didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
DOI: 10.34762/m89z-d013
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tworczosc-natalii-sakowicz-lalka-ruch-cialo

/ CIAŁA NIE-LUDZKIE

Twórczość Natalii Sakowicz. Lalka – ruch – ciało

Julia Bochenek | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Art of Natalia Sakowicz. Puppet – Movement – Body

The article examines the artistic work of puppeteer and director Natalia Sakowicz through the lens of contemporary theoretical concepts in the field of animated matter theatre. Focusing primarily on performances *Romans* and *Sensus*, the text analyzes how Sakowicz's authorial method of working with the puppet engages with key notions such as co-presence and the uncanny feeling, concepts that have become central to current international scholarship on puppetry and animation arts.

Keywords: Natalia Sakowicz; puppet; animation; uncanny; co-presence

Wstęp

Celem artykułu jest scharakteryzowanie twórczości lalkarki i reżyserki Natalii Sakowicz[1] w kontekście współczesnych pojęć badawczych teatru ożywionej materii. Koncentruję się na autorskiej metodzie pracy Sakowicz z lalką na przykładzie spektakli *Romans*[2] i *Sensus*[3]. Z twórczego dorobku

artystki, w którym znajdują się również spektakle: *Pobudka* (2017), *Oddaleńcy* (2020) oraz najnowszy *Szycie. Esej genealogiczny* (2025), wybrałam te, które w moim odczuciu najlepiej reprezentują jej obecny styl artystyczny oraz metodę pracy. Gdy zapoznawałam się ze współczesnymi ujęciami krytycznymi w lalkarstwie, moją uwagę przykuły kategorie stanowiące podstawę rozumienia tej sztuki: *co-presence* (współobecność) i *uncanny feeling* (uczucie niesamowitości). Wybrałam te pojęcia, ponieważ w ich świetle wyraźnie rysuje się eksperymentalny charakter twórczości Sakowicz. Zaczerpnęłam je ze zbioru tekstów na temat lalkarstwa i współczesnych przemian w sztuce animacji – *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (2014). Przyglądam się spektaklom również z perspektywy narzędzi, które artystka omówiła w dwóch przeprowadzonych przeze mnie wywiadach: pierwszym z bohaterką artykułu w lutym 2025 roku, drugim – z pełnym zespołem Teatru Sakowicz Cempura[4] kilka miesięcy później.

Warto zaznaczyć, że twórczość Sakowicz była już badana przez Marzennę Wiśniewską oraz Marka Waszkiela. Wiśniewska w książce *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (2022) analizowała spektakle *Pobudka* oraz *Romans* pod kątem, między innymi, reprezentacji kobiecości. Waszkiel jest z kolei autorem artykułów podejmujących refleksję na temat spektakli *Pobudka* (2017), *Romans* (2021) oraz *Sensus* (2024) w kontekście współdziałania lalki i animatora.

Metoda pracy z lalką

Słowo nieco ogranicza, a plastyka, wrażenia wizualne, ciała w ruchu i lalki otwierają więcej (Natalia Sakowicz).

Natalia Sakowicz swoją teatralną twórczość opiera na środkach wywodzących się z teatru plastycznego oraz nowej choreografii. Materia, obraz i ruch są jej bliskie, ponieważ, jak mówi, właściwa im metaforyczność i abstrakcyjność pozwala wyrazić więcej niż słowo. Posługuje się ruchem i lalką jako podstawowymi środkami przekazu; to główne elementy struktury spektaklu. Sakowicz używa lalki, odnajdując w jej statusie ontologicznym, znaczeniu kulturowym lub relacji z animatorem elementy zbieżne z problematyką spektaklu. Wygląd lalek, sposób, w jaki są animowane, czas pojawienia się i miejsce na scenie oraz to, jak sytuują się one wobec aktorów, są źródłem kluczowych informacji o znaczeniach i interpretacji spektaklu. Jak mówi Sakowicz:

> Mam wrażenie, że wielu twórców teatru lalek używa lalek wyłącznie ze względu na swoją profesję. Czasami nie zadając sobie pytania, jakie znaki niesie wprowadzenie lalki na scenę. Ja korzystam z lalek, traktując to jako świadomy wybór, że w tym spektaklu chcę pracować z tym medium. Bardzo lubię operować znakami, zadawać pytanie, co znaczy lalka w tym spektaklu. Nie chcę, żeby była tam tylko dlatego, że jestem lalkarką[5].

Analogiczne podejście można zauważyć do użycia przez artystkę ruchu. Taniec był pierwszą praktykowaną przez Sakowicz dziedziną sztuki. W dzieciństwie uczyła się baletu, jako nastolatka występowała na scenie i startowała w konkursach tańca towarzyskiego. Prowadzi również warsztaty pracy z lalką[6], w ramach których uczy wykorzystywania technik świadomości ciała. W jej spektaklach dotyk, ruch i taniec nie są jedynie narzędziami praktycznymi czy środkami estetycznymi, funkcjonując jako symbole relacji, wydarzeń scenicznych i ich ewolucji; to istotny element teatralnego języka.

Sakowicz zamyka znaczenia w subtelnych szczegółach, jak rodzaj dotyku wobec lalki oraz rodzaj ruchu, jakim ją animuje.

Jej praca z lalką ma charakter eksperymentalny względem podejścia, narzędzi i metod wyniesionych z uczelni[7]. Obecnie Sakowicz posługuje się głównie pełnowymiarowymi, antropomorficznymi lalkami, których animacja nie wchodziła w obręb jej edukacji. Na potrzebę rozwinięcia autorskiej metody miało wpływ również doświadczenie pracy w instytucjonalnych teatrach lalkowych, gdzie ze względu na warunki produkcyjne czas wytworzenia relacji z animantem bywał ograniczony. Sakowicz rozwija techniki animacji, inspirując się ciałem lalki i jego możliwościami. Posługuje się zestawem metod pozwalających na realistyczne naśladowanie życia i wytworzenie iluzji podmiotowości lalki, łącząc je kontrastowo ze świadomymi od nich odejściami. Prowadzi dialog z biernością i sprawczością lalki, włączając gesty niszczenia: gniecenie, rozrywanie czy rozbijanie. Gra dysonansami, traktując lalkę jak równy sobie podmiot, a zaraz później jak przedmiot.

