

PROPAGANDA COMUNISTĂ ȘI TEATRUL DE PĂPUȘI

Communist Propaganda and Marionette Theatre

Abstract: *The paper aims to highlight the Communist-era intention of promoting theatre among the population. In this regard, a children's theatre was desirable, and well done for that, in order to promote the emergence of the Communist man. Ever since its first year of publication, "Theatre" Magazine showed the necessity for a children's theatre. In No. 4 of the 1956 issue, a letter from a child is presented to the public. In it, the child states his wish to have their own theatre performances (he speaks for all his kind), at appropriate hours and with accessible subjects. A particular importance will be given to the topics of children's theatre. Also interesting are the main lessons that the audience was to learn. The role of this paper is to see the impact that Communist propaganda had on the population and how theater acted as an instrument.*

Keywords: *Theatre Magazine, shows, cultural promotion, periodicals*

Încă din 1945 începe să se manifeste dorința autorităților de a instituționaliza teatrul de păpuși. Se dorește o entitate care să facă și spectacole pentru copii, prin intermediul cărora aceștia să cunoască literatura dramatică. Teatrul de păpuși devine un mod accesibil de a transmite ideologia comunistă, spectacolele realizate reflectând moravuri sănătoase și noua societate creată.

Suficient de expresivă în acest sens este piesa *Pietrele dintre haturi* de Mircea Sîntimbreanu. În cadrul acesteia, Partidul Comunist apare ca un salvator care a scăpat oamenii muncii de asupritorii chiaburi. Datorită realizărilor partidului, oamenii și-ar da viața pentru el, acesta fiind șansa ca copii lor să trăiască într-o lume mai bună. Piesa prezintă viața unei posibile familii (deoarece răutatea asupritorului va împiedica acest lucru), distrusă

*MA, "Lucian Blaga" University, Sibiu, Romania; e-mail: andreeaioanabirzescu@gmail.com

Date submitted: June 12th 2017

Revised version submitted: August 9th 2017

Accepted: August 11th 2017

de către moșier. Primul care va cunoaște mânia acestuia va fi un țăran sergent (George Nicoară), care, venind în sat ca să apere moșia, este ucis deoarece nu dorește să asculte ordinele de a omorî alți țărani. Cel de-al doilea personaj este o femeie, fata de care s-a îndrăgostit sergentul și cu care urma să se însoare (Florica Matei). Aceasta va avea un copil (Ion) care va cădea și el pradă răutății moșierului, ordonând moartea sa. Este acuzat că i-a ajutat pe bolșevici să fugă. Ion scapă datorită „*armatei sovietice eliberatoare*”, dar mama sa îl va crede mort. În cele din urmă și aceasta va fi ucisă de către moșierul care pune mine pe câmp pentru țăranii care vroiau să îi ia moșia. Sfârșitul ei este tragic, moare în brațele fiului ei care se întorsese în sat. Boierul este prezentat ca un personaj perfid care încearcă să îl corupă pe Ion, îi oferă o poziție socială și zestre. Bineînțeles că Ion refuză, îi repetă că pământul este al celor ce îl muncesc, iar sfârșitul piesei îl prezintă ca un activist de partid care se întoarce bătrân în sat să le vorbească oamenilor. Toată această poveste pornește de la doi copii care cercetează cele trei morminte și care la sfârșitul operei își exprimă bucuria că cel care le spune povestea este chiar Ion Matei, sărindu-i bucuroși de gât.¹

De-a lungul timpului teatrul de păpuși a suferit numeroase transformări, de la teatrul de păpuși ambulant până la primele încercări de instituționalizare². Conform lui Szilágyi Dezső, „spectacolul de păpuși, prin

¹ Sîntimbreanu 1961: 81-93.

