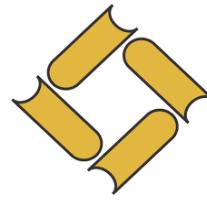




UNIVERZITET U BANJOJ LUCI  
FILOLOŠKI FAKULTET



**Mirela Boloban**

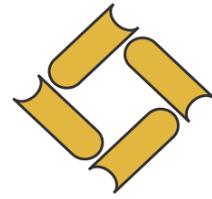
**IRONIJA U DJELIMA GIUSEPPEA BARETTIJA**

DOKTORSKA DISERTACIJA

BANJA LUKA, 2021



UNIVERSITY OF BANJA LUKA  
FACULTY OF PHILOLOGY



**Mirela Boloban**  
**IRONY IN GIUSEPPE BARETTI'S WORKS**

DOCTORAL DISERTATION

BANJA LUKA, 2021

**MENTOR:** prof. dr. Mirza Mejdanija, vanredni profesor, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

**KOMENTOR:** prof. dr. Roberto Russi, redovni profesor, Filološki fakultet Univerziteta u Banjoj Luci

**NASLOV DOKTORSKE DISERTACIJE:** Ironija u djelima Giuseppea Barettija

**Rezime:** Ideja za pisanje ovog rada zasnovana je na činjenici da Barettijeva djela nisu popularan predmet istraživanja, pri čemu se često može stvoriti pogrešna slika o njihovoj važnosti: radi se o nepravedno zanemarenom i izuzetno značajnom autoru, utemeljitelju moderne kritike. Ne postoji monografije niti opširniji radovi koji se bave istraživanjem ironije kod Barettija, te je naše istraživanje provedeno u nadi da će ova tema prikazati Barettijev rad i ličnost iz jedne drugačije perspektive. Istraživački rad naslovljen kao *Ironija u djelima Giuseppea Barettija* usmjeren je na tri opširne jedinice istraživanja: na teorijski okvir koji se bavi konceptom i značenjem ironije, kompleksnošću ove figure i različitim načinima na koji ju je moguće izraziti, na istraživanje dominantnih filozofskih, religijskih, moralnih, književnih i drugih postulata koji su sačinjavali stubove prosvjetiteljstva, a na koje se odnose autorovi tekstovi i ironija te na analizu i interpretaciju ironije kojom su ovi fenomeni predstavljeni u djelima Giuseppea Barettija: časopisu *Frusta letteraria* (1763-1765) i putopisu *An Account of Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that country* (1768).

**Ključne riječi:** ironija, prosvjetiteljstvo, kritika, borba, teatar, stereotipi

**Naučna oblast:** Italijanski jezik i književnost

**Naučno polje:** Nauka o književnosti

**Klasifikaciona oznaka za naučnu oblast prema CERIF šifrarniku:** H 480

**Tip odabrane licence:** CC BY

**MENTOR:** Mirza Mejdanija, PhD, associate professor, Faculty of Philosophy - University of Sarajevo

**CO-MENTOR:** Roberto Russi, professor, Faculty of Philosophy – University of Banja Luka

**TITLE OF DOCTORAL DISERTATION:** Irony in Giuseppe Baretti's works

**Summary:** The idea for writing this paper is based on the fact that Baretti's works are not a popular subject of research, often creating a misconception about their importance: he is an unjustly neglected and extremely significant author, the founder of modern criticism. There are no monographs or more extensive works which deal with the research of irony in Baretti. Our research was conducted in the hope that this topic will present Baretti's work and personality from a different perspective. The research paper titled as *Irony in Giuseppe Baretti's works* is focused on three broad research units: theoretical framework which deals with the concept and meaning of irony, this figure's complexity and different ways in which it can be expressed, the research of dominant philosophical, religious, moral, literary and other postulates on which the pillars of Enlightenment were formed, and to which author's texts and irony refer to. And additionally, on the analysis and interpretation of the irony by which there these phenomena were represented in Giuseppe Baretti's works: *Frusta letteraria* (1763-1765) journal and *An Account of Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that country* (1768) travelogue.

**Key words:** irony, Enlightenment, critic, struggle, theatre, stereotypes

**Scientific area:** Italian language and literature

**Scientific field:** Literary criticism

**Accounting Classification code:** H 480

**Creative Commons License:** CC BY

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. LITERATURA O BARETTIJEVOJ IRONIJI.....	4
3. RAZVOJ I KOMPLEKSNOŠT KONCEPTA IRONIJE: OD <i>EIRONEIA</i> I <i>DISSIMULATIO</i> DO MODERNE PERCEPCIJE IRONIJE.....	9
3.1. Problematika definisanja ironije i romantički pokret.....	14
3.2. Figure modernih ironičnih ličnosti: Baudelaireov <i>flâneur</i> i <i>city dweller</i> današnjice.....	18
3.3. Vrste ironije.....	23
3.4. Stepeni ironije.....	29
3.5. Ironija i sarkazam.....	30
3.6. Ironija i humor.....	31
3.7. Ironija i paradoks.....	32
3.8. Funkcije i efekti ironije.....	33
4. BARETTIJEV TEATAR ZA ČITANJE.....	38
4.1. Kreacija i kontrola imaginarnog svijeta: veza između <i>Aristarca</i> i autora.....	42
5. IRONIJA U <i>FRUSTI</i> .....	50
5.1 <i>Frusta</i> i Venecija.....	50
5.2. <i>Frusta</i> kao oruđe moderne kritike.....	52
5.3. Struktura <i>Fruste</i> .....	54
5.4. Strukturalna ironija.....	57
5.5. Direktna žrtva ironije: Appiano Buonafede ili <i>Luciano Firenzuola da Comacchio</i> .....	63
5.6. Pregled ironičnih opaski u <i>tekstu</i> .....	74
6. IRONIJA U ACCOUNTU.....	106