Animanty, którymi w najnowszych spektaklach (*Romans, Sensus*) posługuje się Sakowicz, wykonuje Olga Ryl-Krystianowska wraz z pracownią Czyni Cuda. To wpływa na proces zapoznawania się z nimi, ponieważ lalkarka styka się z częściowo obcą materią. Sakowicz jest obecna przy każdym etapie procesu powstawania lalek, kontrolując ich ostateczną formę. Ze względu na rolę, jaką w procesie tworzenia znaczeń w spektaklu mają dotyk i ruch, kluczowa staje się precyzja animacji oraz wygląd lalki, zakres jej ruchów, faktura i ciężar. Sakowicz w procesie prób unika posługiwania się prototypami, ponieważ kwestia znajomości lalki i relacji z nią jest fundamentalna.

Na początku pracy z lalką Sakowicz bada jej ciało, zakres jego możliwości i

podatność na animację poprzez pracę z dotykiem i świadomością ciała. Przygotowanie do spektaklu wymaga, jak mówi, „nauczenia się lalki" i jej materialności. Narzędzia poznania lalki Sakowicz czerpie między innymi z jogi. Posługuje się technikami opartymi na świadomości, skupieniu na sobie i doświadczaniu własnego ciała. Najpierw sama wykonuje ćwiczenia, następnie bada, jak ciało lalki może się do nich odnieść. Daje jej to możliwość weryfikacji, w jakim zakresie i na jakich zasadach może pracować z organizmem lalki tak jak ze swoim, dążąc do tego, aby lalka stała się przedłużeniem jej ciała. Jedną z tych technik nazywa „czułym dotykiem”. Jak sama tłumaczy, polega on na badaniu dotykiem swojego ciała i skupianiu się na „różnych poziomach wyczuwania”.

> Mogę dotykać na przykład naskórka, tego, co jest pod skórą, dotykać mięśni, kości. Dalej dotykam dłoni, ale skupiam się na innych poziomach. Wykorzystuję to w pracy z lalką, kiedy dotykam jej delikatnie, kiedy dotykam tego, co jest pod tkaniną, a co dzieje się, kiedy próbuję dotknąć jej kości – jej konstrukcji, tego, co ma w środku. Jako lalkarce daje mi to możliwość komunikacji z widzem poprzez dotyk. To, w jaki sposób dotykam lalki, mówi coś widzowi o naszej relacji.

Jako inny rodzaj pracy z lalką podaje Sakowicz warsztat choreograficzny. Czerpiąc ze swojego doświadczenia w dziedzinie tańca, artystka weryfikuje, na ile wykonywane ćwiczenia są możliwe w pracy z lalką; niektóre z nich należy do tego celu dostosować. Pracuje, badając swój środek ciężkości, a następnie szuka go w lalce. Tego narzędzia używa również, traktując gest animacji jako rodzaj tańca w duecie. Jak tłumaczy, wiąże się to z „aktem nadania ruchu ciału lalki przez ruch innego ciała”. Prowadząc lalkę,

układając swoje ciało w stosunku do niej, animując ją, używa swojego ciała – tak wytwarza się układ choreograficzny. Precyzyjna praca z ciałami, dotykiem i ruchem umożliwia Sakowicz wypracowanie partnerskiej relacji z lalką. Staje się ona więcej niż biernym narzędziem, środkiem ekspresji czy nawet postacią. W praktyce animatorki lalka również wciela się w rolę, jej obecność na scenie różni się od tej, którą osiąga poza nią. Jak opowiada Sakowicz, podczas spektaklu są momenty, kiedy dynamika między nimi się zmienia: to nie aktorka prowadzi taniec z lalką, ale lalka z nią. Jest to układ, który Sakowicz, podążając za lalkarzem Dudą Paivą[8], nazywa służeniem lalce; to lalka decyduje, co należy z nią zrobić. To moment zaskoczenia, który pojawia się w momencie intensywnego skupienia na lalce, kiedy relacja między bohaterkami jest natężona.

> Lalka proponuje, co można z nią zrobić, co można w niej znaleźć, jest na tyle interesująca, że człowiek zapomina o sobie i zapada się w lalkę. Ona podpowiada w jaki sposób jej ,,służyć", czego oczekuje. […] Na scenie ożywa, wiadomo, że ja ją animuję, ale są momenty, że mnie zaskakuje. Jakoś tak na mnie spojrzy, sama uruchomię ją w sposób, którego się nie spodziewam. […] To jest bardzo przyjemne zaskoczenie, wtedy nie czuję się sama na scenie, jestem z kimś w dialogu.

Lalka jest przedmiotem, którego podmiotowość wytwarza się wraz z relacją z lalkarką. Ta zależność umożliwia wspólne budowanie obecności scenicznej i sensów w spektaklu. Wnioskując z jakości więzi, jaką Sakowicz osiąga ze swoimi lalkami, sugeruję nazwanie ich współtwórczyniami dzieła scenicznego. Praca z ciałem przez dotyk i ruch pozwalają artystce na osiągnięcie z animantami relacji dialogicznej oraz na nawiązanie

pozawerbalnego kontaktu z widzem. Sakowicz w procesie prób często improwizuje z lalką, co pozwala na wydobycie z podświadomości obrazów i zdarzeń, które inspirują dalszą pracę nad rolami. W ostatecznym akcie gry przed publicznością obie odgrywają role, które powstały we wzajemnym porozumieniu.

Dekonstrukcja *co-presence* w spektaklu *Romans*

W artykule *The Co-presence and Ontological Ambiguity of the Puppet* (Piris, 2014, s. 30, 41)[9] Paul Piris rozważa możliwość i warunki wytworzenia się *co-presence* między lalką i lalkarzem. Odpowiada także na pytanie, dlaczego w świadomości widza lalka, wbrew swojej ontologicznej przedmiotowości, funkcjonuje jako podmiot. Przez *co-presence* autor rozumie taki rodzaj obecności scenicznej, w której układ między lalką i lalkarzem jest odbierany jako relacja dwóch ontologicznie równoważnych jednostek. Ich obecność wytwarza się na poziomie dramaturgicznym, ponadmaterialnym, co oznacza, że odbiór relacji pomiędzy postaciami góruje nad świadomością zależności między animatorem i przedmiotem. Osiągnięcie *co-presence* między tymi bytami budzi sprzeczność ze względu na ontologiczną niejednoznaczność lalki, która mieści w sobie jednocześnie status przedmiotu i podmiotu. Z uwagi na tę rozbieżność oraz iluzję ożycia lalki, jej obserwacja może wywołać *uncanny feeling*[10]. *Co-presence* jest skutkiem przemian i eksperymentów w światowym lalkarstwie, dokonujących się od lat osiemdziesiątych XX wieku. Doprowadziły one do upowszechnienia przedstawień, w których lalkarz jest obecny na scenie obok lalki i wciela się w rolę. Do analizy dwuznaczności ontologicznego statusu lalki autor przywołuje zaczerpnięte z filozofii Jeana-Paula Sartre’a oraz Emmanuela Levinasa definicje świadomości oraz Innego.