² În acest sens, voi realiza o scurtă prezentare a evoluției teatrului de păpuși, conform *Dicționarului teatrului de animație, păpuși și marionete din România*. Printre primele încercări de realizare a unui teatru de sine stătător amintim: Trupa lui Adela Farkas Mayerbuchler (1923), Teatrul familiei Șesan (20 mai 1929 - Valerian Șesan a fost reprezentantul României la Praga, la Congresul de înființare UNIMA), Teatrul de Marionete al lui Theodor Nastasi (1928-1935), Teatrul de Păpuși din București (compania Păcălici, 1935-1937), Teatrul de Marionete din București (1939-1944), Compania lui Al. Ferrat Pinocchio (1931? - 1949), Teatrul Țândărică (1945 - devine teatru de stat în 1949), Glüchwurmchen Sibiu (1946, este un teatru al sindicatelor, nu unul particular), Vörös Fecske (Rândunica roșie, 1947 - 1949, din Târgu-Mureș), Trupa de păpușari Țândărică din Sibiu (1947-1949), Teatrul de Păpuși Păcală/ Mateiaș Gâscarul (Ludas Mátyi Bábsinház din Cluj, în mai 1948), Teatrul de păpuși Licurici din Sibiu (întemeiat în 1 ianuarie 1949), Teatrul de Păpuși din Timișoara (întemeiat în 30 aprilie 1949. În 1954 devine instituție independentă), Echipa de păpușari de la Craiova (1948-1949), Teatrul de Păpuși din Brașov (întemeiat în 1949/Teatrul de Păpuși Motănel), Teatrul de Păpuși din Iași (întemeiat în 1949), Teatrul de Păpuși în limba idiș de la Iași (Secție a Teatrului idiș, funcționează din 1949 până în 1955/1956.), Trupa de păpușari de la Brăila (1949- 1951), Teatrul de Păpuși din Târgu-Mureș (întemeiat în 1949/Rândunica roșie), Teatrul de Păpuși de la Craiova (1949-1951), Teatrul Țândărică - Secția Păpuși (întemeiată în 1949 de către Renée Silviu), Teatrul de Păpuși din Cluj (31 martie 1949), Teatrul Așchiuță din Pitești (1949), Teatrul Maghiar de Păpuși din Oradea (1950), Teatrul Prichindel (1950? - 1953; din 1953 a fuzionat cu Teatrul Țândărică), Teatrul lui Mihai Georgescu, Teatrul de Păpuși din Reșița (1951-1956?), Teatrul de Păpuși Vasilache din Petroșani, Secție a Teatrului Valea Jiului (1953-1961), Teatrul de

modalitatea sa simbolică de reprezentare, îl face pe spectator să creadă că universul teatral devine de fapt un al doilea plan de existență, în care păpușile devin ființe independente, cu legi proprii, dar cu toate acestea își păstrează rădăcinile în domeniul omenesc pe care îl reflectă”³.

În septembrie 1945 se realizează actul constitutiv pentru înființarea Teatrului de Păpuși. Spectacolele de marionete vor avea de acum un nou statut, fiind un gen relativ nou în țară. În *Statutul* pentru înființarea teatrului sunt cuprinși membrii, comitetul de conducere și sarcinile acestuia, rolul adunărilor generale, membrii și modalitatea de convocare a acestora, rolul adunării extraordinare, drepturile și obligațiile cenzorilor, precum și obținerea veniturilor. Decretul nr. 168/1948 pentru modificarea art. 73, alin. 1 din Legea Nr. 265 din 18 Iulie 1947 stabilește: „În aceleași condițiuni în care funcționează Teatrul Național din București vor funcționa și Teatrele Naționale din Iași, Cluj, Craiova, Teatrul Maghiar, de Stat de Drama și Opera din Cluj, Teatrul Secuiesc, din Tg. Mureș, și Teatrul în Limba idis, Ykuf, din București”⁴.

La nivel internațional va lua naștere l'Union Internationale des Marionnettistes sau UNIMA. Ideea unei astfel de asociații apare prima dată în 1928 în urma cele de-a ediții a expoziției de marionete și va fi reluată în mai 1929 în Praga, la cel de-al cincilea congres al păpușarilor cehi. Datorită tensiunilor internaționale, UNIMA nu va fi foarte activă până în 1957. După 1980 UNIMA își va muta sediul în Franța la Charleville-Mézières, unde se găsește și în prezent. Enciclopedia *Mundial del Arte de la Marioneta* (WEPA) este cea mai importantă publicație realizată de colaboratorii UNIMA, acest proiect fiind propus încă din anii '70.⁵

Résie Pouyanne și Hélène Muller în *Nos marionnettes* (Marionetele noastre) spun că „o marionetă nu există. Nu este decât o păpușă din cârpă

