizowany na krakowski pomnik Mickiewicza z gołąbkami drepzczącymi przy cokole. Zresztą, uniesienia narodowo-patriotyczne miała zapewne okazję obserwować w czasie stanu wojennego jako studentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Potem zaczęła studia reżyserskie w krakowskiej PWST, w latach największej świetności tego wydziału, gdy wielki wpływ na studentów wywierały znakomite osobowości – Jerzy Goliński, Krystian Lupa czy ksiądz Józef Tischner. Szkoła była ażylem wobec do szarej, biednej rzeczywistości końca lat osiemdziesiątych. W tym samym czasie, jako studentka, miała okazję oglądać dużo złego teatru reżyserowanego przez niewiele od niej starszych kolegów – jałowego, niewzbudzającego większych emocji, rozmijającego się z rzeczywistością. Zdanie Tischnera: „Być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”³, musiało być dla niej ważne. Nieprzypadkowo przecież uważa *Filozofię dramatu* za jedną z najważniejszych inspiracji i najlepszy podręcznik sztuki reżyserskiej.

Opis rzeczywistości

Anna Augustynowicz ukończyła reżyserię w 1989 roku i wtedy zaczęła się jej przygoda z zawodem. Trudno sobie wyobrazić, by nie zadawała sobie wtedy pytania, jak przez teatr opisać tę nową rzeczywistość.

³ Józef Tischner *Filozofia dramatu*, Editions du Dialogue, Paryż 1990, s. 11.

Jak uwolnić się od bardzo wtedy pociągającej perspektywy poddania się teatrowi komercyjnemu? Tym bardziej, że sama jako jedną z pierwszych produkcji reżyserowała muzyczny spektakl *Brel* w Tarnowskim Teatrze im. Solskiego, od którego do rozrywkowego myślenia o teatrze nie było daleko. Ale i tutaj pokazała indywidualny styl – aktorzy do poszczególnych scen wychodzili w prywatnych niemal ubraniach, a całość pozbawiona była estradowego sznytu. Pytana o swój stosunek do tego czasu, mówiła: „Czas «transformacji ustrojowej» to proces, który próbuję pojąć. Patrzę na politykę jak na jeden z wielu przejawów ludzkiej aktywności, usiłuję zrozumieć. Zajmuje mnie «transformacja mentalna». Gry, w które grają ludzie, przeobrażając system w system”⁴. Z chęci opisanie nowej rzeczywistości i przyjrzenia się zachodzącym zmianom społecznym i politycznym wzięło się jej zainteresowanie dramaturgią współczesną, skupioną na temacie kryzysu relacji międzyludzkich i zanikającej możliwości komunikacji. Co ciekawe, Anna Augustynowicz od początku chętniej wybierała utwory dramatyczne autorów z krajów tak zwanych społeczeństw dobrobytu, w analizie współczesnej mentalności odcinając się od kategorii ekonomicznych i bezpośrednio politycznych. Stąd dość wczesne pojawienie się w kręgu jej zainteresowań repertuarowych tytułów takich jak *Naczelny* (1993) lub *Siostry, bracia* (1995) Stiga Larssona i *Bez czułości* Clare McIntyre (1995) czy nawet komediowego *Zagraj to jeszcze raz*, *Sam* Woody’ego Allena (1994). Teksty poświęcone wzajemnemu raniению się, niedopasowaniu do otaczającej rzeczywistości, niespełnieniu, poszukiwaniu ekstremalnych emocji i wrażeń.

Wcześniej jednak, trochę jako zapowiedź zainteresowań odnalezionych potem w tematach poddawanych przez dramaturgię współczesną, pojawił się Witkacy. Do-

dajmy, że bardzo źle przyjęty przez krytykę. W 1992 roku reżyserka zrealizowała w macierzystym teatrze *Macieja Korbowę i Bellatrix*, ukazując obraz międzyludzkiej pustki i podejmując Witkacowski temat wyobcowania ze społeczeństwa. Zawarte w tym było przeczcucie końca świata znanych i akceptowanych wartości, ale też pytanie o postawę i powinności artysty wobec przemian, a także o pułapki zamknięcia się w hermetycznym, elitarnym języku. W kontekście euforii czasu przemian był to wybór odważny i właściwie skazany na niezrozumienie. Bo niby czemu robić teatr o końcu epoki i kryzysie cywilizacji, gdy wreszcie na półkach sklepowych stoi coś więcej niż ocet? Opowieść snuta przez Annę Augustynowicz nie jest i nie była nigdy opowieścią doraźnie polityczną czy nawet społeczną, jak często o niej pisano. To zawsze była podszyta ironią opowieść o duchowości i wartościach, choć jednocześnie opowieść wbita w ciało aktora, niestroniąca od nagości, bezpruderyjna, często szokująca brzydotą, łamiąca obyczajowe tabu. Bo przecież okrucieństwo w relacjach międzyludzkich jest nieodłącznym elementem.