Rozważa relację między występującymi na scenie lalką i lalkarzem przez pryzmat zależności ja a Inny, w tym przypadku niejednoznacznej, ponieważ powstałej między dwoma ontologicznie różnymi bytami. Do kategorii Innego odwołuje się również, analizując budowanie podmiotowości lalki i jej ontologiczną złożoność.

Autor posługuje się przykładami dwóch spektakli teatru ożywionej formy, aby przeanalizować różne elementy animacji, budujące podmiotowość lalki oraz *co-presence.* W pierwszym, *Cuniculus* (reż. Neville Tranter, 2008), *co-presence* zostaje uzyskana poprzez mowę i ruch oraz nadanie lalkom ludzkich cech, które upodabniają je do performera, tym samym zrównując ich ontologiczne statusy. Inną metodę wskazał autor, badając spektakl *Twin Houses* (reż. Patrick Bonté, Nicole Mossoux, 1994). Występująca w nim Nicole Mossoux posługuje się cielesnością i ruchem. Charakteryzuje swój wygląd i gesty tak, aby upodobnić się do lalek, jednocześnie wypracowując dla każdej z nich indywidualny rodzaj ruchu, dzięki któremu wydają się autonomiczne. Piris wymienia kilka zabiegów, które w połączeniu działają na rzecz wytworzenia się *co-presence*. Jedną z kluczowych kwestii jest ciało lalki, które powinno być odbierane jako osobne, niezależne od ciała lalkarza. Wiąże się to z definicją świadomości Sartre'a, który rozumie ciało jako podmiot ludzkiej świadomości. Jeżeli jest ono postrzegane jako koherentny, sprawczy podmiot, to tym samym wydaje się mieć odrębną świadomość. Aby ciało lalki było pojmowane jako osobne, powinno mieć cechy upodabniające je do człowieka i jego podmiotowości oraz odznaczać się autonomiczną, wewnętrzną logiką ruchu.

Kolejnym istotnym elementem jest stosunek aktora do lalki. Jeżeli ten traktuje ją podmiotowo, to znaczy reaguje na jej obecność, okazuje zainteresowanie, pokazuje, że działania lalki mają na niego wpływ, wówczas

również publiczność będzie reagowała na nią w analogiczny sposób. Lalkarz może owo uznanie lalki za równą sobie realizować przez środki takie jak; wzrok skupiony na lalce, ruch czy modulację głosu. Piris wnioskuje, że chociaż model relacji ja a Inny może powstać jedynie między dwoma podmiotami, dzięki środkom scenicznym może on zaistnieć również między bytami ontologicznie odmiennymi. Lalka w oczach widza może uwolnić się od swojej przedmiotowości, ponieważ jest analogonem[11], który dzięki wyobraźni odbiorcy tworzy obraz Innego.

Mimo że, skupiając się na warunkach wytworzenia *co-presence*, Paul Piris nie podejmuje bezpośrednio tematu jej funkcji i znaczenia w odbiorze spektaklu, można wnioskować, że ma ona kluczowy wpływ na recepcję. Doświadczenie *co-presence* umożliwia odbiorcom zaangażowanie na poziomie emocjonalnym, empatię względem postaci czy nawet rozumienie sytuacji scenicznych i ich znaczenia. Autor nie rozwija zagadnienia dotyczącego sytuacji, w której lalkarz nie stara się o wytworzenie *co-presence* lub początkowo stosuje narzędzia ją budujące, a następnie zaprzestaje ich używania. Ta szczególna sytuacja ma miejsce w *Romansie* – spektaklu, dla którego lalka i jej status ontologiczny jest pośrednio jednym z głównych tematów. Pojawiają się więc pytania pogłębiające charakter *co-presence*: czy raz wytworzona *co-presence* może zostać zanegowana i jak taka sytuacja może wpływać na odbiór spektaklu? Sugeruję, że nawet gdy działania nadające lalce podmiotowość ustaną, odbiorcy nadal mogą widzieć w niej protagonistkę, a jej los i przekaz spektaklu nie tracą na sile i ważności.

Lalka odgrywająca główną rolę w spektaklu *Romans* jest ludzkich wymiarów, wzrostem zbliżona do towarzyszącej jej na scenie Sakowicz. Została wykonana przez Olgę Ryl-Krystianowską, we współpracy logistycznej z

animatorką. Ciało lalki, zrobione z gąbki obleczonej gładkim, szarym materiałem, jest nagie i wyposażone w wiele wykonanych z niezwykłą precyzją anatomicznych szczegółów. Tworzą one iluzję ludzkiego organizmu z całą jego złożonością, układem kostnym, mięśniami i skórą. Lalka ma delikatne rysy twarzy, a sięgające ramion, wykonane z cienkich pasm materiału włosy zostały częściowo związane z tyłu. Zamiast szyi ma przypominające przełyk splecione ze sobą elastyczne rurki. Jej ciało ma kobiece kształty – nagie piersi, zaokrąglony brzuch – a w miejscu żeber łączenie umożliwiające naturalne zgięcia torsu. Na przypiętych zatrzaskami nogach i rękach można zauważyć wyrzeźbione paznokcie oraz szwy, które zarysowują przeguby i budowę mięśni. Na nagim ciele lalki można dostrzec również takie detale, jak kształt łopatek, obojczyków, kostek u stóp czy marszczenia na zgięciach palców.

