

Ђорђе М. Ђурђевић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за научноистраживачки рад
 ORCID 0009-0009-8368-7242

„А ВИДЈЕХ ГА ЈА НА ТРАВИ”: ПОЕТИЗАЦИЈА ХРИСТОВИХ РАНА У ПЕСНИШТВУ МАВРА ВЕТРАНОВИЋА²

У религиозном песништву Мавра Ветрановића једно од централних поетских места припада Исусу Христу. Као основне карактеристике Ветрановићеве књижевне христологије, дакле, христолошких изјава и ставова исказаних књижевним идиомом, истичу се потенцирање на Христовом телесном страдању, Његова сотириолошка улога, те извесна сличност Христа и песника, који, ако се тако може рећи, постаје 'мали Христос', настао уподобљавањем песниковог хуманог бића Христовом теохуманом бићу. Будући значајан представник хришћанске ренесансе, Мавро Ветрановић ствара својеврсни песнички корелат најзначајнијем тексту Нове побожности (лат. *Devotio moderna*) *О угледању на Христа (De Imitatio Christii, 1418–1427)* Томе Кемпијског. Међутим, оно што је посебно за Мавра Ветрановића јесте снажно истицање Христове пасије, где Ветрановић гради упечатљиве поетске слике Христовог телесног страдања. Оне остају у блиском дослуху са јеванђељским изворима, посебно са пучком побожношћу тога доба, при чему Христово страдање и Христове ране бивају преплитане са песниковим страдањем и његовим ранама.

Кључне речи: Исус Христос, страдање Христово, Пасија, хришћанска ренесанса, *Devotio moderna*, књижевна христологија, христологија, теопоетика.

¹ djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2026. години број: 451-03-33/2026-03/ 200198.).

Колико монах, толико и песник, Мавро Ветрановић (1482-1576) оставио је иза себе значајан корпус религиозног песништва у ком једно од централних поетских места припада Исусу Христу. Као основне карактеристике Ветрановићеве књижевне христологије, дакле, христолошких изјава и ставова исказаних књижевним идиомом, истичу се потенцирање на Христовом телесном страдању, Његова сотириолошка улога, те извесна сличност Христа и песника, који, ако се тако може рећи, постаје 'мали Христос', настао уподобљавањем песниковог хуманог бића Христовом теохуманом бићу. Иако један од кључних представника дубровачке хришћанске ренесансе, карактеристичне за италијанску културолошку сферу утицаја, Ветрановић у својој христолошкој поезији показује и одређене сличности са тзв. *Devotio moderna*, хришћанским ренесансним покретом насталим на просторима Холандије и Немачке.

*

Европски 14, посебно 15. век на Западу период је значајних друштвених, политичких и црквено-верских потреса, где се, према мишљењу Џона ван Енгена (2017), посебно издваја тзв. Западна шизма (1378-1417), када је Римокатоличка црква паралелно имала двојицу, потом чак тројицу легитимно изабраних папа. Дубоке несугласице међу кардиналима, које су последовале и у умножавању јединствене папске службе, произвеле су снажно неповерење у институцију папства, нарушиле углед Западне цркве, те додатно појачале захтев за реформом. Тако настају пререформацијски покрети, који су још увек деловали у оквиру Римокатоличке цркве, а које су нпр. предводили Џон Виклиф у Енглеској или Јан Хус у Чешкој. Сличан, већ поменути, покрет настаје и на простору Холандије³,

3 Алберт Хима (1924: 3-4) истиче да је Нова побожност наследила један старији религијски покрет, који је свој пуни извор имао у Француској, и то у делу Бернарда из Клервоа и Фрање Асишког и у заједницама око катедрала у Амијену, Руану, Ремсу, Паризу, Бриселу и Келну. Овај покрет „довео је до далекосежних монашких реформи; дотакао је срца широких маса, надахњујући их да се уздигну ка вишим идеалима од самообожавања и нагомилавања материјалних добара, части и славе међу људима. У то време наука је цветала, а филозофија је била жива сила. Француска је представљала главно средиште тог старијег покрета; њени монаси донели су монашке реформе у Низоземску и Немачку, а њена књижевност послужила је као узор. Подизане су величанствене готске богомоље, чија узвишена једноставност и раскош ретко када беху надмашени” (Хима 1924: 3-4). На истом трагу, у ширем културолошком замаху, Џејмс

где су његови зачетници и главни идеолози, Грот, Радевијнс, Зерболт, у својим проповедима и школама истицали личну побожност, скромност, аскетизам. Једна од важних особина Нове побожности јесте била и та што су школа и образовање добили важну улогу у васпитању младих, што је све било обележено хришћанством. Отуда се *Devotio moderna* другачије назива и 'хришћанска ренесанса'⁴, будући да није донела само обнову побожности и верског живота већ је отворила пут и за потоњу реформацију (в. Ван Енген 2017). Маргарита Г. Логутова (2007) истиче да је основно гесло датог покрета било то да се „истински духовни живот састоји у подражавању Христу и следовању ранохришћанским идеалима”, те „сваки искрени хришћанин може достићи богоугађајуће виђење Бога кроз размишљање о човечанству Христовом и практиковањем различитих духовних вежби (познање себе, смирење и покајање; одржавање пуног послушања Богу; осећање свемоћи Божије; упознавање Божјих добротинастава кроз љубав)”. При реченоме, важно јесте и то што посебно место добијају „размишљања о Христовим страстима” (Логутова 2007), што је посебно важно нагласити и гледе нашег истраживања, будући да, како ћемо показати, Ветрановић своју књижевну христологију увелико изводи из Христовог страдања. Даље, према Новој побожности „најважнији задатак хришћанина је стицање унутрашњег мира, што се остварује самоодрицањем, неговањем 'пламена' и 'тиховања'. Заговорници овог

Ханкинс (2006: 138) истиче да је „[в]ера у темељни континуитет између средњовековне и ренесансне културе данас несумњиво доминантна”, тако да је „положај човека који једном ногом стоји у средњем веку, а другом поздравља зору ренесансе [...] несигуран и помало незграпан, он свакако није нелогичан”. Такође, говорећи о средњовековној и ренесансној христологији, Јарослав Пеликан (1997: 190) потцртава да „хуманисти ренесансе нису заостајали ни за једним носителем средњовековне теологије у дивљењу Исусу и побожности према њему”.

