

ФОЛКЛОРНИ ТЕАТАР КОД СРБА И *НАРОДНО ГЛУМОВАЊЕ* (Лаза Костић, есејистички родоначелник *народног глумовања*)

Апстракт: *Више је од сто двадесет година прошло откако је у „Гласнику Земалског музеја за Босну и Херцеговину“ објављен есејистички текст Лазе Костића „Народно глумовање“; још крајем претпрошлог, 19. вијека, 1893. године. У овоме невеликом обимом, а родоначелнички – за сва наша потоња истраживања и домишљања о националном фолклорном театру – важном есеју, ослањајући се на записе двојице сакупљача-„дописника“ (један са подручја Црне Горе: „из Цуца“, штампан дјеломице у Гласу Црногорца од 2. фебруара 1891; други из данашње Републике Српске, Приједора, објављен „у 16-ом броју од године 1890“, у новосадском Јавору), презентују се неки облици изворног-народског „позорја“; што Лаза Костић зналачки уопштава и – себи својствено, убједљиво и тачно – именује као народно глумовање.*

„Стога сам навијек слутио да у нашем народу мора бити појава самоникле драмске умјетности... Домишљао сам се да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота“, поручује Костић – наслућујући и оно до чега ће деценијама након њега досегнути савремена фолклористика и наука о театру; и домаћа и инострана – а у овом раду сагледаћемо рукавце његовог луцидног и проициљивог „домишљања“, које ће есеј „Народно глумовање“ сврстати на часно мјесто родоначелника-зачетника свих наших потоњих сагледавања фолклорног театра код Срба, доводећи га и у контекст свјетских достигнућа.

Кључне ријечи: *драма, театар, народни обичаји, фолклор, народно глумовање*

Први примјер у коме је хроничарски-путописно забиљежен српски (?) „случај“ неке врсте *народног-позоришног* извођења пред публиком – гдје долази до својеврсног прожимања „сценске игре“ с једне стране, а са друге „рецитовања“ народне пјесме – свакако је с краја 15. вијека из Италије: у мјесту Ђоја дел Коле (Gioia del Colle) 1. јуна 1497. године, на „позорници“ дворишта локалног дворца – у част Изабеле дел Балцо (Del Balzo), будуће супруге напуљског краља Федерика Арагонског; као што је бивало цијелим током њеног путовања у престони град Напуљ, гдје је требало да се сретне

* bajobrbr@yahoo.com

са краљем: свуда су је пратиле свечаности и гозбе, позоришне представе и плесови, витешки турнири – изведен је *плес* (*si fece una tanza*) а извођачи су били неименовани Словени (*Scavoni*), ама детаљно наведених личних имена: Душко, Ђуро, Радоња, Ратко, Вук, Вукашин, Вучета, Мила, Милица, Радеља, Радослава, Вукосава, Ружа, Слава, Стана, Цвијета... Један од краљичиних пратилаца, Рођери ди Пачиенца (*Rogeri de Pacientia de Neritó*) – иначе, како веле упућенији „коментатори“ и овог догађаја, Бенедето Кроче или Мирослав Пантић, *песник скромног дара и дворанин невеликог угледа*; у своме „епосу“ *Балзино* (*Lo Balzino*), остао је пред историјом једини свједок тога догађаја – забиљежио је како су се ти словенски (Срби?) *играчи* „скакућући као козе, окретали и заједно су сви певали“ (Марјановић, 2005, стр. 53). Мирослав Пантић је детаљно и зналачки реконструисао и „дешифровање“ Пачиенциног записа (будући да Италијан није знао језик „Словена“, записао је њихову *изведбу-пјесму* „како је умео“): утврђено је да је посриједи бугарштина (настала после 19. октобра 1448. када се одиграла „предметна“ битка Војводе Јанка/Хуњадија са Турцима; а прије 1. јуна 1497. када је њен приказ изведен у Ђоја дел Коле), са заокруженом „причом“; а самим тим је била погодна и за сценско *извођење*–„приповиједање“, играње и пјевање.