Teatr bez teatru

Zanim jednak Anna Augustynowicz została dyrektorką artystyczną Teatru Współczesnego w Szczecinie, gdzie mogła samodzielnie kształtować swój język sceniczny i budować oddany i gotowy do podejmowania ryzyka zespół, była przez kilka sezonów początkującą reżyserką, marzącą o swoim wielkim teatrze. Świadectwem tego marzenia była pierwsza, kaliska wersja *Iwony, księżniczki Burgunda* z 1991 roku. Z opisów i zdjęć tego spektaklu powstaje obraz teatru skupionego na formie i na bogactwie scenicznych środków, niezwykle widowiskowego. Dwukrotne mierzenie się reżyserki z tym dramatem Gombrowicza dobrze ukazuje ewolucję jej twórczych poszukiwań i stopniową rezygnację

⁴ *Nie idę na wojnę*, z Anną Augustynowicz rozmawiał Paweł Sztarbowski, „Teatr” nr 12/ 2009.

z robiącego wrażenie na widzu obrazu, na rzecz skupienia na istocie. Widać wyraźnie intensywny, usilny proces eliminacji z teatru elementów zbędnych. Szczecińska wersja *Iwony...* (1996) nadal nie rezygnowała z widowiskowości, a cały spektakl rozpoczynał się spektakularnym pokazem mody, z licznymi zmianami kostiumów i w baśniowej wręcz formie. Najważniej-

szym elementem dźwiękowym była głośna muzyka techno, a dominantą całości – telewizyjne show. W finałowej scenie cały dwór zasiadał zupełnie nago, niby oczyszczony z kostiumów i masek, a w gruncie rzeczy nadal zakłamywany, bo ciągła gra międzyludzka nie wiąże się w gruncie rzeczy z zewnętrznością i kostiumem, ale z kondycją psychiczną. A podstawowy poziom tej gry od-

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Maciej Korbowa i Bellatrix*, Teatr Współczesny, Szczecin 1992.



Kosmiczna pustka



Grzegorz Nawrocki *Młoda śmierć*, Teatr Współczesny, Szczecin 1996.

bywa się przez słowa. Od tej inscenizacji w teatrze Anny Augustynowicz pojawił się nasilający się w kolejnych spektaklach motyw ciągłego zwracania się przez aktorów do widzów, jakby chcieli przy każdym niemal wypowiedzianym zdaniu wziąć ich na świadków – bo przecież jak aktor istnieje zawsze jedynie w spojrzeniu widza, tak człowiek zawsze żyje w spojrzeniu drugiego.

Reżyserka zapowiada, że chciałaby jeszcze kiedyś nad tym dramatem Gombrowicza pracować. Miejmy nadzieję, że to nastąpi, bo dałoby to zapewne ciekawy obraz rozwoju jej języka i myślenia o teatrze. Wsłuchanie się w Gombrowicza sprawiło, że Anna Augustynowicz zaczęła coraz bardziej odzierać swój teatr z zewnętrznego obrazka i coraz intensywniej skupiać się na tekście, wsłuchiwać się w niego. Najdalej ta strategia została posunięta w *Miarce za miarkę* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2006) i w *Getsemani*, koprodukcji Teatru Współczesnego w Szczecinie z Teatrem im. Bogusławskiego w Kaliszu (2010), gdzie właściwie

zrezygnowała z teatru. W obu spektaklach na scenie nie było właściwie nic, o ile można mówić tu jeszcze o scenie, bo była ona właściwie połączona z widownią. Jedyne, co pozostawało, to retoryczne przemowy aktorów-postaci, zwracających się wprost do widza, broniących swoich spraw niczym na rozprawie sądowej. „Zamarzył mi się «teatr bez teatru», bo dziś żyjemy w zbyt wielu teatrach rzeczywistości, otacza nas świat obrazów, zwizualizowanych historii. Nasza wyobraźnia została zaśmiecona. Jeśli zatem próbujemy dotknąć sensu i celu gry, jaką ludzie fundują sobie na własne życzenie, to trzeba uwolnić scenę od nadmiaru obrazów. Tło powinno być czyste”⁵ – mówiła w jednym z wywiadów przy okazji premiery *Miarki za miarkę*. Gdzie indziej dodawała: „Co by się stało, gdyby wymazać w otoczeniu wszystko, co jest rzeczywistością materialną, ujrzeć, ile czło-