Materiał lalki jest miękki i elastyczny, jednocześnie cechuje go sztywność, niezbędna do podtrzymania ludzkiej postury. Ten rodzaj plastyczności z jednej strony umożliwia zginanie kończyn lalki w sposób nadający jej pozycjom i ruchom naturalność, z drugiej giętkość i lekkość tworzywa ułatwiają nadanie jej działaniom abstrakcyjności. Lalka może być z łatwością uniesiona, podrzucana w powietrze, zgniatana czy nawet rozłożona na części. Jej konstrukcja umożliwia poruszanie całym jej ciałem za pomocą bardzo subtelnych ruchów. Otwór na plecach przechodzi przez szyję i wychodzi przez usta, co umożliwia poruszanie za pomocą jednej ręki jednocześnie korpusem, szyją, głową i ustami lalki. Sprężystość materiału sprawia, że nawet kończyny, które nie są aktywnie animowane, idą za ruchem ciała i układają się w sposób odpowiadający anatomii pozy. Efektem jest niezwykle naturalny, pozornie autonomiczny ruch, który sam w sobie może wywołać *uncanny feeling*. Lalka nie tylko jest podobna do człowieka, ale również do aktorki, która na scenie stanowi wzór podmiotowości.

Podobieństwo to oraz realizm ruchu wpływają na wyrównanie ontologicznej nierówności. Obserwacja lalki uruchamia opisane przez Pirisa złudzenie, wrażenie sprawczości ciała, a za tym wrażenie odrębności umysłu.

W pierwszej części spektaklu lalkarka buduje iluzję, traktując lalkę w sposób podmiotowy. Używa tradycyjnego stylu animacji, który wytwarza u widza wrażenia życia lalki. Dotyk Sakowicz jest delikatny, pełen czułości i uwagi. Porusza lalką w sposób niemal niezauważalny, koncentrując się na detalach ruchu. Używa przeważnie chwytu wewnątrz głowy lalki, która jest głównym źródłem jej ekspresji. Nadaje jej również odmienny względem własnego, bo znacznie wyższy głos. Pierwsze sceny charakteryzują się podobieństwem postawy i ruchów między performerkami, sprawiają wrażenie wzajemnego wyczulenia na swoją obecność. Spektakl rozpoczynają sekwencje, w których lalka i aktorka badają nawzajem swoje ciała. Ich dotyk jest wrażliwy na kształt, fakturę i wagę każdej części ciał. W tym procesie cielesność staje się perspektywą, która ma potencjał łączenia sceny z widzami. Scena ta przechodzi płynnie w układ taneczny. Kobiety siedzą naprzeciwko siebie ze splecionymi nogami. Sakowicz trzyma dłoń w ustach lalki, a swoimi ustami trzyma jej rękę. Wychylają się w tył, zginają na boki i przyciągają do siebie, balansując na odległości rąk, których nie wypuszczają z ust. Sakowicz porusza ciałem lalki, jednocześnie pozwalając jej w tym samym stopniu wypływać na ruch swojego ciała. Lalkarka skupia uwagę swoją i widza na ciele animantki, używając narzędzi, które Piris wymienił jako źródła wytwarzania *co-presence*. Korzysta z wpływu wzroku, ruchu, cielesności i głosu, skutecznie budując na scenie wrażenie relacji między dwoma autonomicznymi podmiotami.

W drugiej części spektaklu relacja między performerkami zmienia się radykalnie. Dynamika stopniowo przechodzi z równościowej w hierarchiczną,

a *co-presence* zostaje zaburzona. Aktorka coraz częściej traktuje lalkę jak przedmiot. Przejście to jest najlepiej widoczne w kolejnej scenie tańca. Przy pomocy animatorki lalka unosi się w powietrze i w takt wibrującego, operowego głosu wiruje, podnosi się i opada w ekstazie. Będąc w powietrzu, jest zdana na siłę i umiejętności partnerki, która ją podtrzymuje. Dopóki trwa śpiew, lalka wydaje się mieć kontrolę nad układem, który jest wynikiem zgodnej współpracy. Kiedy słowa ustają i zostaje jedynie stopniowo cichnąca muzyka, dynamika sytuacji ulega zmianie. Ruch lalki staje się chaotyczny. Ręce i nogi miotają się bezsilnie za ciałem pozbawionym energii, bezradne wobec ruchu i siły lalkarki. W końcu tancerki zwalniają, animantka chwieje się niepewnie na nogach. Jej opadająca głowa spoczywa na ramieniu performerki, która podtrzymuje jej ciało, a następnie umieszcza je na swoich plecach i dźwiga na czworakach. Aktorka w kolejnych scenach przekierowuje uwagę widza na siebie. Zrywa kontakt wzrokowy z lalką, zapuszczając się w długie monologi, odmawia lalce głosu. Korzystając z miękkości jej ciała, zwija ją i wykręca w nieludzkie pozy, eksponuje jej przedmiotowość, bezruch i niemoc. Uwidacznia przy tym gesty animacji, burząc wcześniejszą iluzję niezależności ciał. Sceny te są początkowo przeplatane innymi, w których lalka walczy jeszcze o swoją odrębność i sprawczość, jednak nawet w tych momentach jej ciało jest upadlane i degradowane na rozmaite sposoby. Lalka musi walczyć z kontrolującą animatorką, jednak nawet gdy dochodzi do głosu, akt jej mowy jest deprecjonowany przez groteskową animację ust. Nierówność spowodowana dominującą obecnością aktorki znika na moment, gdy ta estetyzuje swój ruch na wzór lalki. Nie trwa to jednak długo, ponieważ po chwili zaczyna eksponować ograniczoność jej materialnego ciała. Gdy w kolejnej scenie choreograficznej wykonywany symultanicznie przez performerki taniec przechodzi z powolnego i rytmicznego w energiczny i chaotyczny, Sakowicz musi porzucić pozory lalkowości. Próby tej nie

wytrzymuje ciało lalki, które pod wpływem gwałtowności ruchów zostaje rozerwane na kawałki. Wtedy wyrazistość różnicy zyskuje kulminację – rozczłonkowana lalka leży twarzą w dół, a jej części są rozrzucone po całej scenie. W pewnym momencie aktorka w wirze tańca bierze do ręki jej tors i trzymając go za głowę, energicznie nim wymachuje. Spektakl kończy scena, w której lalkarka wpycha swoją rękę przez szyję w głowę lalki i przykłada ją do piersi, którą ożywiona lalka zaczyna ssać niczym niemowlę.