Marionete din Arad (întemeiat în 1951), Teatrul de Păpuși din Brăila (s-a numit o vreme Cravata roșie. S-a întemeiat oficial în 1951, ca secție a Teatrului Dramatic, dar el funcționa de fapt din 1949), Teatrul de Păpuși Licurici din Bacău (înființat în 1951), Teatrul de Păpuși Prichindel din Alba Iulia (înființat în 1952), Teatrul de Păpuși din Galați (înființat în 1952), Teatrul de Păpuși Cravata roșie din Botoșani (ulterior Vasilache, înființat în 1953 de Max Weber), Teatrul de Păpuși al Armatei (menționat între 1953-1956), Teatrul de Păpuși Vasilache din București (1953-1955), Teatrul de Păpuși din Oradea, secția română (1955), Teatrul de Păpuși din Constanța (1956), Teatrul de Păpuși din Baia Mare (1956), Teatrul de Păpuși din Tg. Mureș secția română (1963), Teatrul de Păpuși din Turda - (până în 1975). După 1990: Teatrul pentru Copii și Tineret Constanța (fost Teatru de Păpuși Constanța), Teatrul de Păpuși Gulliver din Galați (fost Teatrul de Păpuși Galați), Teatrul pentru Copii și Tineret din Târgoviște, Teatrul de Păpuși din Râmnicu-Vâlcea, Teatrul de Păpuși din Giurgiu, Teatrul Maghiar de Păpuși din Satu-Mare, Teatrul Maghiar de Păpuși din Sfântu-Gheorghe, Teatrul Maghiar de Păpuși din Timișoara (secție a Teatrului Maghiar de Stat, Csikz Gergely). Pepino 2013: 11-19.

³ Szilágyi 1966:35, apud Bălăiță 2007:45-46.

⁴ [http://www.lege-online.ro/lr-DECRET-168%20-1948-\(35199\)-\(1\).html](http://www.lege-online.ro/lr-DECRET-168%20-1948-(35199)-(1).html) (07.06.2017)

⁵ <https://www.unima.org/es/unima/historia/> (12.04.2017)

sau carton. Dar dacă tu o faci să se miște, să vorbească, atunci ea prinde viață. Ea este și nu este. Ea zice ceea ce tu nu poți să zici mereu, ea face ceea ce tu nu poți face întotdeauna. Cu marionetele, tu provoci râsul sau teama”⁶. Aurelian Bălăiță ne prezintă sistemele de mânuire în funcție de modul de construire și manevrare al acestora. Astfel, el ne vorbește despre următoarele tipuri:

1. Măști și Măști-Costum
2. Păpuși, în cadrul cărora enumerăm: Păpuși pe mână (pe degete, sau *bi-ba-bo*), Păpuși tip Wayang (sau păpuși cu ghenă), Păpuși tip Bunraku, Statuete și obiecte, Păpuși cu mimică, Marote, Păpuși compuse, Siluete pentru teatrul de umbre.
3. Marionete, care se împart în: Marionete cu tijă, Marionete cu tijă și fire, Marionete *a la planchette*, Marionete cu fire (lungi sau scurte și cruce), Marionete pe apă.
4. Himere⁷.

Revista *Teatru* aduce noi informații despre rolul păpușilor, despre cum trebuie să fie confecționate⁸ și despre care sunt calitățile unui mânuitor:

„Una dintre problemele pe care le are de rezolvat artistul mânuitor este aceea a creării unei noi realități sonore, propice lumii personajelor-păpuși și ambientului lor. Un bun păpușar petrece multă vreme întrebându-se cum s-ar manifesta sonor personajul pe care-l are de însuflețit prin creatura din mâinile lui... Păpușa nu creează iluzia că vorbește decât dacă se animă în acest timp. O frază mai lungă va cere o suită mai lungă și diversificată de mișcări. Un text prea întins poate conduce la epuizarea posibilităților de mișcare a păpușii, repetarea acestor mișcări putând atrage monotonia. Trebuie evitată, fără îndoială, copierea teatrului dramatic, transpunerea lui în teatrul de păpuși. Păpușile, prin mișcarea lor, altele sau executate altfel decât în teatrul de dramă, trebuie să sugereze vorbirea, printr-o expresivitate gestuală specifică. Practic, pentru fiecare personaj se creează un limbaj propriu și complex de comunicare. Desigur că aceste aspecte sunt influențate decisiv de tipul de păpuși și de sistemul de animare”⁹.