- 4 Напомињемо да постоје и другачија мишљења, где се Нова побожност и хришћанска ренесанса не могу сматрати синонимима. Тако се као главни представници хришћанске ренесансе истичу Савонарола (1453–1498), Еразмо (1466–1536) и Томас Мор (1478–1535), те се кроз њихове ставове могу разазнати и главне одлике хришћанске ренесансе: „Они, без сумње, оличавају став Цркве према древним ауторима: не жртвујући веру на олтару учености, нити Свето писмо у корист Хомера и Хорација, а ипак допуштајући култури њено поље и њена права. Такав је требало да буде трајни конкордат између теологије и хуманистичких наука, али тек након што је паганизам лишио Италију њене независности, када су папе уредиле своје домаћинство и када је Друштву Исусовом било поверено образовање омладине” (Бари 1911).

учења позивали су свештенство на строг духовни живот и критиковали доминацију спољашњих облика побожности” (Логутова 2007), што све јасно указује на пропламсаје будуће реформације.

Маргарита Г. Логутова (2013: 149) истиче и да је основа религиозности Нове побожности била „усмерена на рад појединца на сопственом духовном изграђивању и на преношење тог искуства другим људима”, што сасвим оцртава и епистемску разлику између средњевековне и ренесансне теологије. Према Ханкинсу (2006: 153), за разлику од старих теолога нови теолози посебно су усредсређени „на питања шта некога наводи да верује или не верује и зашто би неко морално био дужан да верује или да не верује. То нису биле теме којима су се стари и средњековни мислиоци у значајној мери бавили, али су постале кључни проблеми за религијске мислиоце у свету у којем су се, с једне стране, научни поглед на свет и научни метод, а с друге, религијска вера и начини веровања, очигледно разишли. Управо је то [...] снажан аргумент у прилог модерности ренесансе: чињеница да су таква питања почела да се разматрају са све већом интензивношћу и софистицираношћу код хуманистичких мислилаца попут Марсилија Фичина”. Дакле, аутореференцијалност теолошке мисли у конфесионалном контексту подразумева индивидуално истицање појединца, што је једна од кључних ренесансних епистемичких поставки. Татјана Н. Гурјанова (2010: 183–184, наша подвлачења) казује да „Нова побожност признаје практичну делатност као угодну Богу [...], *проглашава право човека на непосредну комуникацију с Богом, без посредовања цркве*”, чему се прибрајају и револуционарни захтеви за превођењем Библије на народне језике.

Повратак аутентичном и раном, апостолском хришћанству био је паралелан хуманистичком захтеву за повратком човека самоме себи, чиме су се културолошки, антрополошки и социолошки захтеви нужно прожимали са теолошким, ако не и из њих извирали. То да се сада „верник пред Богом налази сам-на-сам”, где се тврди да „[н]и религиозни обреди, ни ходочашћа, ни заступништво светих не могу [...] помоћи” човеку у спасењу (Гурјанова 2010: 184), до човека самог, радикални је знак новог и другачијег заснивања односа Бога и човека, а који се налази у сржи хришћанског препорода 15. и 16. века. Ренесанса је, дакле, уједно и верски препород. Такви су ставови крајње интригантни, а наводи их Пеликан (1997: 192–193): „ренесансну умјетност можемо сматрати првом и посљедњом фазом кршћанске умјетности која може полагати право на потпуну кршћанску правовјерност”.

Албер Хима у пионирској студији посвећеној Новој побожности истиче да су два главна домета хришћанске ренесансе управо ’велики препород хришћанства’ и ’обнова учења’ (Хима 1924: 5). Тако је нпр. *Солилоквиј са Богом* (*Soliloquium cum Deo*) постао један од главних уџбеника јансениста у Француској, познатих као Пор-ројалисти, док су Гансфор и Еразмо Ротердамски управо из покрета *Devotio moderna* понели своје основне реформаторске идеје и потом утицали на Лутера, Цвинглија и Калвина. Међутим, и мимо утицаја на реформацију, Нова побожност оставила је значајног трага и у окриљу Римокатоличке цркве, те су се *Ружичњаку духовних вежби и светлих медитација* (*Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum*) Јована Маубурна и *О духовним уздизањима* (*De spiritualibus ascensionibus*) Герарда Зерболта из Зутфена подједнако дивили и Игњатије Лојола и Мартин Лутер (уп. Хима 1924: 3).

★

Најзначајнија међу књигама теолога Нове побожности јесте *О угледању на Христа*⁵ (*De Imitatione Christii*, 1418–1427), у којој је Нова побожност пронашла своју синтезу. Отуда ће за њу Албер Хима (1924: 158) рећи да је она „јеванђеље Нове побожности”, док Логутова (2013: 149) казује да је *О угледању на Христа* ’радни инструмент за религијски живот’. Томе се прибраја и став Јарослава Пеликана (1997: 185) да спис Томе Кемпијског, на фрањевачком трагу, представља „величање Исуса као божанскога и људскога узора” што се доживљава(ло) као афирмисање „алтернатив[е] самодопадности укалупљене религије”, што сасвим јасно одговара реченим ренесансним захтевима.