⁵ *Gra słowami, gra w słowa*, z Anną Augustynowicz rozmawiał Łukasz Drewniak, „Dziennik” z 8 grudnia 2006.



Werner Schwab *Moja wątroba jest bez sensu*, Teatr Współczesny, Szczecin 1997.

wiek, aktor wykonuje działań. Był wyodrębniony z obrazu, do którego został przypisany, odkrywa własną kondycję, wskazuje na okoliczności. Można sięgnąć duszy człowieka – poza jego wizerunkiem”⁶.

Druga wersja *Iwony...* okazała się spektaklem przełomowym również dlatego, że jej premiera zbiegła się w czasie z innymi wybitnymi realizacjami, które na trwałe wpisały się do historii polskiego teatru – zrealizowaną w tym samym roku *Młodą śmiercią* (1996) i odrobinę późniejszymi spektaklami: *Moja wątroba jest bez sensu, albo zagłada ludu* (1997) i *Agnès*, zrealizowaną w Teatrze im. Horzycy w Toruniu (1997). Oprócz tego, w tym niezwykle płodnym okresie reżyserka stworzyła kilka innych ważnych spektakli. To wtedy wykrytalizował się jej niepodrabialny styl, w którym ostre, prowokacyjne tematy zderzały się z zimną, surową formą, pozbawioną pięknościami, wydobywającą nagie relacje międzyludzkie. Przede wszystkim jednak we wszystkich tych spektaklach z wielką mocą

pojawił się temat społeczeństwa, które do funkcjonowania potrzebuje schematów i klisz postępowania, działając na zasadzie mimikry. Ideologia wsączana w życie codzienne jest motorem dramatu Schwaba, ale też inne „dramaty rodzinne” realizowane przez reżyserkę są na tym oparte. Bo właśnie rodzina stała się dla reżyserki idealnym schematem do ukazania pokiereszowanych relacji międzyludzkich, pełnych zakłamania, brudu, przykrytego jednak zwykle sielankowym wręcz obrazkiem wystawionym na widok publiczny. I tak naprawdę sytuacje rodzinne stały się dla niej światem w pigułce, „w łupinie orzecha”.

W gruncie rzeczy ukazaniu zachwiania się relacji poświęcone były też spektakle, których tematem było napięcie między światem realnym a wirtualnym, między rzeczywistością a ekranem, a więc *Młoda śmierć* (1996) na podstawie reportażowego dramatu Grzegorza Nawrockiego, czy pozbawione multimediów spektakle o nowych mediach – *Popcorn* Bena Eltona (1999) i *Komiczna siła* Alana Ayckbourna (2003). To nie problemy małoletniej młodzieży były

⁶ *Nie idę na wojnę...*, op.cit.



Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Współczesny, Szczecin 2007.

podstawowym tematem *Młodej śmierci*, podobnie jak nie zwariowana opowieść o kręceniu serialu z użyciem aktantów zastępujących aktorów była powodem zabrania się do farsowej *Komicznej siły*. Wszystkie te spektakle dawały obraz ludzi samotnych, zagubionych w gąszczu możliwości, jakie daje współczesna cywilizacja. Był to obraz świata, którego człowiek nie jest w sta-

nie uchwycić i w którym musimy wciąż szamotać się z tym, co nieludzkie.

Metafizyczna rozpacz

W gruncie rzeczy całość teatru Anny Augustynowicz, a szczególnie ostatnie spektakle, zdają się mieć naczelny temat zupełnie gdzie indziej, niż się na pozór wydaje. Tym

Sławomir Mrożek *Pieszo*, Teatr Wybrzeże, Gdańsk 2009.