Schimbările de experiență sunt recomandate pentru îmbogățirea repertoriului. De asemenea întâlnim într-un articolul din Revista *Teatru* nr.9/1962 un îndemn, despre cum trebuie să fie tratați noii scriitori chiar

⁶<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480559od/f4.image.r=THEATRE%20DE%20MARIONNETTE> (12.04.2017)

⁷ Bălăiță 2007: 9-10.

⁸ „Confecționată din lemn, cârpă sau carton presat, cu un corp alcătuit din cămașă și costum, fără picioare, păpușa se mișcă totuși pe o podea imaginară, într-o lume de decoruri și recuzită, din aceleași materiale — elemente scenice create la scara ei, sau la o voită lipsă de proporție”. (Renée 1956: 39)

⁹ Bălăiță 2007: 37-38.

dacă piesa nu este tocmai bună. Acest comportament are rolul de a preveni descurajarea tinerilor scriitori dramatice. Unele piese sunt însoțite de indicații despre cum trebuie să fie realizate păpușile, ce caracteristici trebuie să exprime, din ce pot fi realizate¹⁰. Pentru decor, regizorul poate folosi alternativele date (se găsesc ilustrații care arată posibile decoruri).

În nr. 4/1956 al revistei *Teatru* ni se face cunoscută scrisoarea unui copil către directorul teatrului, scrisoare care exprimă dorința de realizare a unui teatru pentru această categorie de vârstă. Copilul dorește un teatru la care să poată merge la ore accesibile celor mici:

„Eu, nene director, iubesc foarte mult teatrul, dar, cum sînt mic, mama și tata nu mă iau cu ei seara la spectacole....Dar despre alta voiam să vă scriu pe foaia mea de caiet... Eu am mai vorbit și cu alți copii, din alte orașe ale țării, și iaca ce-am aflat: se mai joacă pe ici pe colo piese pentru copii, dar cum? La Iași s-a jucat multă vreme piesa Harap Alb. E o poveste strașnică pentru noi... Am citit-o în carte. Dar la teatru, mi-a povestit tata că începe la 7 și se termină după 12... Nu, noi vrem spectacole la ore potrivite și mai vrem, dacă se poate, un teatru al nostru, al copiilor.”¹¹

În ceea ce privește frecvența temelor, un prim lucru de menționat este împletirea realului cu fantasticul. Apariția personajelor din basme în cadrul pieselor ne este redată ca un factor important în schimbarea comportamentului la copii, aceștia dându-și seama la sfârșitul operei de responsabilitățile pe care le au în cadrul familiei.¹² Copii sunt prezentați ca fiind foarte curioși, vrând să își cunoască istoria și mediul înconjurător.¹³ Scriitori trebuiau să promoveze valori ca bunătatea, curajul, optimismul, dorința de a ajuta. Operele care se axează pe cum trebuie să se comporte copii ne prezintă în general modele negative. Întâlnim copii răsfățați, copii care nu protejează mediul înconjurător, care nu își respectă îndatoririle sau promisiunile date, copii care nu învață sau care se comportă urât cu cei din jurul lor. Toate poveștile au un scop moralizator, copii trebuie să învețe din greșelile prezentate și să se comporte ca niște modele. Alături de cele enumerate, o piesă interesantă este *Coautorii* de Mircea Sîntimbreanu și

¹⁰ „OMUL-BALON e un tip ridicol, chel și burtos, care se umblă și la figurat, și la propriu, lăudându-se că va vorbi hotărât cu șeful său, dar e de-ajuns să-i audă vocea ca să se dezumfle. Păpușa trebuie confecționată din material plastic (ca și vaca din „Școala nouă”)... Apoi facem cunoștință cu VASILICĂ, băiat bun la treabă, dar căruia prea-i fug ochii după fete. Gâtul păpușii va fi făcut dintr-un arc, sau din elastic. Păpușa trebuie să aibă ochii mobili, care „să-i iasă din cap”; astfel va fi mai expresivă” (Massim 1964: 46)

¹¹ Popovici 1956: 91-92.