Оно што дата књижица, приписана Томи Кемпијском, успоставља као доминанту Нове побожности садржано је у њеном наслову, као најсажетијој

5 Драган Бошковић (2025: 98) указује на рецепцију књиге Томе Кемпијског у српској култури: „Први превод на српски књиге Томе Кемпијског објављен је 1911. године у издању Архијерејског Сабора. О њој је 1913. у *Српском књижевном гласнику* приказ написао Николај Велимировић. Друго издање, сада са предговором владике Николаја, излази 1926: Тома Кемпијски, *О угледању на Христа: Библија за свакога*, прев. Јелисавета Марковић, Београд: Државна штампарија Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Како у другој свесци романа *Слава дон Рамира* можемо читати делове књиге *Мој живој Терезе* Авилске у Исидорином преводу, тако у *Својима Христовим* можемо читати делове Томе Кемпијског исто у њеном преводу, а не, очекивано, наводе из објављеног превода Јелисавете Марковић”. Исидора Секулић свој је превод објавила 1940.

поруци целог текста. А дата је порука одјекнула хришћанским светом, те је тако налазимо и код Еразма Ротердамског, који записује: „Учини Христа јединим циљем свога живота. Посвети му сав свој занос, сав свој труд, свој одмор и свој посао. И не гледај на Христа само као на ријеч, као празан изрицај, него као милосрдну љубав, једноставност, стрпљивост и чистоћу – укратко, гледај га кроз све оно што нас је учио” (према Пеликан 1997: 203).

Управо из главне идеје следовања Христа – при чему се овде може отворити и питање блискости Томиног учења о *imitacio* и патристичког концепта *theozis* – изводе се и остале, а то су: одрицање од света и световних аспирација, успостављање Христа као једине истинске мудрости и извора знања и спасења, смирење као аутентични начин живота, истицање тиховања и ћутања, као и непрестане молитве – још једна паралела са источним исихазмом развијаним од 14. века, акценат се ставља на унутрашњу побожност, послушност и поверење у Христа, снажно се истиче трпљење и страдање, што је незаобилазни пут спасења, при чему је Христова пасија означена као узор и образац за сваког хришћанина. Отуда и снажно потенцирање на Крсту, док се у последњем делу књиге истиче значај евхаристије као врхунца духовног живота и најдубљег заједништва са Богом.

Још једна особина Нове побожности, а која је похрањена у основе књиге Томе Кемпијског, јесте „схватање да је човек овде путник, прогнаник”, „човек је на земљи својеврсни заточеник, а његова тамница јесте тело, које га на сваком кораку окружује препрекама и спутава на повратку у блажено стање пре пада. Човек мора да очисти своју крв од отрова, ум од греха, срце од порока. Прво порок мора бити угашен, пре него што врлина и љубав могу пронаћи место у људском срцу” (Хима 1924: 159–160). Једини долазак у небеску отаџбину јесте „страдање, свакодневним ношењем свога крста у подражавању Христу” (Хима 1924: 162). На основу до сада реченог, откривају се и речи Исидоре Секулић (1940: 8) да је у Томи Кемпијском „живео дух оригиналног хришћанства, дакле више дух Христов него дух цркве”, те се може рећи да је у Томи Кемпијском проговорио један од ослобођених генија (хришћанске) ренесансе.

★

Посебно важно напоменути јесте и то да је Сплићанин Марко Марулић око 1500. превео књижицу Томе Кемпијског на хрватски језик (в. <<https://digitalnezbirke.kgz.hr/?pr=i&id=18199>>.) и она је свакако била позната Мавру Ветрановићу. Како истиче Братулић (1981: 269) поводом Ветрановићевог

драмског религиозног стваралаштва – а речено је применљиво и на Ветрановићеву религиозну поезију – песников је „однос према традицији, дакле, стваралачки: он је прихватио црквена казивања каква су постојала пре њега, можда и у Дубровнику самом, и у њима дао неке своје елементе [нова драматика, нови садржаји, драмски поступци, мотиви] који та казивања чине битно другачијим од анонимних казивања каква познајемо из наше анонимне средњовековне књижевности”, итд. У својим песмама посвећеним Христу Ветрановић остаје веран јеванђељском наслеђу и црквеном предању, донекле га у појединим местима проширујући и наглашавајући. Међутим, оно што постаје карактеристика Ветрановићевог певања Христу јесте интимизација односа песника и Христа, и то кроз расветљавање Христа као поетске – а не само теолошке – фигуре.

Иако се зачеци датих поступака могу пратити већ од првих векова хришћанства и књижевности која је баштинила хришћанску религију, књижевне обраде Христовог лика свој најшири дијапазон добијају тек у двадесетом веку. Теодор Зјолковски у значајној студији *Књижевна преображења Исуса* (енгл. *Fictional Transfigurations of Jesus*, 1972) разликује „фикционализовање биографија” (енгл. ‘fictionalizing biographies’) и ’књижевно преображење’ (енгл. ‘fictional transfiguration’)⁶ Христа у двадесетовековном романескном корпусу. Првим термином Зјолковски (1972: 16) указује да је посреди прикривена „научна интерпретација Исусовог живота”, те основна намера оваквих књижевних текстова не може бити само естетска и поетска, док под другим термином подразумева „фиктивни наратив у којем су ликови и радња, без обзира на значење или тему, у значајној мери предодређени фигурама и догађајима који су уопштено повезани са животом Исуса како је познат из Јеванђеља” (Зјолковски 1972: 6), и који је као такав далеко продуктивнији. „Књижевност је”, рећи ће Лангенхорст (1995: 95–96), „заиста поново открила Исуса као књижевну фигуру”, односно, како додаје Корнел В. ди Тојт (1997: 817), „Исус је фикција у фикцији других”.

Међутим, управо је ренесанса, поред назначених теолошких померања, раскрила и Исуса као књижевног јунака. Раније у раду поменути захтев да се Библија преводи на народне језике био је инициран дубоким поверењем ренесансних мислилаца у филологију, којој се препуштала значајна аргументацијска моћ у побијању незаснованих библијских тумачења,

6 Сходно различитим термилошким поставкама наше и енглеске теорије књижевности, сматрамо да је превод ’књижевни’ адекватније решење.