Uważam, że to co w takiej sytuacji dzieje się z *co-presence* i jak zmienia się przy tym odbiór spektaklu, jest kwestią zależną od subiektywnego doświadczenia odbiorczego. Opisywana przez Pirisa *co-presence* może znikać w momencie, kiedy obecny na scenie lalkarz przestanie stosować środki do jej wytworzenia. W *Romansie* byłoby to przede wszystkim antagonistyczne zwrócenie się aktorki przeciwko lalce, zerwanie iluzji relacyjności, zaburzenie podmiotowości postaci odgrywanej przez lalkę oraz deformacja i zaburzenie integralności jej ciała. Myślę jednak, że efekt *co-presence* nie ustaje i animantka w dalszym ciągu jest odbierana jako protagonistka, względem której można odczuwać empatię. Lalka pozostaje obrazem Innego, jednak jej podmiotowość istnieje jedynie w przypuszczeniu. Funkcjonuje jako potencjał, który może ponownie się ujawnić, ponieważ zaistniał w pierwszej części spektaklu. Jest to możliwe, ponieważ odbieranie lalki jako podmiotu wynika z projekcyjnej natury wyobraźni widza i nie zależy wyłącznie od percepcji materialności. Obrazy przedstawione na scenie w momentach niszczenia lalki mają charakter metaforyczny, postać nie zostaje w żaden realistyczny sposób pozbawiona świadomości. Gdyby odnieść jej status do ja-lalkarki, okazuje się, że jest ona jedynie tymczasowo pozbawiona sprawczości. Można przypuszczać, że kolejną cechą wytworzenia *co-presence* jest jej dalekosiężne oddziaływanie – żywe w pamięci wspomnienie podmiotowości lalki oddziałuje na widzów w podobny

sposób, co jej obserwacja. Na uzyskanie tego efektu w *Romansie* może wpływać stopniowe przejście między mentalną a wyłącznie materialną obecnością lalki. Przedmiotowa materialność lalki była od początku elementem percepcji, więc płynne przekierowanie na nią uwagi widza nie wywołuje dysonansu odbiorczego.

W swoich spektaklach Sakowicz pracuje z lalką jako symbolem. Wprowadzenie lalki na scenę wiąże się z nadaniem jej oraz relacji z lalkarką wymiaru metaforycznego, który odnosi się do tematyki spektaklu. W *Romansie* z tej osobliwej relacji został wydobyty aspekt kontroli i zależności w kontekście nałogu. Sakowicz mówi o lalce jako idealnej metaforze relacji, w którym jedno steruje drugim. Dodatkowo układ uzależnienia został wpisany w ramy toksycznej relacji romantycznej, od której pochodzi tytuł spektaklu. Odczytując postać lalkarki jako przedmiot uzależnienia, można zauważyć, że spektakl Sakowicz nie tylko sugeruje, do jakich działań nałóg skłania osobę uzależnioną, ale zwraca uwagę na jego kontrolujący wpływ względem jej statusu. Uzależnienie decyduje o przywileju podmiotowości, kontroluje, czy świat postrzega uzależnioną postać jako człowieka, decyduje o sprawczości i widoczności. W tej metaforze osoba w nałogu ma cechy analogonu, jej podmiotowość jest raczej domniemywana, projektowana na podstawie obrazu. Z zewnątrz ciało jawi się jako zależne, dopóki poprzez działania nie pobudzi wyobraźni obserwatora. W spektaklu tą osobą staje się widz, który poprzez empatię i utożsamienie z lalką podtrzymuje *co-presence*.

Kategoria *uncanny* w spektaklu *Sensus*

W artykule *Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects* (Bell, 2014, s. 43-52) John Bell przybliża pojęcie *uncanny*,

wywodzące się z prac Sigmunda Freuda i Ernesta Jentscha[12] oraz wykazuje jego aktualność w kontekście współczesności. Mimo że żaden z wymienionych wyżej myślicieli, charakteryzując kategorię *uncanny*, nie odnosił się bezpośrednio do lalkarstwa, obaj ustosunkowują się do jej powiązania z doświadczeniem animacji przedmiotów. Bell przywołuje za Jentschem definicję *uncanny* jako mrocznego uczucia niepewności względem tego, czy obserwowane przedmioty są żywe czy martwe. Bell sugeruje, że każdy przypadek performansu z lalką może być sytuacją wystąpienia opisywanego przez Freuda i Jentscha zjawiska. Przywołuje także rozważania Bruno Latoura na temat współczesności, a następnie za ich pomocą wykazuje, jakie wzorce przyczyniły się infantylizacji i umniejszania statusu sztuki animacji materii nieożywionej. Latour rozważa współczesność jako zmianę w dynamice struktur społecznych, w której dominującymi wartościami stały się rozum i nauka. Podkreśla także procesy rozdzielania natury i kultury, a tym samym przeciwstawienie bytów ludzkich i nie ludzkich. Miało to związek przede wszystkim z odrzuceniem kultury uznanej za ,,prymitywną", między innymi właśnie przez jej związek z animizmem, odczytywanym jako brak racjonalności lub rodzaj infantylności. W obliczu takiego wartościowania lalkarstwo było uznawane za sztuką mniej wartościową lub w najlepszym przypadku odpowiednią dla dzieci. Mimo tego sztuka animacji była i jest obecna, a jej rola we współczesności została zdefiniowana między innymi właśnie przez Jentscha i Freuda poprzez koncept *uncanny*. Jentsch wiąże *uncanny feeling* z niepożądanymi wynikami poznawczymi takimi jak wątpliwość, nienormalność czy naruszenie. Spośród wielu źródeł niepewności, będącej przyczyną pojawienia się *uncanny feeling*, podświadoma wątpliwość względem ożywienia obserwowanych przedmiotów daje najbardziej intensywny i regularny efekt. Odnosząc się dalej do powiązań między *uncanny feeling* a współczesnością, John Bell zwraca

uwagę na pojawienie się strachu przed usamodzielnieniem się maszyn i byciem przez nie zastąpionym. Eskalację owego lęku sytuuje na początku XVIII wieku wraz z rozwojem techniki, nadającej przedmiotom sprawczość.

Podsumowując, autor stwierdza, że uczucie zagrożenia, wątpliwości czy lęku, pojawiające się podczas oglądania spektakli lalkowych, wywodzi się z poczucia ograniczenia lub utraty kontroli nad materialnym światem, które to zapewniające komfort przekonanie zostało upowszechnione przez współczesność. Esencją performansu z maską, lalką czy przedmiotem nie jest władza nad nimi, ale nieustająca negocjacja. Siła efektu *uncanny* w kontekście sztuki lalkarskiej nie jest przeszkodą czy problemem, ale teatralnym doświadczeniem wartym odczucia, uwagi i refleksji.