¹² „Radu: Covorul nu are cine să-l mai bată... Da’ de-acum o să bat eu covorul din sufragerie.../ Cristina: Și eu o să lustruiesc ghetetele bunicului!..”. Această discuție din piesa *Zboară, Zboară* (Popovici 1970: 29) este redată la finalul piesei, fiind învățătura pe care copii o deprind la finalul aventurii.

¹³ Rădulescu 1970: 5

Octavian Pancu-Iași, care ne prezintă povestea unor copii care își doresc atât de mult ca fabrica „fruntașă” să prospere și în același timp să primească aparatură pentru laboratorul de chimie, încât vor face tot ce le sta în putință pentru a-l ajuta pe unul dintre lucrători. Aceștia îl vor ajuta pe fiul lui la matematică, pentru a-i putea oferi liniștea de care are nevoie pentru a termina invenția. La sfârșitul piesei copiilor le este recunoscut ajutorul.¹⁴

Tot în cadrul acestor piese întâlnim și imaginea chiaburului, care este înfățișat ca un om rău, care dorește să împovăreze țăranii. Imaginea lui este aceea a unui om gras, bine îmbrăcat, cu puțin păr și mustață, cu nasul mare, iar mâinile sunt atât de lungi încât ajung aproape la picioare.¹⁵ Este scoasă în evidență solidaritatea față de restul comunității, personajul principal ajutând pe toată lumea să scape de datorie, ca să poată trăi liniștiți. Cei care au înțeles rolul oamenilor comuniști au datoriat de a-i învăța și pe ceilalți, arătându-le unde greșesc. O astfel de opera este *Suferințele Haralambinei* de Valentin Silvestru, care prezintă un paznic de la o gospodărie agricolă colectivă (care își realizează sarcinile mecanic, fără a înțelege care este rolul său), animalele din grija sa și o colectivistă harnică, plină de compasiune pentru animale. Acțiunea are în rolul principal o purcică, care lăsată în grija lui suferă de foame. Aceasta se hotărăște să fugă cu ajutorul unei curci, care interpretează rolul unei persoane inimoase, a unei bune prietene. În drumul ei întâlnește alte animale, care prin comportamentul lor amintesc de tipurile de oameni (un bivoli extrem de leneș sau o capră care crede că știe tot, precum și o vacă care este primitoare și dornică să o ajute). Colectivista își dă imediat seama de ce a fugit purcica, iar împreună cu aceasta și cu câinele paznicului (care a fost trimis între timp să o aducă înapoi) se duc să îi explice cum trebuie să o hrănească, iar dacă nu respectă instrucțiunile va povesti „în adunare să știe toată lumea, cum ai năpăstuit biata purcică”¹⁶. Piesa scoate în evidență importanța unei îngrijiri corecte a animalelor. Modul în care sunt realizate piesele creează o imagine favorabilă a partidului comunist.

Trecerea de la piesele clasice la cele care să reflecte realitatea contemporană este o idee tot mai frecventă¹⁷. În cartea *De ziua copilului* găsim dramatizări după operele clasice sau fabule, cum este piesa *Două mere... Două pere și „vizita” lui Caragiale*, în care copii folosesc fructele

¹⁴ Sîntimbreanu & Pancu-Iași 1967: 82-113.

¹⁵ Bădescu 1970: 58, ilustrația nobilului.

¹⁶ Silvestru 1964: 94-112.

¹⁷ „Sînt și eu pentru ca noua dramaturgie a teatrelor de păpuși să abordeze în primul rând subiecte din stricta contemporaneitate, care să reflecte direct, nemijlocit, torentul viu al evenimentelor realității. Fără îndoială că aceasta este calea cea mai bună, cea mai directă pentru educarea micilor noștri spectatori în spiritul moralei comuniste, al marilor idealuri progresiste ale epocii noastre, în spiritul colectivismului și al dragostei de muncă, al internaționalismului și al patriotismului socialist” (Mitu 1962: 64)

găsite în bucătărie pentru a juca piesa *Vizita* a lui I. L. Caragiale¹⁸. În același volum, în *Întâmplări scenice pe marginea unor cunoscute fabule. Plimbare în împărăția fabulei* (la pag. 95), Alecu Popovici prezintă o serie de fabule cu efect moralizator.