те на њима неоправдано успостављених црквених догми и правила. Пеликан (1997: 199, и даље) у том смислу говори о 'светој филологији' у ренесанси, што је атрибуција у традиционалном осећању једино дарована теологији. Ренесанса је управо наслутила и(ли) детектовала нужну и нераскидиву везу између језика и Бога, те отуда и позната мисао Еразма Ротердамског да се теологија мора заснивати на граматичици. А све су то ставови који ће тек у двадесетом веку добити свој пуни одзив и обраду у теопетским истраживањима, где се унутар теолошког идиома препознала његова инхерентна литерарна структура и апаратура. Однос књижевности и теологије је симбиотички однос, где је теологија изазвана слободом литературе, а литература теолошким сазнањима (в. Таут 1997: 815)⁷. Ренесанса је, на основу свега до сада реченог, ослободила Христа, ослободила, што је можда још важније, дискурс о Христу, оствестивши га као поетски, те се на том обзорју раскрива и Ветрановићева књижевна христологија.

*

Како смо већ истакли, Христос је централна поетска фигура у Ветрановићевом религиозном песништву, где се издваја читав корпус песама, и то у првој књизи сабраних Ветрановићевих песама (Јагић и др. 1871): „Богољубно размишљање од муке Исукрстове”, „Пјесанца Јесусу на крижу”, „Тужба дјевнице Марије”, која може припасти и маријанском корпусу, „Молитва од крижа”, те круг од укупно шест „Пјесанаца Јесусу”, потом „Тијелу Јесусову”, „Молитва Јесусу”, „Молитва пропетому Јесусу”, у другој књизи (Јагић и др. 1872) дата је још једна „Пјесанца Јесусу”, итд. Тиме се, наравно, не исцрпљује корпус Ветрановићевих христолошких песама, будући да је Христос лајтмотивски далеко присутнији. Међутим,

7 Уп: „[Т]акозвани секуларни текстови могу носити дубину религиозног и духовног богатства која је стран теолошким разматрањима. Ово већ указује на традиционалну разграниченост између романа и теологије. Хришћанска теологија је, традиционално, у великој мери ограничена у својим размишљањима Светим писмом као текстом, догмама и вероисповестима као границама мисли, и хришћанским етичким нормама у њиховој примени. Роман је слободан. Роман може постављати критичка и изазовна питања од непроцењиве вредности за теологију, али непријатна за Бога догми и вероисповести. Поред тога, религиозни роман омогућава креативну примену имажинације. Имагинација се слави у веку у којем човечанство осећа недостатак објективних темеља истине, прогањано од стране *deus absconditus* и лишено било каквог убедљивог осећаја стварне присутности” (Таут 1997: 752).

у реченим песмама Исус је дат као централна фигура, те оне представљају полазно место Ветрановићеве књижевне христологије. Чак, будући да је Ветрановић поетски репетитиван, јер се често враћа обради истих мотива, међу набројаним песмама посебно се истиче „Богољубно размишљање од муке Исукрстове”, испевана као посебна поетизација јеванђељских извештаја, те као лирска наративизација читавог сплета догађаја везаних за Христово страдање од крваве молитве у Гетсиманском врту до распећа на крсту. Основна је карактеристика пучке побожности Ветрановићевог доба управо била окренутост „најпре Христу Патнику, његовој муци и смрти, инструментима његове муке те посебно крсту” (Парлов 2011: 250). Додатно подстакнут позивом Томе Кемпијског да хришћанин непрестано треба да контемплира о Исусовим страстима, такође под утицајем христолошких песама Марка Марулића⁸, Ветрановић развија читав спектар Христових рана, при чему се оне показују као поетски и естетски релевантне. Ветрановић је често веома визуелан, чак бруталан, а једна од особина његовог певања о Христу јесте и, позајмимо термин од Јарослава Пеликана (1997: 192), естетски натурализам, под којим се подразумева да је ренесансна уметност показивала снажну тенденцију ка што вернијем приказивању природе и људског тела, те су, сходно томе, и поетске и уметничке представе божанстава такође биле снажно хуманизоване и подвргнуте физичким законима. У случају поетских обрада Христа дато је додатно наглашавало његово оваплоћење и његов хумани лик, а управо су финални дани Исусовог живота, када Његово тело посебно долази у фокус, били инспиративни за једног ренесансног песника. У датим је данима Христово човештво достигло свој врхунац, што се завршило његовом смрћу. Како истиче Сергије Булгаков (2011: 391): „Смрт Господња, међутим, не може се посматрати као *крај* Његове земаљске службе или нека врста Његовог разоваплоћења и рашчовечења. Напротив, била је то најдубља тачка Његовог очовечења [...]”. И управо одатле, из разумевања Христовог богочовековог лика кроз наглашавање

8 „Марулић ће на почетку свога најтеолошкијег дела, *De humilitate et gloria Christi*, записати како за хришћанина који жели сачувати кроткост духа и непорочност живота нема ништа корисније него свакодневно размишљати о патњама Спаситеља нашега и Господина Христа што их је поднео за нас, и о самој његовој смрти на крсту. Дозивајући на име себи на ум оно што је он изволео не само учинити него и поднети од стране безбожника за наш спас, боље увиђамо величину божанске љубави према нама, а слуга се стиђи уздизати и надувати од охолости сваки пут кад поразмисли да се његов Господин некада толико понизио и подложио” (Парлов 2011: 247-248).

његове хумане личности, а тиме и блискости и сличности, уколико не и истоветности, са верником-човеком, почиње и ренесансно обликовање Христовог поетског лика.

Као и у песништву поменутог Марка Марулића (в. Парлов 2011), Ветрановићевог савременика који је такође оставио значајан број песама посвећених Христу, код Ветрановића препознају се три главне мотивске и тематске скупине.