„Словени су певали без музичке пратње – што је особеност ‘српског начина’, који је терминолошки давно одредио песник и племић са Хвара Петар Хекторовић (1487–1572) – при томе су гласно викали ‘на свом језику’ (*gridando alta voce in lor sermoni*), а онда је сваки од њих пио ‘по свом обичају’... и то мушкарци, жене, одрасли и они који су још деца.“ (Марјановић, 2005, стр. 54; више в. Пантић, 1977, стр. 421–439)

Несумњиво, дакле, ријеч је о специфичном облику „сценске изведбе“: групном-гласном извикивању-скандирању текста, без музичке пратње, уз *скакање* „играча“, окретање и *заједничко пјевање*; чему је слиједило и „обичајно“ конзумирање алкохола „глумаца“-учесника у *представи* (подобно древним обичајима и паганским ритуалима); све су то – одреда – елементи својеврсног н а р о д с к о г п о з о р и ш т а. А први забиљежени „случај“ свакако није био ни једини, и у средњовјековном раздобљу; посебно не у временима која слиједи.

„Могло би се закључити да су у српским земљама средњег века у различитим срединама давале предности одређеном типу забаве: на *двору* – музици и витешким и љубавним песмама; у *манастирима*, уз све отпоре и, засад, без довољно јасних доказа – црквеном позоришту; у *градовима* – лаичком позоришту које је чувало традицију нижих облика античког позоришта (градови у унутрашњости претежно грчког, а на јадранској обали претежно римског позоришта; на *селу* – фолклорним драмским играма, народном глумовању.“ (Марјановић, 2005, стр. 84)

Наравно, свако упуштање у доказивање генезе „историје позоришта“, неизвјесно је и по процесу који треба проћи, а и по резултатима тих истраживања:

„Не знамо тачно како је изгледало древно грчко позориште из класичног периода, нити како су грчки глумци играли (...) не знамо сасвим тачно ни како је изгледало Шекспирово позориште (...) Средњовековни дрворези представљају богат извор за историчаре, али једва да постоји неки који је преживео а на коме су глумци приказани на свом послу; (...) Писан документ веома је тешко наћи све до последње две-три стотине година.“ (Харвуд, 1998, стр. 16).

И – наоко зачудо – управо је зато и могло доћи до „сукоба“, различитих „школа“ које се баве испитивањем прадавних извора театра и самих почетака позоришта:

„Ниједна од њих не може да понуди доказе, али она која нуди највише хране имагинацији тврди да корени позоришта израћају из древних ритуала. Једна друга школа инсистира на томе да су докази о било каквим религиозним почецима непримерени... да су све теорије његове генезе ирелевантне. (...) алтернативна теорија о изворима позоришта одвела би нас да прихватимо као ближу тезу о сличности играма и спорту него ритуалима и религиозним мистеријама. (...) Оно што је важно у садашњости јесте да игре и спортови представљају алтернативе за притиске и бриге у нашим свакодневним животима, док позориште – мада и оно може да делује у овом смислу – има ону битну потпуно супротну функцију: да нам помогне да се сетимо ко смо и где смо. У том смислу су његове везе са религијом нераскинуте.“ (Харвуд, 1998, стр. 17–18).

Ипак, *теме и облици ритуала* – и данас – могу да нам предоче „рану драму“, настављајући да се наново појављују током њене касније историје, закључује Харвуд (1998, стр. 26):

„Обома им је заједничка способност да открију тензије између људског и божанског, једног кратког и рањивог, другог одвојеног од смрти и времена. Неке од разлика су очигледне – драма се може изводити пред гледаоцима, публиком, док, да би ритуал опстао, потребни су учесници, прави верници, у његовој мистерији; драма се непрекидно мењала, док је ритуал морао да остане непроменљив.“

Налази Роналда Харвуда при истраживању *Баронга* са Балија, који *комбинује драму и религијски обред* („Поента је у томе да, током трајања ритуала, заједнички чин уступа место ритуалу“, вели Харвуд; „видимо где се ритуал и драма дотичу, нарочито у застрашујућем климаксу“ (1998, стр. 29, 30)), упућују на једну „рачву“ „фолклорног театра“, магијско-ритуалну (гдје

се васпоставља директна веза са прото-позориштем у оквиру свечаности посвећених Дионису у античкој Грчкој); али ваља имати на уму и постојање друге развојне линије „народног глумовања“, на шта подсећа и Петар Марјановић (2005, стр. 75):

„Савремени истраживачи фолклорног театра упозоравају на разлику која постоји између традиционалне магијско-верске мимо-драме (оне коју наука најчешће назива *дроменама*) и буфонерија (мимо-драме веселака шаливција), иако и оне припадају преисторији позоришта. Они истичу да фолклорни театар има следећа означавајућа својства: а) акција (радња) као облик (форма) неке ситуације; б) извођачи су прерушени (маске) и нису сви истоветни са собом; в) заступљеност естетске функције у усменим и усмено-музичким дијалозима који прате или коментаришу радњу; г) нема поделе на глумце и гледаоце: и маскирани и мање активни (немаскирани) су учесници представе, па представе фолклорног театра није могућно пасивно посматрати са стране.“