Alături de piesele de teatru găsim cântece patriotice și poezii. Foarte multe poezii elogiază reușitele partidului, viața mai bună pe care a dăruit-o muncitorilor. Orice eveniment era prielnic pentru a face o referire la prosperitatea țării. În acest sens menționăm o carte pentru Serbările Pionierești, în care găsim un poem pentru Ziua Femeii cu referire la bunăstarea țării:

...Să-mi vorbești de Hunedoara
De furnale noi,
De cum înflorește țara
Peste tot, la noi.
Este-n cartea asta, este
Și uzina ta
Peste care, ca-n poveste,
Stă de veghe-o stea.¹⁹

Teatrul de păpuși este văzut ca un instrument de culturalizare a maselor. Deși în studiul de față am prezentat teatrul de păpuși pentru copii, prin tematica pieselor și modul de interpretare el se adresa tuturor vârstelor. În perioada comunistă teatrul se axează pe teme favorabile sistemului, care îi elogiază reușitele și modelele comportamentale. Piese care nu se încadrează acestor norme sunt respinse.

BIBLIOGRAFIE

- Bădescu, Dorina (1970). *Stănicioară cât o donicioară*, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, București.
- Bălăiță, Aurelian (2007). *Incursiune în teatrul de animație*, Editura ARTES, Iași.
- Botez, Demostene (1961). „De ziua femeii”, *Pentru serbările pionierești*, Editura Tineretului, București.
- Massim, Nicolae (1964). „Indicații de regie”, *Teatrul de păpuși*, Editura pentru Literatură, București.
- Mitu, Al. (1962). „Teatrul și contemporaneitatea, O artă majoră: Teatrul de păpuși”, *Revista Teatru*, Nr. 9-septembrie.
- Pepino, Cristian (2003). *Dicționarul teatrului de animație, păpuși și marionete din România*, Ediția a III-a, UNIMA.
- Popovici, Al. (1956). „Însemnări”, *Revista Teatru*, Nr. 4.
- Popovici, Alecu (1970). *Zboară, Zboară*, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, București.

¹⁸ Silvestru 1973: 32-41.

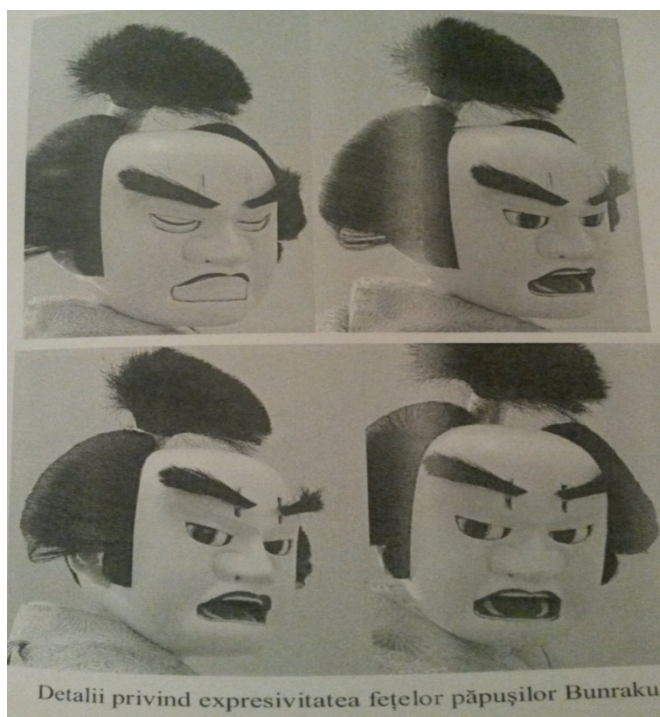
¹⁹ Botez 1961: 19.

- Pouyanne, Résie & Muller, Hélène. *Nos marionnettes*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4805590d/f4.image.r=THEATRE%20DE%20MARIONNETTE>
- Rădulescu, Cecilia (1970). *Hai să păcălim luna*, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, București.
- Silvestru, Brîndușa Zaița (1973). „Două mere... Două pere și «vizita» lui Caragiale”, *De ziua copilului*, Editura Tineretului, București
- Silvestru, Valentin (1964). „Suferințele Haralambinei”, *Teatrul de păpuși*, Editura pentru Literatură, București.
- Silviu, Renée George (1956). „Elemente de expresie în teatrul de păpuși”, *Revista Teatru*, Nr. 5.
- Sîntimbreanu, Mircea (1961). „Pietrele dintre haturi”, *Pentru serbările pionierești*, Editura Tineretului, București.
- Sîntimbreanu, Mircea & Pancu-Iași, Octavian (1967). „Coautorii”, *Să jucăm teatru*, Editura Tineretului, București.
- Szilágyi, Dezső (1966). „Teatrul de păpuși de astăzi și publicul său”, *Teatrul de păpuși în lume*, UNIMA, București.