Lalki i maski do spektaklu *Sensus* zostały wykonane przez pracownię Czyni Cuda z Olgą Ryl-Krystianowską na czele, we współpracy koncepcyjnej z twórcami spektaklu – Natalią Sakowicz i Maciejem Cempurą. Aspektami natury lalki, które w spektaklu zostały poddane metaforyzacji, są: ontologiczne nieożywienie (podmiotowość), sztuczny wygląd oraz właściwa im funkcja bytów wyzbytych autentyczności poprzez odgrywanie ról. W *Sensus* wywołująca *uncanny feeling* granica życia i martwości przedmiotu zostaje poddana refleksji, a wygląd, status i znaczenie lalek nabierają dzięki niej nowych, złożonych sensów.

Wygląd masek i animantów sytuuje je na granicy iluzji ożywienia. Na ich budowę składają się z jednej strony elementy odwzorowujące wyglądem ludzi, a z drugiej – podkreślające ich przedmiotowy charakter. Dwie pełnowymiarowe lalki są sobowtórami występujących na scenie aktorów: Sakowicz (w roli Eli) i Cempury (w roli Filipa). Animanty mają biały korpus z gąbki lub pianki poliuretanowej obleczonej jasną tkaniną. Natomiast materiał, z którego wyrzeźbiono popiersia, przedramiona, łydki, dłonie i

stopy przypominana plastik lub twardą gumę w kolorze skóry aktorów. Głowy lalek oraz osobne maski zostały wykonane metodą odlewu twarzy aktorów, a następnie pomalowane, wzbogacone o szklane źrenice i włosy. Przy anatomicznej realności obliczom nadano nienaturalną gładkość oraz pogodny wyraz twarzy, przywodzący na myśl porcelanowe figurki. Do twarzy Natalii (Eli) dodano jasnoniebieskie tęczówki i blond włosy związane w sięgający ramion kucyk. Rysy Macieja (Filipa) uzupełniono ciemnobrązowymi oczami i długimi włosami o tym samym kolorze, również związanymi z tyłu głowy. Maski dublujące twarze aktorów zakrywają idealnie ich oblicza, tak że w momencie nałożenia, chociaż pozornie wygląd performerów się nie zmienia, z ich twarzy znika emocja, a oczy stają się puste.

Chociaż budowa lalek pozwala na płynne, wywołujące iluzję życia ruchy, poprzez ekspozycję konstrukcji i materiałów ujawniona zostaje ich przynależność do świata bytów nie ludzkich. Głowy mają z tyłu uchwyty, a ich ulokowanie pozwala na płynną animację. Twarze natomiast zostały umocowane widocznymi zaczepami, tak że ich kontur wyraźnie odznacza się od „czaszki", zwłaszcza w okolicy czoła. W ten sam sposób, za pomocą zauważalnych, brązowych zapięć został przytwierdzony cielisty materiał na ramionach i dekolcie. Na plecach umieszczono chwyty do animacji w formie szerokich pasów. Dolna część ciała lalek oraz ich kończyny są przymocowane w sposób umożliwiający pełny zakres ruchów. W talii i miejscach zgięć są widoczne spłaszczenia i wcięcia. Części kończyn, wykonane z cielistego materiału, zostały, podobnie jak twarze, spersonalizowane na wzór ciał aktorów. Analogicznie do popiersia ich umocowanie nie jest zamaskowane. Z tego powodu, przy całym kunszcie wykonania, lalki sprawiają wrażenie niemal prowizorycznych, jakby przedwcześnie „uciekły z pracowni". Ich człowieczeństwo zdaje się niedorobione, sztuczne i kruche. Gdy w ostatniej scenie Sakowicz odczepia twarz lalki (Filipa) i rozbija ją o podłogę,

ostentacyjnie ujawnia nietrwały charakter animantów.

Kolejne sceny eksplorują na różnorodne sposoby motyw ożywienia. W miarę trwania spektaklu lalki nabywają samodzielności, a ostatecznie zastępują całkowicie aktorów. Nie towarzyszą im one od początku, jednak od kiedy pojawiają się na scenie, stopniowo przejmują coraz więcej przestrzeni. Z początku eksponowana jest ich bierna obecność. Następnie, jako partnerki scen, lalki zdobywają tożsamość i następuje zrównanie sprawczości między nimi a animatorami. Ostatecznie w finałowej, metateatralnej scenie animanty całkowicie przejmują miejsce aktorów. Za sprawą użycia masek i zabiegu powielenia tożsamości, *Sensus* staje się osobliwym przypadkiem, w którym dochodzi do wzajemnej stylizacji: animanty zostają uczłowieczone, a aktorzy upodabniają się do swoich lalkowych odpowiedników.

Pierwsza scena, w której gra lalka, jest rozmową między Elą i jej partnerem. Lalka-Filip siedzi na środku sceny, podtrzymywana przez ukrytego pod materiałem Cempurę. Sakowicz leży z torsem na kolanach lalki. Początkowo rozmawiają, Ela mówi, prowadząc jednocześnie pieszczotliwie prawą dłoń lalki po swoim ciele, a ta odpowiada jej, gestykulując z zaangażowaniem lewą ręką i głową. Jednak po chwili obecność Filipa powoli gaśnie. Odpowiedzi na pytania z entuzjastycznych przechodzą w lakoniczne, głowa lalki zamiera ze wzrokiem utkwionym w przestrzeń, jej dłonie zwisają w bezruchu. Ela podnosi jedną z nich i opiera na swoim biodrze, ale ręka spada bezwładnie. Próbuje ponownie, jednak, gdy ręka po raz kolejny opada, Ela wstaje i odchodzi. Cempura wychodzi z ukrycia, otrząsa się, rozprostowuje i zamaszystymi ruchami boksuje powietrze wokół siebie. Podnosi leżącą bezwładnie obok lalkę-Elę i przytula ją mocno do siebie i delikatnie całuje ją w czoło, jednak lalka pozostaje nieruchoma.