Овдје ваља напоменути како постоји кључна разлика између изворног ритуала и „самосталног“ позоришта: присуство *индивидуалног творца* (неке врсте „драмског писца“-аутора) битног за *позориште*, што не постоји код ритуала (више в. Харвуд, 1998, стр. 43); који, у нашем „случају“ – а томе Костић посвећује посебну пажњу – може бити и неименовани-неиндивидуализован: колективни-народни „стваралац“, чему ће и читав есеј *Народно глумовање* суштински и бити посвећен.

Дакле, *фолклорни театар* – поред магијско-вјерских облика и мимо-драме – и те како може да приказује и сценска збивања изван изворно религијско-митских садржаја, а односи се на приказивања сцена из свакодневног народног живота: основна ситуација ових облика *народног глумовања* је комичка, уз њој припадајући „дијалог“ (што обезбјеђује додатну забаву публици); ликови-учесници, у живом су и непосредном „додиру“ са публиком (такође неком врстом учесника у *театру*), а извођачи се служе дозвољеном импровизацијом, у оквиру утврђеног оквира комада. (Наравно, и у комадима ове-друге „врсте“ *фолклорног театра* користе се маске, костими и потребни сценски реквизити; сва „изражајна“ позоришна средства.) У овај „одјелјак“ *народног глумовања* – свакако – спадају и разне, шаливе и забавне, народне *игре* које се изводе у одређеним приликама (друштвене забаве и други народски скупови). А управо тај други „облик“ *народног глумовања* и јесте тежишна тема есеја *Народно глумовање*; управо о том и таквом, *народном глумовању* (и оном одвојеном од митско-магијске сфере), први код Срба је – уопштавајући, износећи смјеле претпоставке и широкопримјењиве закључке – оставио писаног трага управо Лаза Костић; и иначе – с разлогом – сматран једним од перјаника и предводника у историји

развоја српске есејистике у књижевности (есеји о Шекспиру и његовим дјелима, која је и преводио; о српској народној епизици, одакле је „посудио“ и основу своје најбоље драме-трагедије *Максим Црнојевић*; потом низ писаних-есејистичких „расправа“ о естетици, филозофији и књижевности).

Од самог почетка овога „хибридног“ текста из 1893. Костић ствара вишеслојну литерарну „конструкцију“, будући да се на цигло туце страница смјењују разнолики начини казивања: од исходишног, привидног „разговора“ Посјетиоца-самог Аутора са „експонатима“ у Музеју; преко навода из Дарвиновог „главна дјела“ – како вели Костић – „*Descent of Man*, о тигама умјетницама“; до директних-обимних навода из етнографских „записа“ из *Цуца* о примјерима *фолклорног театра*, као и „чланка *Неколико народних игара у Босни*, од Василија Кондића из Приједора“; што се све окончава есејистичким закључком у два пасуса и позивом „на акцију“.

„Стога на ноге, сви народни учитељи, на посао, сви књижевници, сви писмени људи, сви расудљиви службеници државни и народни, прионите сви око похране тако ријеткога блага народног (...) Кад се тако временом буде скупило више и крупнијих и згоднијих градљика од отијех што их ја, ево, скупа приказујем, тада ће се моћи о тијем занимљивим појавама више и поузданије разумјети; тада ће се моћи упоређивати једне с другијема, са сличним појавама у другијех народа, са истом врстом производа у писменој књижевности и са осталим народним умотворинама; тада ће о тијем ‘беспослицама’ бити приказа и расправа вреднијих и обилатијих од ове, како грађом тако и рађом.“ (Костић, 1972)

У правом пјесничком полету, Костић отвара свој есеј неком врстом античке-словенске *апострофе*, у којој се моли опроштај „што долазим овако празнијех руку, што међу вас упадох овако с неба па у ребра, ни род ни помозбог ваш“, што се ускоро преображава у доказ Ауторовог позвања и *компетентности*: „али сам залазио по народу, ронио у бездан лијепе душе његове, читао ту ‘живу књигу’, никад недочитану“; да би се ускоро искристалисало носеће поље укупног *Народног глумовања*:

„знаш лијепо да оно [друго, текстови за „институционализовано“ позориште; напомена наша] нијесу чисто народне глуме, јер су их састављали *писмени људи*, који су гледали велике театре, гдје глумци-умјетници приказују дјела научних писаца. Није мени сад на уму ни католички *Passionsspiel*, ни православни ‘вертеп’. Још вам опраштам и ‘народног комичара’ Ђорђа Бабића, иако би тај даровити подражач био онајближи моме приказу. Него ја хоћу да ти покажем некоје појаве *самониклог* народног театра што их изводи прости, *неписмени* народ, који никад није видио умјетне позорнице ни чуо глумце вјештаке“ (Костић, 1972).