Paweł Sztarbowski

tematem jest ciągle pytanie o porządek świata i relacji w nim panujących. Porządek i chaos. Sens bycia w świecie. Porządek wewnętrzny człowieka. Pytanie o język i możliwość adekwatnego nazywania świata. A zatem – podstawowe zagadnienia metafizyczne. Charakterystyczne jest zwolnienie rytmu w ostatnich spektaklach, coraz częstsze poszukiwanie momentów ciszy tam, gdzie do niedawna postaci nie pozostawiały właściwie miejsca na pauzy, zagadując swoje relacje i problemy, natarczywym mówieniem zatupełniając swoją kondycję i wewnętrzny głód zrozumienia świata. To właściwie inna strona tej samej kondycji – przez ciągle, rytmiczne mówienie i nieustanny ruch przez postaci przemawiała w gruncie rzeczy ta sama pustka i niemożność znalezienia jakiegokolwiek stałego punktu, jak przez wyciszoną, statyczną obecność. Osobiście wolałam jednak tę pierwszą możliwość – więcej w niej było biologiczności, popędów, pożądań. I przede wszystkim – była w tych wcześniejszych spektaklach żarliwość i ciąгла próba zastawiania pułapek na widza, schwywania go w jego własnych grach. Chłód i statyczność ostatnich spektakli stawiają wobec widza barierę i pozwalają jedynie na kontemplację poddawanych problemów, ale nie bardzo pozwalają już w aktorach i granych przez nich postaciach dostrzec ludzi z krwi i kości. Mimo tych zastrzeżeń, obserwowanie tej ścieżki twórczej jest nadal fascynujące.

Anna Augustynowicz traktuje teatr, jakkolwiek podejrzenie to zabrzmiało, jak drogę duchową, coś na kształt przewodnika po życiu. Udało jej się rozwinąć kolejne realizowane spektakle we własną filozofię życiową, co zdarza się jedynie świadomym swoich poszukiwań artystom. I niczym medytacja dla wschodnich mistrzów, teatr stał się dla niej terenem pozwalającym oczyścić świat z tego, co przypadkowe, dającym możliwość choć na chwilę próbować wyciągnąć go z chaosu i szumu, uporządkować. W tym sensie reżyserka posiada, czasem może wręcz na-

iwną, wiarę, że przez teatr można odnaleźć prawdę czy może nawet Prawdę. I w gruncie rzeczy, choć nigdy tego nie nazwała, jej teatr o tyle wierny jest naukom księdza Tischnera, że otwiera się na poszukiwanie Czegoś, co miałyby kształt boskości. Celowo nie chcę tego Czegoś nazywać Bogiem. Od czasu *Wesela* (2007), a może nawet *Sędziów*, zrealizowanych w Teatrze im. Osterwy w Lublinie (2005), to poszukiwanie stało się ewidentne. Choć było zauważalne już podczas krótkiego epizodu, gdy w jej spektaklach występowali nie tyle aktorzy, ile marionetki z pomalowanymi na białą twarzami i w mocnych, przesłaniających twarz makijażach – w *Oskarze i pani Róży* (2004), *Samobójcy* (2005), *Napisie* (2005), *Jeppem ze wzgórza* (2006). Ludzi zastępowały tam nakręcane maszynki, zawieszono w rzeczywistości, której nie rozumieją, wykonujące czynności, na które nie mają wpływu. A stało za takim wyborem estetycznym wciąż to samo pytanie – jak dobrać się do jądra rzeczywistości w świecie pełnym hałasu, gadżetów i wirtualnych obrazów? Bo Anna Augustynowicz jako wierna uczennica Józefa Tischnera jest w teatrze fenomenologką, z charakterystyczną dla wszystkich fenomenologów wiarą, że proces eliminacji jakości przypadkowych konieczny jest dla odnalezienia istoty rzeczy.

W *Pieszku* w Teatrze Wybrzeże, w genialnej pierwszej odsłonie, po obracającej się scenie jeździ nieduży kamień. Scena obraca się kilka razy, kamień wciąż leży w tym samym miejscu. Nic się nie dzieje. Za chwilę na tę pustą scenę wejda aktorzy, w dość neutralnych kostiumach, by prowadzić słowne pojedynki, odwoływać się do widzów, rozgrywać między sobą szeregi utarczek. A jednak to obraz kamienia jeżdżącego po obrotówce wydaje się najbardziej adekwatny do opisu teatru Anny Augustynowicz. Teatru człowieka zawieszono w kosmicznej pustce. Brzmi to podniosłe i dość pretensjonalnie. Ale na szczęście w Annie Augustynowicz metafizyczka nadal miesza się z ironistką.