W kluczowej dla zjednoczenia tożsamości scenie lalki Eli i Filipa są usadzone

na krzesłach po przeciwnych bokach sceny. Na środku stoją aktorzy w maskach, słychać muzykę, na którą składają się dźwięki techno połączone z dodającą dramatyzmu melodią smyczkową. Zamaskowane postaci rozbierają się do jej rytmu, rozpuszczają włosy i w samej bieliźnie o cielistym kolorze wykonują symultanicznie erotyczny taniec w stronę lalek. Następnie podnoszą je z krzeseł i tańczą parami, po czym łączą się i rozpędzają w obrotach. Teraz, kiedy performerzy pozbyli się kolorowych ubrań i włożyli maski, ich podobieństwo do lalek utworzyło iluzję powielenia. Wizerunki ciał i tożsamości zlały się ze sobą, tworząc rozmytą karuzelę manekinów. Ruchy masek są dopasowane do gwałtownego rytmu, który porusza ciałami jak pacynkami, zmuszając je do podporządkowania wobec jednego tempa. Ciała upodobnione do lalek stają się pozorem, pustą fantazją zautomatyzowanej nieobecności.

W końcu aktorzy znikają ze sceny; ubrani w tradycyjne, czarne stroje animatorów stają się niewidzialni. Muzyka cichnie, a aktorzy przenoszą swoje przedmiotowe klony za zawieszoną z tyłu sceny pluszową, różową kurtynę. Po dłuższej chwili zasłona rozchyla się, lalki siedzą na krzesłach naprzeciwko siebie. Słychać nienaturalnie uprzejmą rozmowę, składającą się z wypowiadanych ze sztucznym entuzjazmem frazesów. Niewidoczni w ciemności animatorzy ujmują lalki i do ich rozmowy dodają nadmiernie ekspresyjną gestykulację. Po chwili światło pada na aktorów. Sakowicz ściąga z głowy ciemne nakrycie i wchodzi pomiędzy lalki. Próbuje zwrócić na siebie uwagę Cempury, ale ten jest wciągnięty w trans ruchów lalki. Aktorka ujmuje w dłonie twarz lalki-Eli i ze wstrętem zrzuca ją z krzesła, egzaltacja dialogu narasta. Następnie zwraca się do lalki-Filipa i potrząsa jej głową, dopóki twarz nie odpadnie i nie zostanie w jej rękach. Sakowicz ciska nią o podłogę, siła uderzenia rozbija ją na kawałki.

Zgodnie z Latourem, lalka jako przedmiot, istota nieludzka klasyfikuje się do przeciwstawionej człowieczeństwu natury. Jednak w przypadku lalek z *Sensus* niejednoznaczność tej kategoryzacji jest spotęgowana naśladującym wygląd aktorów wyglądem animantów i ich symboliką idealizowanej normy kulturowej. W spektaklu, który opowiada o związku trzydziestolatków, obecność lalek jest oznaką kryzysu, pojawianiem się obojętności i bezsilności. Użycie masek może być natomiast odczytywane jako stopniowa przemiana w lalkę. Animanty są również ucieleśnieniem współczesnych, rzekomo uniwersalnych oczekiwań społecznych względem związku, presji ról płciowych i przełożenia na relację kapitalistycznych kategorii praktyczności, produktywności i sukcesu. W związku z tym można zauważyć również osobliwą sprzeczność z myślą Jentscha, który wiąże *uncanny* z rozpoznaniem rozbieżności z normą. Odwołując się jednak do symbolicznego idealizmu lalek, paradoksalnym naruszeniem normy może być jej pełna realizacja. Alter ego Sakowicz i Cempury można rozumieć jako inne niż ludzkie na dwa sposoby. Z jednej strony jako niedorastające do wartości organizmu człowieka, z drugiej jako nadludzkie, niesamowite, wyprzedzające swą syntetyczną perfekcją podatne na niszczący upływ czasu człowieczeństwo. Uważam więc, że wygląd lalek jest wyzwalaczem *uncanny* na równi z ich niejednoznacznym statusem żywotności. Co więcej, wrażenie to jest obecne zarówno wśród odbiorców, jak i pomiędzy postaciami.

Figura sobowtóra odwołuje się do tego samego lęku przed zastąpieniem, którego temat podnosi Bell w kontekście rozwoju technicznego w XVIII wieku. Fałszywa niezastępowalność, ujawniona przez sprawczy przedmiot w postaci animanta, wywołuje w bohaterach strach przed byciem zastąpionym we własnym życiu (Bell, 2014, s. 49). Ich wątpliwość ubrana w metaforę przemiany w lalkę, podmiot *uncanny*, pozwala na konfrontację z utratą kontroli i kontaktu z indywidualnością i potrzebami. To przerażająca

przemiana w wieczną aktorkę w teatrze ról społecznych, gdzie tożsamość może być tylko zinternalizowana lub performowana. Dla bohaterów *uncanny* wynika więc z obserwacji własnej martwości, utraty obecności i autentycznej partycypacji we własnym życiu, zderzenia z możliwością wpisania swojej relacji w algorytm i prostego zareplikowania.

Widzę w przekazie *Sensus* znaczenie, które Bell przypisał doświadczeniu *uncanny*. Odczucie go z pozycji odbiorcy może mieć charakter autorefleksyjny, mimo że spektakl jest daleki od moralizatorstwa. *Sensus* ma potencjał zwrócenie uwagi na zjawisko porzucania tożsamości w imię oczekiwań społecznych. Przeważające w spektaklu wywoływanie niewygodnych uczuć wątpliwości, niepokoju czy utraty kontroli to zabieg, który pobudza uważność na normalizację obojętności w relacjach. Lalka jako wyzwalacz sceptycyzmu i lęku jest faktorem groźby – bądź uważny na konsekwencje zaniedbania autentyczności wobec siebie. Mimo że spektakl poddaje analizie związek romantyczny, przedstawiony schemat wydaje mi się znacznie bardziej uniwersalny i adekwatny wobec różnorodnych relacji. *Uncanny feeling* ma swoje źródło w wątpliwości, której wartość znajduje potwierdzenie w zakończeniu spektaklu, gdzie tryumfuje przyzwolenie na odpuszczenie, niezrealizowanie oczekiwań i priorytetyzację swojej indywidualności.