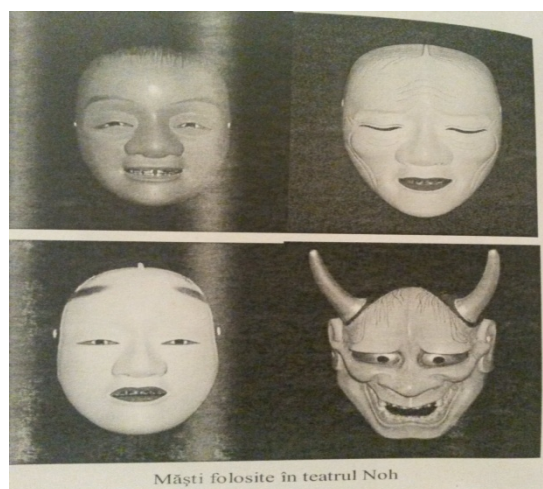
Siteografie:

- [http://www.lege-online.ro/lr-DECRET-168%20-1948-\(35199\)-\(1\).html](http://www.lege-online.ro/lr-DECRET-168%20-1948-(35199)-(1).html) - accesat 07.06.2017
- <https://www.unima.org/es/unima/historia/> - accesat 12.04.2017

ANEXE



SURSA: Aurelian Bălăiță 2017: 27

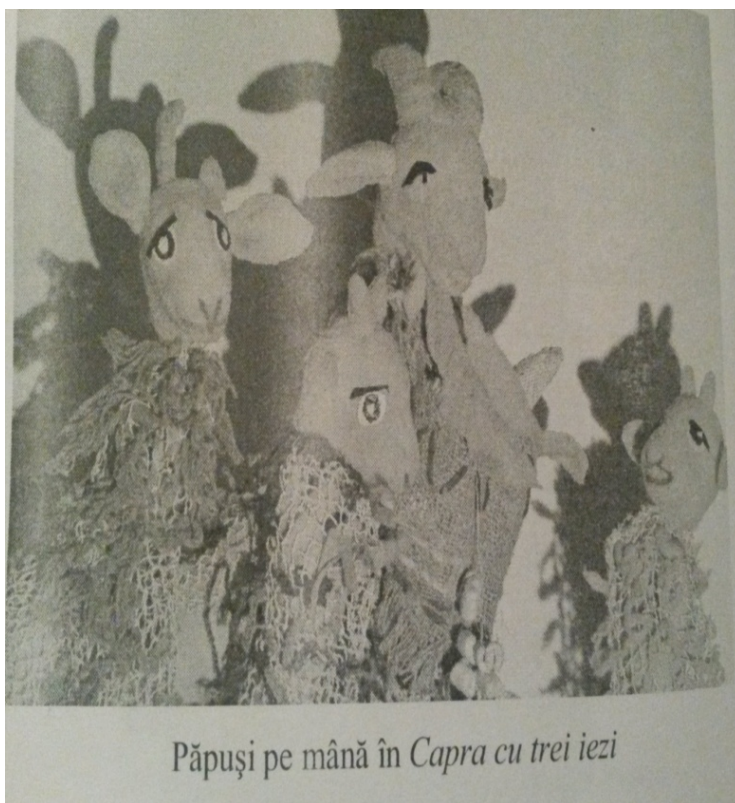


SURSA: Aurelian Bălăiță 2017: 58