Готово идентично – читав вијек доцније – Петар Марјановић (2005, стр. 83), истиче како је тај облик т е а т р а, *народно глумовање*, остао удаљен од државних, привредних и културних центара: „Живео је и постојао у сеоском амбијенту и у приградским насељима, са коренима у дубокој паганској прошлости и са несумњивим утицајем животног окружења, из којег је народна свест током векова рађала нове митове и уграђивала их у различите облике народног глумовања“, чувајући их у народној традицији као *фолклорни театар*; који Драгослав Антонијевић (1984) – с правом – види као „претпоље“ или „предворје“, одвојено од институционализованог позоришта, гдје важе неки други „сценски закони“.

Настављајући да есејизује у форми (привидног) дијалога имагинарних „музејских експоната“ и Посјетиоца, пређашњој претпоставци о постојању *самониклог-народског позоришта* које упражњава „неписмени народ“, Костић основној својој замисли-„домислици“ супротставља увријезену предрасуду како је и сама идеја о *театарском представљању* неспојива са простим-необразованим народом – што је основа нашег увјерења како је сам есеј *Народно глумовање* и писан као нека врста „пастиша“ Платонових дијалога; привидно у форми „драмске“ расправе супротстављених идеја и актера – „Зар театар и folklore? То су најжешће супротнице, то једно другом поговара, folklore је природна појава, као киша и снијег, дуга и муња, а театар је умјетност, вјештачки производ“ (Костић, 1972).

Ето сад правог „драмског момента“ да се на сцену изведе и Дарвин: пренесећи описе живота и понашања птица далеких крајева, скреће се пажња и на *сјеничарке* које – по нагону – „себи граде сјенице за продукцију својих љубавних пантомима“, што Костићу даје правог повода да поткријепи своја увјерења о изворности и „природности“ *народног глумовања*:

„пернати глумци не глуме само ради умјетности но да се допадну, да се свиде својим женкама (...) Као да ‘словесни’ глумци не теже да се свиде својим гледаоцима... Па и самим писцима највише је стало да им се дјела *свиде*... исти разлог што гони паука да плете мрежу или челу да гради саће... гукање голубово, славујево прижељкивање, грактање гавранова, цвркутање мужјака сјеничара у његовој глумачкој сјеници, колике страсти, колике драме. (...) Љубав и мржња, парење и бој, нагон и страх, ситост и глад; од искона па до вијека све то па то... кад је то основа и потка свег бића, кад се из кресева тијех супротница рађа живи огањ вјечне љепоте“ (Костић, 1972).

Живим језиком и стилем – са обиљем семантички „отежаних“ ријечи, кованица и неологизама (*градљике, супротнице, замет, одишалица, јадиковац* итд.); што је и иначе карактеристично за Лазу Костића – наш Аутор васпоставља уједначење првобитног импулса за „представљање“, као иманентног свему живоме, па и човјеку; одводећи нас тако до правних-

паганских времена, када је – претпоставља се – и настало рудиментирано театарско биће и првобитни његов „сценски“ израз:

„Стога сам навијек слутио да у нашем народу мора бити појава самоникле драмске умјетности, а знао сам и да ниједан европски народ нема у својој неписаној књижевности тако богате грађе за драмску обраду колика је у већ прикупљеном умном благу нашег народа. Домишљао сам се да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се да је у *коледама, краљицама, ладалицама и додолама* исти замет што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у свештеним обредима... у заносу око бога Диониса, Баха. (...) Но то су само остаци и уломци старих обреда којима се не зна више прзначјаја и којих ће брзо понестати.“ (Костић, 1972)