Zakończenie

W swojej twórczości Natalia Sakowicz eksploruje tożsamość i potencjał oddziaływania materii. Dokonuje przesunięć w hierarchicznej dynamice między animatorką a animantami, zwracając uwagę na niejednorodną przynależność sprawczości. Eksponuje cielesność jako cechę różnorodną, lecz wspólną ludziom i przedmiotom, oraz wykazuje zdolność tych drugich do

kształtowania relacji i wydarzeń, zarówno na scenie, jak i poza nią. Teatr Sakowicz jest poetycki, dialogiczny, a przy tym destabilizujący. Jego negocjacyjny charakter ujawnia się z jednej strony w relacji z lalką, poprzez podważającą hierarchiczność technikę animacji, z drugiej na płaszczyźnie komunikacji z osobami odbiorczymi, zachęcanymi formą do współtworzenia narracji. Twórczość Sakowicz ma wymiar subwersywny, między innymi w kontekście feministycznym. Konstruując *uncanny feeling* w ramach pozornych opozycji kobieceość – męskość, podmiotowość – przedmiotowość, lalkarka wiąże temat genderowych norm społecznych z doświadczeniem niepokoju, braku kontroli czy bezpieczeństwa. Tym zabiegiem zwraca również uwagę na polityczny wymiar cielesności, jej powiązanie z tożsamością i uwikłanie w konwencje. Posługując się w nieszablonowy sposób *co-presence*, zwraca uwagę na fizyczny aspekt kształtowania się dynamiki władzy. Uwidaczniając materialność, ukazuje jej rolę w kontekście sprawowania kontroli. Z uwagi na to sądzę, że teatralnej twórczości Sakowicz można przypisać zarówno eksperymentalny, jak i społeczny charakter.

Tekst powstał na bazie pracy licencjackiej napisanej w Katerze Teatru i Dramatu UJ pod kierunkiem dr Agnieszki Wanickiej (2025).

Wzór cytowania:

Bochenek, Julia, *Twórczość Natalii Sakowicz. Lalka – ruch – ciało*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, DOI: 10.34762/m89z-d013.

Autor/ka

Julia Bochenek

Julia Bochenek (juliabochenek2003@gmail.com) – absolwentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie studentka teatrologii. Zainteresowana odkrywaniem teatralnych języków, sfer i relacji poza słowem. ORCID: 0009-0005-8904-7562.

Przypisy

1. Od 2025 roku Natalia Sakowicz-Cempura.
2. Premiera *Romansu* odbyła się 17 czerwca 2021 roku na scenie Teatru Collegium Nobilium w Warszawie.
3. *Sensus* to pierwszy spektakl wyprodukowany przez Teatr Sakowicz Cempura. Premiera odbyła się 7 grudnia 2024 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
4. Teatr Sakowicz Cempura został założony w czerwcu 2024 roku przez Natalię Sakowicz i Macieja Cempurę, którzy stanowią pełen skład jego zespołu.
5. Wszystkie cytowane wypowiedzi i pojęcia, którymi posługuje się Sakowicz, pochodzą z wywiadów przeprowadzonych przez autorkę na potrzeby pracy licencjackiej.
6. Warsztaty odbywają się w ramach działalności Teatru Sakowicz Cempura.
7. Sakowicz studiowała aktorstwo na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Filii w Białymstoku.
8. Duda Paiva (właściwie Eduardo de Paiva Souza), Brazylijczyk urodzony na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, lalkarz, tancerz, reżyser, choreograf i performer. Od 2004 roku prowadzi swój zespół Duda Paiva Company.
9. Wszystkie cytaty w języku angielskim, jeśli nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu autorki.
10. Pojęcie zaczerpnięte z: Bell, 2014. Więcej o *uncanny* piszę w części poświęconej spektaklowi *Sensus*.
11. Według przywołanej w artykule definicji Sartre'a analogon to element, który pozwala nieobecnemu przedmiotowi uzyskać rodzaj obecności w naszej świadomości. Analogon nie urzeczywistnia tego przedmiotu, ale pozwala na doświadczenie go w sposób podobny do percepcji rzeczywistej obecności. Lalka jest analogonem, ponieważ reprezentuje nieobecny przedmiot – Innego. Jej fizyczna forma tworzy obraz Innego, który pozwala wyobraźni przenieść na nią jego podmiotowości. Zob. Piris, 2014, s. 39-40.
12. Mimo że Bell w równej mierze przygląda się *uncanny* z perspektywy Freuda co Jentscha, przytaczam głównie perspektywę tego drugiego, ponieważ wydaje mi się ona bardziej zbliżona do zależności funkcjonowania *uncanny*, które zauważam w spektaklu *Sensus*.

Bibliografia

Literatura:

Bell, John, *Playing with the Eternal Uncanny, The Presistent Life of Lifeless Objects*, [w:] *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, Routledge, New York 2014.

Piris, Paul, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, [w]: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, Routledge, New York 2014.

Waszkiel, Marek, *Meandry partnerstwa aktora i lalki*, marekwaszkiel.pl, 8.12.2024, https://www.marekwaszkiel.pl/2024/12/08/meandry-partnerstwa-aktora-i-lalki/ [dostęp: 14.02.2026].

Waszkiel, Marek, *„Pobudka" Natalii Sakowicz*, marekwaszkiel.pl, 31.12.2017, https://www.marekwaszkiel.pl/2017/12/31/pobudka-natalii-sakowicz/ [dostęp: 14.02.2026].

Waszkiel, Marek, *Romans*, marekwaszkiel.pl, 23.04.2021, https://www.marekwaszkiel.pl/2021/04/23/romans/ [dostęp: 14.02.2026].

Wiśniewska, Marzenna, *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022.

Spektakle:

Teatr Collegium Nobilium: Zuzanna Bojda, *Romans*, reżyseria: Natalia Sakowicz, muzyka: Maciej Cempura, choreografia: Iza Szostak, reżyseria światła: Maciej Iwańczyk, lalki: Olga Ryl-Krystianowska, premiera: 17 czerwca 2021.

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: *Sensus*, koncepcja: Natalia Sakowicz, Maciej Cempura, reżyseria: Agata Puszcz, dramaturgia: Zuzanna Bojda, dialogi: Natalia Sakowicz, Maciej Cempura, Zuzanna Bojda, lalki: Olga Ryl-Krystianowska, Czyni Cuda, muzyka: Maciej Cempura, choreografia: Iza Szostak, reżyseria świateł: Monika Stolarska, premiera: 7 grudnia 2024.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tworczosc-natalii-sakowicz-lalka-ruch-cialo*