*

У првој проналазимо опис Христових патњи, где се у „први план истич[у] управо Христове физичке, телесне патње. И то [Марко Марулић] чини намерно! Наиме, Марулић прецизно набраја те потанко и врло пластично опевава те патње, како би у читаоцу (слушаоцу) побудио саосећање, а последично и жал над властитим гресима који су их проузроковали”, а све да би „истакао величину Христове љубави према грешном човеку те нагласио потребу обраћења без одлагања, Марулић, следећи пуку побожност својега времена, умножава Христове ране” (Парлов 2011: 251). Дато постаје Ветрановићев поетски кредо у песмама о Христу.

У песми „Богољубно размишљање од муке Исукрстове” Ветрановић потанко описује Христов страдални пут, започет у Гетсиманском врту а завршен на Голготи. „А видјех га ја на трави”, започиње песник свој пев о Христу, чиме поставља Христа директно испред рецепијента, а својој песми обезбеђује иконички и непосредни увид у дешавања везана за Исуса. Ветрановић користи представе махом из Јеванђеља од Луке приликом обликовања дате сцене, превасходно мотив крвавих суза – „А жалосно видјет бјеше, гдје кржави зној циједећи / вас предаше и трпјеше од скончања трду видећи” – али га значајно проширује. Тако ће војници који Га отимају пребити Његово тело, те ће бити „свезан, побјен и помлаћен”. Приликом довођења пред Пилата Христово ће лице бити ’смлаћено’. После извршене казне шибања Исус је ’погрђен и много ружан / расцвиљен и утрућен’. Понижења се настављају и пред сам чин распећа – „оголише и свукоше твоје тијело приблажено”. Ветрановић поново два пута употребљава глагол видети, те казује „а видим те” – чиме изнова актуелизује перформативну моћ свог певања – „а видим те погрђена, напсована, попљувана, / на распећу осуђена, помлаћена и фрустана [шибана], / и видим те сад распета, гди је грдно и немило / окупала крв пресвета приблажено твоје тијело”; Христос је ’болежљив’, Његова „медена уста [...]

из главице крв залијева [...] и у крви су сва смазана”; крв се разлива целим Христовим телом: „толика крв се циједи по блаженој твојој пути”, или: „круто твоје тијело [...] наго такој протегнуто, драгом крви омаштено”, или посебно: „тијело ти се све румени како комад од скрлата, / и нигдјере није здраво, са свијех страна нер је шупље, / модно блиједо и ранаво, тер се драгом крви купље; шупље т’ стоји тијело свето.” Христово је тело неповратно повређено и уништено: „а у тијели од свијех кости сви т’ су зглоби растављени; / о духовни љубовниче, тер се веља жалост ћути, / гди зглоб зглоба не дотиче, нер су велма размакнути, / јер је круто распељено у ширине и дљине / твоје тијело приближено, како кожа од овчине.”

Варијација датих мотива проналази се и у песми „Пјесанца Јесусу на крижу”, где се спомиње и Христова коса: „твоји власи јоште бише / драгом крви сви змазани / и у крви се сви слијепише”, те се у одговарајућем маниру проговара о Христовом лицу, уснама и очима – „све у крви огрезуше”. Тако детаљне и исцрпне каталогизације Христових рана нема у јеванђељским изворима. Посреди је снажна Ветрановићева патетизација Христове пасије, сагледана, с једне стране, кроз ренесансни естетски натуризам, с друге, кроз народну побожност 15. и 16. века када се посебно, како рекосмо, успоставља фигура Христа Патника.

Ветрановић посебну пажњу поклања и трновом венцу који се у знак поруге Исусу ставља на главу, те су болно упечатљиве слике забадања трња у саму Христову лобању: „гдје су се упиле до мождан те драче / и сваке ранице низ главу присвету / кржаве капљице тер с десна и с лиева / перу ти све лице ко сунцу одсијева” („Пјесанца Јесусу”, 5), или у „Богољубном размишљању...”: „И чудим се трну тому, што га црна земља сазда, / до мождану створу своју свету главу да пропаде. / Сцијеним, каб би земља црна прије тогај тај труд знала, / не би од тога љута трна ни плодила ни саздала”, чиме се заправо наглашава разлика између природе и природног света спрема човека који постаје носилац злог начела. Такође, понижавајући трнов венац, пева Ветрановић, ипак постаје посебна и јединствена круна, те „кржаве капље росе” у песничкој констелацији постају ’круна од бисера’.

Сцене Христове пасије појачане су увођењем Маријине патње: „А придрага мајка твоја, гди туј жалост разбираше, / сузом блиједа лица своја издишући опираше; / и гди такој трудна сташе, од бољезни толи плачна, / срдјачце јој пропадаше са свијех страна рана мрачна”. Маријино нарицање, те представа Пијете, обрађена је у посебној песми „Тужба дјевице Марије на крилу Јесуса мртва држећи”, где се такође доноси каталог Христових

рана. Богородица ће „сузама ке пролијева” прати „своју синку љуте ране”, вадиће Му трње из главе, што песник додатно коментарише: „гди около са свијех страна / шупља стоји до можда / твоја синко света глава”, док ће у свом опелу Христу Богомајка споменути и Христово модро лице, његове потамнеле очи „ке су вајмех свјетље биле / нер ли сунце са источи”, „модро и крваво” тело, које „све је шушље и ранаво / и нигдјере није цијело”. Шибања и ударци на путу до Голготе били су толики да „је у тијелу сво до кости / свето место одпадало”, да би се снажно поентирало: „Бијаху га и млаћаху, / тер ногама тер шакама, / да се пуца живи ками, / ке му труде задаваху!”