Из уопштеног и есејистичког размишљања и „домишљања“ о питањима прадавних коријена театарске умјетности у почетним, ритуалним и паганским обичајима и „радњама“, који су се – у својим измијењеним и рудиментираним облицима – задржали у *народном глумовању* код Срба („Али од садашњих живих обичаја народних не могах запазити ако не баш драмске природе, оно барем разговорног облика, до у *поскочици*. Гдје год је народ мало живљи, бива да се прилике између играча и играчица у колу, а кадшто и други догађаји у селу претресају, као што се по великим градовима на позорници расплећу заплети друштвеног живота. То бива у облику разговора, пошалице и одшалице, и обично нема таковој шали никакве замјерке, ‘у колу их нико за срамоту не прима’, вели Вук“); Лаза Костић у есеју *Народно глумовање* – најпослије – „излази на терен“, односно на конкретне примјере и описе различитих „сценских приказања“ из Цуца и Приједора. Наравно – будући да је све у овако вјешто конципованом есеју на своме мјесту – аутор не пропушта прилику да претходне примјере „прокоментарише“, понављајући своју магистралну хипотезу: „Није ли то глумовање, позорница, театар, као и сваки други, а није ли чисто народни, самоникли, из душе народне, прави *folklore*“.

Костић биљежи и – по властитом свједочењу – примјер истинског спектакла на отвореном: приказивање одређених догађаја у стварном простору, уз учешће бројних „глумаца“ и „статиста“ (инсценације какве ће европски учени или „вјештачки театар“ и много доцније „откривати“, нпр. у приказима опсаде и заузимања Зимског дворца у Совјетском Савезу); знано још у средњовјековном лаичком позоришту, а умногоме слично „перформансу“ уприличеном на Калемегдану поводом јубилеја, 500 година Косовске битке, када су бројни коњаници симулирали историјски догађај, што је – свакако – био један облик „сценског“ који је продро из *народног глумовања* или „преузет“ из „фолклора“. Важност овог сегмента есеја је

и у томе што аутор преноси своје „налазе“, тако да се и као „истраживач-сакупљач“ придружује документима које су му други припремили, а – истовремено – показује и на властитом примјеру како би се требало више ангажовати на биљежењу и сакупљању драгоцене „грађе“, којој пријети да буде изгубљена:

„Војвода Ђуро Церовић причаше ми да... се договоре читава села, сва момчад усједне на коње, па се подијеле на двије војске. Једни су Турци, који крену у хаџилук, а други су хајдуци, који ће их пресрести да их поробе. Ту је позорница читава долина са околним брдима и кланцима, а гледаоци се морају попети на главице, да виде све еволуције тога приказа“ (Костић, 1972).

Користећи управо Костићев „налаз“ (објављен 1893), Петар Марјановић у *Историји српског позоришта* (2005, стр. 81) лапидарно констатује: „Војске су увежбаване, ‘мизансцен’ је био тачно постављен, а цео приказ имао је одређени почетак, ток и крај. Фолклорне ‘лажне битке’ нису изум Црногораца. У средњовековном лаичком позоришту Европе било је познато доста нелитерарних сценских облика (параде, процесije), па и оних проистеклих из фолклорне традиције (‘лажне битке’)“.

Неопходну научничку будност и опрезност, а – истовремено – и пјесничку луцидност у закључивању, аутор есеја показује и при коментарисању туђих, раније објављених примјера „фолклорног театра“, и тако показујући какав би однос према преузетој грађи ваљало да имају „сакупљачи“; Костић (1972) тачно опажа несмотреност Василија Кондића из Приједора, који је – у току „игре“ – забиљежио и „реплику“ непримјерену народном глумовању:

„Ко је год вјешт народним умотворинама видјеће да је све доста вијерно забиљежено, иако има једна ријеч које неће бити да је дописник онако чуо из народних уста. Нијесмо никада чули да народ рече *пунољетан* (‘синови ти посташе *пунољетни*’), већ ако тај глумац није чуо ту ријеч од каква чиновника или другог писменог човјека“.

Приводећи крају есеј *Народно глумовање*, Костић и коментарише „грађу“ коју је добио од „дописника“, а – иако није имао прилику да се лично и непосредно увјери у сам ток конкретних „приредби“ – уочава оно што је најважније у сакупљачком раду:

„Босна је, дакле, прва повела коло у сакупљању једне врсте наших народних умотворина какове, *осим нашега народа, нема ниједан други живи народ на свијету*. Бар мени није познато да су гдјегод изнесени на јавност примјери из фолклора те врсте каква му драго народа.“

Но босански примјер није само знаменит по својој првини но и по садржини својој. У њему нам се износе и говори народних глумаца.