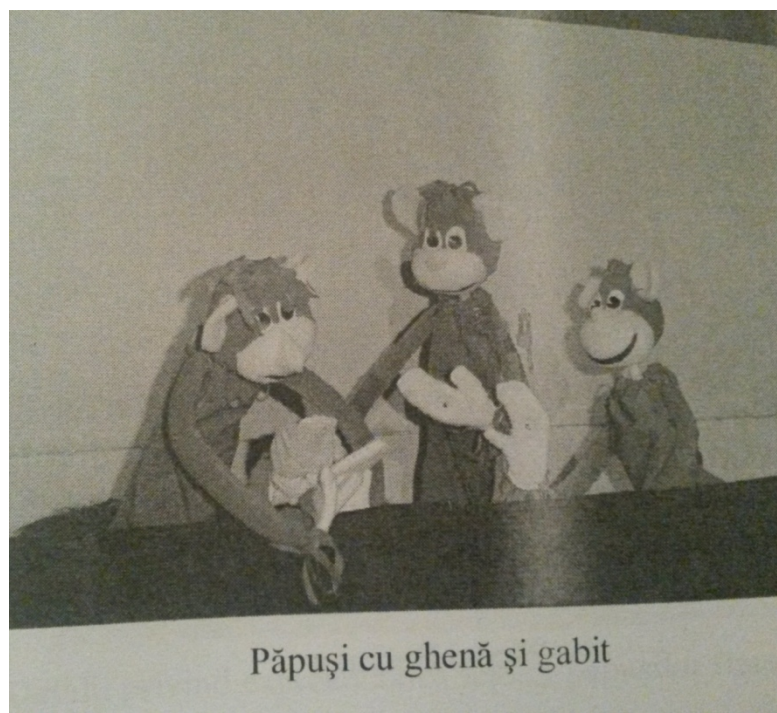
Păpuși Wayang Golek

SURSA: Aurelian Bălăiță 2017:25



Păpuși pe mână în *Capra cu trei iezi*

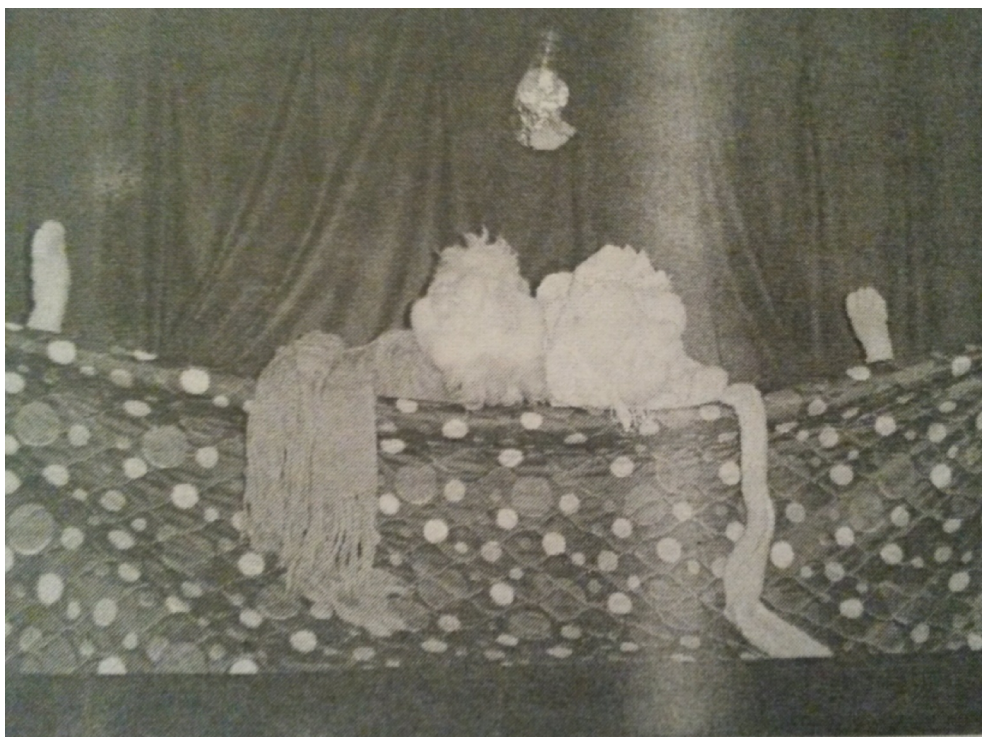
SURSA: Aurelian Bălăiță 2017: 24



SURSA: Aurelian Bălăiță 2017: 25



SURSA: Aurelian Bălăiță 2017: 28



Păpuși combinate

SURSA: Aurelian Bălăiță 2017: 29



Marionetele de tip *bommalatam*, din Tamil Nadu

SURSA: Aurelian Bălăiță 2007: 33