Током *via dolorosa* – вратимо се – „свем пут куд хођаше сваки ступај окрвави” („Богољубно размишљање од муке Исукрстове”), што је мотивско понављање из почетне гетсиманске слике, „гдје прокапа зној крвави тер прокопи цвијећем траву; / тер гдје бјеше пао на нице, оче, синак твој љувени, / сваки листак од травице од крви се зарумени”. Ветрановићево хиперболисање истакања Христове крви, односно, натапање света Христовом крвљу, с једне стране, (пре)наглашава Христове муке, с друге, приказује природу и значај Христовог страдања. Како ће касније поновити исти мотив, приликом Христове смрти на крсту, када му легионар Лонгин пробада ребра („Још Јесусе кад издаше тер на крижу живот скрати, / ни мртву ти туј не даше трудну тијелу почивати; / ер злосрдје тврдо своје омекшати не моглоше, / тер блажене прси твоје оштријем копјем прободоше”) и из којих такође потичу крв и вода, и јеванђелист Лука и Мавро Ветрановић крвљу потврђују „стварност жртве Јагњета, принете за спас света”, док „вода као символ Светог Духа потврђује духовну плодност крви. Нису без основа многи црквени оци у води из Христових ребара видели символ крштења и у крви символ евхаристије” (Чарнић 1993: 345). Дато ће Ветрановић преломити у стихове: „гдје се циједи крв придрага, / како вода кроз решето, за спасење свијех русага”, односно: „а једна капља крви драге од светог твога тијела / све би пукне и русаге од сужанства одкупила”, те у „Пјесанци Јесусу на крижу”: „Туј кладенац тер извира / од текуште вјечне воде / тер од злоба свијех опира, / мој Јесусе, све народе.” Исусова рана, дакле, постаје место ревитализације и новог живота, место пресаздавања новог света, што је још један разлог ренесансног интересовања за Христово човештво.

✱

У датом моменту расветљава се следеће тематско-мотивско језгро Ветрановићевог певања о Христу, а то је представљање Христовог самовољног страдања као чина љубави, што је и за Марулића и за Ветрановића „темељни и највиши разлог који је Христа довео на крст” (Парлов 2011: 251). Ветрановић у „Пјесанци Јесусу на крижу” казује: „од љубави од толике / свете руке гди раскрили, / да загрлиш убојнике”, у „Богољубном размишљању...”: „ер ћеш твојом трудном муком, када будеш крв пролити, / свим народом и свим пуком рајска врата отворити”, или у „Молитви пропетоме Јесусу: „вас распет, вас рањен, васколик још крвав, / да мој дух сахрањен учини тва љубав”, итд. Реченим стиховима одзвањају речи московског митрополита Светога Филарета (1782–1867): „*Бог Отац је љубав која раздвја, Син је раскрста љубав, а Дух Свети је крст љубави, његова непобедива снага*” (према Евдокимов 2000: 212), те Христово распеће и смрт постају неподношљиво и болно искуство које дубински обележава како самог песника, тако и саму песму.

✱

Отуда, најважније средиште Ветрановићевог певања (о) Христу, изнова слично као код Марулића, постаје тражење „у Христовој муци објашњења за властита страдања те утеху како би их лакше подносио. Пример Христа Патника, који на себе својевољно преузима патње и агонију читавог човечанства те сваког појединца, али и његов победнички излазак из гроба, постају надахнуће и позив верницима да стрпљиво подносе властите патње, како би једном учествовали и у Христовој слави” (Парлов 2011: 251). Речено Ветрановићевој песми даје посебан жанровски и семантички, одмах ћемо рећи – теопоетски регистар.

Говорећи о значењу Христове слике и иконе у ренесанси, Адалберт Ребић (2004: 1132) истиче да су оне „посадашњење Христа и његових спаситељских тајни”, што Ветрановић свесно и потенцира коришћењем перформативно снажног упута ’видим’, али су дате слике и више од непосредног погледа у Христа. „Христ нас у својој слици сусреће такорећи као онај који је већ поновно дошао. Икона Христа је израз живог сјећања на Исуса који ће опет доћи онако као што је и отишао [...]. Слика Христа обнавља спомен на Онога који је као човјек прослављен патњом и крижем, који и сада живи и ’заговара нас код својега Оца’, чији нам је поновни

долазак обећан. Она је спона између првога и последњег доласка Христа” (Ребић 2004: 1132). Управо Ветрановићева песма жели да постигне исти ефекат, те постаје место посебне хришћанске катарзе, која, испрва расветљавајући блискост Христа и песника, те паралелност њихових рана⁹, чисти песника и ослобађа га.

На многим местима Ветрановић поставља себе као разлог Христовог страдања и распећа, што је најдетаљније обрађено у петој „Пјесанци Јесусу”, или у „Богољубном размишљању...”: „А за кога такој стоје крвави се глава твоја, / нег за многе злобе моје, којијем не знам ни сам броја!” итд. И на таквом трагу песник позива Христа да му преда и препусти Своју патњу („да на пола, мој Јесусе, / твоје труде с тобом дијелим”)¹⁰,

9 Иако пева о клиновима, о чавлима који буше Христово тело – „шупље ноге, шупље руке” („Богољубно размишљање од муке Исукрстове”), те успоставља јасну паралелу између својих и Христових рана, Ветрановић ипак не развија идеју о стигмама. Стигме су „спонтано удвостручене Христове ране са распећа на телу једног хришћанина” (Никел 1993: 219), а први познати стигматик је Фрања Асишки: „Како је описано у *Fioretti* (раној збирци казивања о делима и речима светог Фрање): ’Почео је да созерцава Христово страдање... и његов жар је унутар њега постајао све јачи, тако да је, љубављу и састрадањем, био у потпуности преображен у Исуса. И тог истог јутра, док је био тако распаљен у свом созерцању, 120 угледао је серафима са шест блиставих, огњених крила како силази с неба. Тај серафим се убрзано приближио светом Фрањи, тако да га је овај могао јасно видети и препознати у њему лик човека распетог на крсту... Док је свети Фрања гледао у њега, испунио се великим страхом, а уједно и великом радощу, жалощу и дивљењем. Осетио је велику радост због милостивог Христовог лица, које му се тако присно јавило и гледало га са добротом; али, видевши Га прикованог за крст, осетио је безмерну тугу и састрадање... Потом, након дугог и тајанственог разговора, то чудесно виђење ишчезе, оставивши... у његовом телу диван лик и утисак Христових страдања. Јер су на рукама и стопалима светог Фрање одмах почели да се појављују знаци ексера, на исти начин као што их је видео на телу распетог Исуса” (Никел 1993: 219-220). Ипак, како истиче Џо Никел (1993: 220), несигурно је историјско утемељење датог догађаја, те напомиње да се „стигме код Светог Фрање јављају у средњовековном контексту морбидне фасцинације физичким последицама распећа – које су биле приказиване у уметности, представљане у чудотворним драмама и испољаване кроз чин самоповређивања”. Рекли бисмо да управо и Ветрановићеви стихови исказују дату фасцинацију, те се тек посредно може говорити о песничким ранама као стигмама.