Црногорски су примјери доста драматични (...) али је то, судећи по извјештају, *нијема*, чисто *глумачка* игра, *пантомима*... Према томе морамо жалити што нам дописник из Цуца није прибиљежио *ниједне ријечи* из те игре. Скупљач не треба да пресуђује да ли вреди забиљежити и ријечи. Његово је да запише *све* што год види и чује. И то је босански скупљач боље разумио од црногорског дописника, те бисмо ми свијем препоручили да се угледају у босански примјер.“ (Костић, 1972)

Инсистирајући како је цијели есеј *Народно глумовање* и објавио у *Гласнику Земаљског музеја за Босну и Херцеговину* управо као неки облик признања за „земљу из које смо добили први и најпотпунији извјештај о народном глумовању“, Лаза Костић не само да одаје признање онима који су и њега подстакли на размишљања и домишљања него припрема и завршни подстрек будућим истраживачима и сакупљачима; остајући до дан-данас код Срба есејистички родоначелник *народног глумовања* и покретач студиознијих и промишљенијих сагледавања питања не само фолклорног театра него и његовог прадавног-паганског искона и исхода. Нимало случајно, то му је мјесто „признато“ и у једној српској *Историји позоришта*: „Свака озбиљнија расправа о фолклорном театру у Срба требало би да пође од текста Лазе Костића *Народно глумовање*... А његово луцидно *домишљање* било је касније у науци вишеструко потврђено“ (Марјановић, 2005, стр. 73). Више од стотину година раније, свестрани есејиста Лаза Костић – без помоћи енциклопедија, туђих научних истраживања и припадајуће „апаратуре“, средстава масовних комуникација, друштвених мрежа и свих „техничких помагала“ – ослањајући се само на властита искуства, примјере „са терена“, личну обдареност и општу просвијетљеност душе и духа, засновао је код Срба не само појам *народног глумовања*, него и зацртао темеље свих будућих научних сагледавања фолклорног театра и проучавања различитих варијетета позоришног постојања; што се – с разлогом – арбитарно смјешта и у домаћи али и шири контекст међународних проучавања ових питања из историје позоришне игре.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић, Д. (1984). Опште теоријске претпоставке о фолклорном театру. У Д. Антонијевић (Ур.), *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама* (стр. 1–11). Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности.
- Костић, Л. (1972). Народна глумовање. У В. Недић (Прир.), *Народна књижевност* (стр. 539–551). Београд: Нолит.

- Марјановић, П. (2005). *Мала историја српског позоришта XII–XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Пантић, М. (1977). Непозната бугаршtica о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века. *Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XX, свеска III*, 421–439.
- Харвуд, Р. (1998). *Историја позоришта*. Београд: Clio.

Branko Brđanin

LE THÉÂTRE FOLKLORIQUE SERBE ET L'ESSAI DE L. KOSTIĆ «LE THÉÂTRE AMATEUR POPULAIRE»

Il y a plus de cent vingt ans depuis la publication de l'essai *Le théâtre amateur populaire* de Laza Kostić dans la «Gazette du musée national de la Bosnie-Herzégovine» à la fin du XIX siècle, en 1983. Cet essai, petit par sa taille, mais très important pour toutes nos futures recherches et réflexions sur le *théâtre folklorique* national, est basé sur les textes des deux collectionneurs – «correspondants» (l'un de la région du Monténégro de «Cuc», publié partiellement dans l'hebdomadaire «Glas Crnogorca» du 2 février 1891; l'autre actuellement de la région de la République Serbe, de Prijedor, publié dans «le 16^{ième} numéro de l'année 1891» dans la revue «Javor» de NoviSad) où sont présentées certaines formes du théâtre original populaire que Laza Kostić généralise et – d'une manière précise et convaincante qui lui est propre – le nomme le *théâtre amateur populaire*.

«J'ai donc toujours présumé l'existence d'un *théâtre sauvage* dans notre peuple... J'en ai imaginé les racines dans nos coutumes païennes les plus anciennes», dit Kostić – en annonçant ce que vont révéler des siècles plus tard les sciences contemporaines du folklore et du théâtre, locales aussi bien qu'étrangères. Dans cet article nous allons analyser les voies de sa réflexion lucide et intelligente qui donne à l'article *Le théâtre amateur populaire* le honneur de primauté de toutes nos vues de l'ensemble sur le théâtre folklorique serbe, le mettant dans le contexte des réalisations mondiales.