Исцрпну анализу стигми в. у Фрез 1989.

10 Уп. „Затој ми тијелу дај, да буде на свијети / с бољезни сваки вај и труде поднијети; / дај ране приљуте, да у труду дни трају / за злиједи минуте, за ке се сад кају; / до кости чин моју да црви пут штиплу, / да сједе на гноју прахом се посиплу, / и у гноју сједећи

како би у датој патњи песник искупио своје злобе. Тако песник постаје, ако можемо рећи, мали Христос¹¹. За разлику од Христа, који својим страдањем искупљује свет, песник својим страдањем искупљује себе и враћа одређени дуг Христовој патњи.

Такође, како стоји у „Богољубном размишљању...”: „А за мене, за грјешника, туј си примио заушницу, / мој Јесусе, од војника на светому твому лицу, / поднео си тој за мене, а не може лице моје / да проблиједи и повене размишљаје трде твоје”, тако управо песми Ветрановић поверава дати задатак. Бол Христових рана неподношљив је песнику и он га не може изрећи јер и сам бива тиме рањен. Песма ипак задржава дату могућност и због тога је Ветрановићева песма уједно „плач крвави” („Богољубно размишљање...”), коју песник као „гријех говори[м] цвијелећи у сузе” („Молитва пропетоме Јесусу”), али је и „свето писмо” – „О кршћани, свак тко буде размишљаје приживати / Јесусове муке и труде, свак се може блажен звати. / Тијем немој вам трудно бити ово свето писмо наше, / моји дрази, често читити, нека спасе душе ваше; / овој писмо често читите и од мене од небога / кад годи се спомените тер вишњег молте бога.”

Дакле, Ветрановић своје молитвено певање профилише управо као простор очишћења и исцељења и само донде докле је песнику могуће да буде у свом певању, свестан је тога Ветрановић, дотле је песнику и могуће спасење. Човек-хришћанин не припада свету, а песма је управо пут ка оном другом свету из ког се објављује и отеловљује Христос, песма је спона тих светова, а Ветрановићево певање вапај пилгрима који ка том другом свету путује, који се враћа своме завичају: „Једина љубави, тијем позри на плач мој, / молим те тер справи твоје крило и скут твој, / нека мој плач приљут и грозне сузице / упаду у твој скут, у славно твоје лице, / нека ма душица, Јесусе избрани, / од вјечнијех тужица с тобом се сахрани” („Молитва пропетоме Јесусу”). Али, будући да долазак у завичај значи и прекид

да цивлим до гроба, / вас ранав смрдећи, јак тијело од Јоба; / нека се ме тијело у смраду растави, / зашто је згријешило при твојој љубави” („Молитва пропетоме Јесусу”). И: „Зач се срце моје сада / све коријепи и подира / од тужице и од јада, / твоју жалос гди разбира, / гди на крожу ружно стављен, / мој Јесусе славо света, / такој висиш вас израњен / с врх главице тер до пета” („Пјесанца Јесусу на крижу”).

- 11 Да се ренесансни уметник поистовећује са Христом указује и следеће: „На свом гласовитом 'Аутопортрету' из године 1500. (Алте Пинакотекa у Минхену), Дирер је себе приказао по узору на Христа. Положај његове десне руке сличи положају Христове руке на његовој слици 'Salvator mundi' [...]. Тако је он себе желио учинити сличним Христу, по узору на 'Imitatio Christi'” (Ребић 2004: 1112).

певања, песник као да оклева да пређе на другу страну, остајући у своме певању, и зато песма постаје својеврсна супституција Христовог Царства.

✱

Контекстуализација Мавра Ветрановића, те његових песама (о) Христу, у озрачје теолошких ренесансних тенденција 15. и 16. века упућују на то да је његово певање, односно његова књижевна христологија аутентично происходила из духа времена, уједно обележеног кризом хришћанског – у институционалном погледу, као и његовом ревитализацијом – у погледу личне побожности, која је управо доживљавала своју обнову и свој процват. Управо у први план постављање Христовог човештва, његових патњи и крсног страдања, што све додатно актуелизује и Његов божански лик, за ренесансног уметника и песника постаје позив да у пољу уметности, и то, конкретно, у песничком искуству искаже кључна места обновљене и изнова откривене, ослобођене религиозности, чиме ренесансна поезија задобија свој теопоетски статус. Христос, као живи поетски субјект, кога ће Ветрановић више пута у свом песништву 'видети' (*sic!*), у себи сабира поетско и теолошко искуство времена. У раду раније поменуто изобилно изливање Христове крви, где дата крви боји свет – „сваки листак од травице од крви се зарумени” –, и Христово тело које се по тој расутој боји, по трави као подлози, ваља, које бива вучено крвавим улицама, не постаје ли и поетско место настанка и исписивања саме песме? Није ли траг песме управо траг Христове крви на трави? Управо Христове ране и Његово страдање у ренесансном стваралаштву постају естетски релевантни, чиме се теолошки исказ прелива у поетски. Дата синтеза омогућава песнику да у свом певању назре могућност спасења. Међутим, назрена, не и остварена, дата могућност не прелази у своју реализацију.

Ветрановић је то наслутио – премда не и освестио – песма ће, на крају, носити Христове ране.

ИЗВОРИ

Ветрановић 1871: *Pjesme Mavra Vetranica Čavčića*, prir. Vatroslav Jagić, Ivan August Kaznačić, Zagreb: JAZU.

Ветрановић 1872: *Pjesme Mavra Vetranica Čavčića*, prir. Vatroslav Jagić, Ivan August Kaznačić i Gjuro Daničić, Zagreb: JAZU.

ЛИТЕРАТУРА

- Бари 1911: William Barry, The Renaissance, *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 12, New York: Robert Appleton Company, <<http://www.newadvent.org/cathen/12765b.htm>>.
- Бошковић 2025: Dragan Bošković, *Sveta Tereza Avilska, Zapadnohrišćanski svetitelji u srpskoj međuratnoj književnosti*. 1, Beograd: Blum izdavaštvo.
- Братулић 1981: Josip Bratulić, Mavro Vetranović između Biblije i apokrifa, *Filologija* 10, 267–273.
- Булгаков 2011: Сергеј Булгаков, *Јађе Божије*, прев. Антонина Пантелић, Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања – Логос.
- Ван Енген 2017: John Van Engen, A World Astir: Europe and Religion in the Early Fifteenth Century, in: J. Patrick Hornbeck, Michael van Dussen (eds.), *Europe After Wyclif*, New York: Fordham University Press, 11–45.
- Гурјанова 2010: Татьяна Николаевна Гурьянова, «Новое благочестие» и его роль в становлении гуманистического движения в Германии, *Вестник Казанского технологического университета*, 182–185.
- Евдокимов 2009: Павле Евдокимов, *Уметности иконе: теологија лепоте*, прев. Тијана Мирковић, Београд: Факултет за културу и медије Мегатренд универзитета; Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију.
- Зјолковски 1972: Theodore Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Лангенхорст 1995: Georg Langenhorst, The Rediscovery of Jesus as a Literary Figure, *Literature and Theology*, 9/1, 85–98.
- Логутова 2007: М. Г. Логутова, *Devotio moderna*, *Православная энциклопедия*, т. 14, Москва: Православная энциклопедия, 280–282.
- Логутова 2014: Маргарита Георгиевна Логутова, Исторические сочинения Фомы Кемпийского, у: М. С. Бобкова (ур.), *Историческое знание в контексте книжной культуры*, Москва: ИВИ РАН, 96–151.
- Никел 1993: Joe Nickell, *Looking for a Miracle: Weeping Icons, Relics, Stigmata, Visions and Healing Cures*, New York: Prometheus Books.
- Ос 1974: H. W. van Os, St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7/3, 115–132.
- Парлов 2011: Mladen Parlov, Križ u misli Marka Marulića, *Colloquia Maruliana* 20, 239–253.
- Пеликан 1997: Jaroslav Pelikan, *Isus kroz stoljeća: Njegovo mjesto u povijesti kulture*, прев. Jozo Kraljević, Mostar: Ziral.

- Ребић 2004: Adalbert Rebić, Slika Krista. Teološko-umjetnički uvid u sliku Isusa Krista od njenih početaka do danas, *Bogoslovska smotra* 74/4, 1079–1134.
- Секулић 1940: Исидора Секулић, *Својојма Христѡвим*, <<http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/dokument/397/stopama-hri-stovim-tome-iz-kempisa>>, 15. 8. 2025.
- Туат 1997: Cornel W. du Toit, The Fictional Transfiguration of Jesus: Images of Jesus in Literature, *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, 53/3, 815–839.
- Фрез 1989: Michael Freze, *They Bore the Wounds of Christ: The Mystery of the Sacred Stigmata*, Huntington, IN: Our Sunday Visitor.
- Ханкинс 2006: James Hankins, Religion and the Modernity of Renaissance Humanism, in: Angelo Mazzocco (ed.), *Interpretations of Renaissance Humanism*, Leiden: E. J. Brill, 137–153.
- Хима 1924: Albert Нума, *The Christian Renaissance: A History of the Devotio moderna*, Grand Rapids, MI: The Reformed Press.
- Чарнић 1993: Емилијан Чарнић, *Исус Христѡс: животи и дело*, Крагујевац: Каленић, Српска православна епархија средњеевропска.

Ђорђе М. Ђурђевић

“AND I SAW HIM THERE UPON THE GRASS”: THE POETICIZATION OF CHRIST’S WOUNDS IN THE POETRY OF MAVRO VETRANOVIĆ

Summary

In the religious poetry of Mavro Vetranović, one of the central poetic loci is dedicated to Jesus Christ. The essential features of Vetranović’s literary Christology—namely, the Christological statements and attitudes expressed through a literary idiom—include an emphasis on Christ’s bodily suffering, His soteriological role, and a certain resemblance between Christ and the poet, who, so to speak, becomes a “little Christ,” shaped by the assimilation of the poet’s human being to Christ’s theohuman being. As a significant representative of the Christian Renaissance, Mavro Vetranović creates a poetic counterpart to the most influential text of the *Devotio moderna*, *The Imitation of Christ* (1418–1427) by Thomas à Kempis. What is particularly distinctive in Vetranović’s work, however, is his strong focus on Christ’s Passion, wherein he constructs striking poetic images of Christ’s bodily suffering. These remain in close resonance with the Gospel sources, while intertwining Christ’s suffering and wounds with the poet’s own. For Vetranović, the poet is the being most akin to Christ.

Keywords: Jesus Christ, Christ’s suffering, Passion, Christian Renaissance, *Devotio moderna*, literary Christology, Christology, theopoetics