6.1. Direktna žrtva ironije: Samuel Sharp.....	112
6.2. Strukturalna ironija u <i>Accountu</i> .....	116
6.3. Pregled ironičnih opaski kroz poglavlja (tom I).....	120
7. (ANTI)PROSVJETITELJSKE IDEJE U BARETTIJEVIM DJELIMA.....	166
7.1. Ironija i običaji <i>settecenta</i> – od platoske ljubavi do nemoralnosti društva.....	166
7.2. Barettijeva borba protiv stereotipa: veza između jezika i putovanja.....	176
7.3. Uloga književnosti i teatra u stvaranju stereotipa.....	180
7.4. Književni uzori i utjecaj ironičnih autora na Barettijevu stvaranje.....	185
8. NOVI ELEMENTI U BARETTIJEVOJ KNJIŽEVNOJ KRITICI.....	195
9. ZAKLJUČAK.....	203
10. BIBLIOGRAFIJA.....	206
BIOGRAFIJA AUTORA.....	212
IZJAVE.....	213

## 1. UVOD

S obzirom na mnoštvo Baretijevih autobiografskih elemenata u književnom radu i veliku dozu ironije koja se prožima kao konstantna odlika njegovog književnog opusa, do te mjere je ovaj koncept nemoguće odvojiti od njegove ličnosti, da bi se, ne samo njegov rad s pravom mogao nazvati ironičnim, već se i sam autor potpuno opravdano može nazvati “ironičnom ličnošću”<sup>1</sup>, u skladu sa prvim definicijama ironije.

Baretijev bogati i raznoliki književni opus (od trideset sedam knjiga, pisanih na italijanskom, engleskom, francuskom i španskom jeziku) ukazuje na njegovu svestranost i modernost ličnosti. Veliki dio njegovog stvaralaštva može se shvatiti kao oštra kritika mnogih aspekata književnosti i vrijednosti sistema u kojem živi, iznesena prvenstveno na ironičan način. Ova kontradiktorna ličnost i djela ukazuju i na polemiku koja se vodi unutar samog autora, gdje je ambivalentnost stavova pretočena u književni izraz. Stoga, nametnula se logička potreba da korpus u okviru kojeg ćemo analizirati tehnikе, funkcije i ciljeve ironičnog pisanja bude sužen na dva reprezentativna djela. Razmišljajući o djelima koja bi najbolje uokvirila autorov doprinos, prikazala različitosti i promjene koje trpi njegov rad, uslovljen naročito dužim boravkom u različitim gradovima u Italiji, upoznavanjem engleskog konteksta, a potom i sazrijevanjem ličnosti i misli, vođeni smo sljedećim citatom:

Nedavno se dosjetio jedan pronicljivi stručnjak Franco Fido da se u suštini život ovog autora može posmatrati kao idealno podijeljen u dvije faze, prvu u kojoj Baretti “bičuje” Italijane kako bi ih “gurnuo ka Evropi”, i drugu u kojoj budi “među Englezima spoznaju i poštovanje prema Italiji i italijanskoj književnosti”. (Concolato, 1989: 11)

Ova misao Marije Palermo Concolato u *Giuseppe Baretta; Letterato e viaggiatore*, u kojoj je na sistematičan način prikazala Fidov doprinos u *Introduzione a: Giuseppe Baretta* (Fido, 1967), nametnula se kao značajan vodič ka odabiru korpusa i usmjerila je izučavanje ironije u ovom radu: stoga smo odabrali dva djela za koja smatramo da u najvećoj mjeri simboliziraju različite faze

---

<sup>1</sup> Još u starim, zaboravljenim tekstovima, koristi se termin *ironična ličnost* kako bi se opisale neke javne ličnosti poput Sokrata, o čemu govori i Armen Avanessian u *Irony and the logic of modernity*, (Avanessian, 2015: 2). Smatramo da se takav epitet potpuno opravdano može pripisati i Baretiju, s obzirom na sve vidove ambivalentnosti i ironije koji karakterišu njegov život i djelo.

autorovog života, pojedinačno obilježena snažnom instrumentalnom ali i opservacijskom ironijom koja se stvara i kada se ta djela dovedu u međusobnu vezu.

Barettijeva djela su ujedno i izraz vrijednosti i ideala ovog perioda u kojem racionalni sud ima primat nad bilo kakvom dogmom ili tradicionalnim uvjerenjem, međutim autor se u svojim tekstovima usuđuje preispitivati i narušiti autoritete najvećih predstavnika ovog perioda i nove dogme koja se uporedo rađa u prosvjetiteljstvu. U jednom trenutku ophodi se kao najoštriji kritičar svog vremena i domovine (koju napušta i odlazi u Englesku), te:

[...] odlučuje da se opskrbi jednim dobrim metaforičkim bićem i da njime istuče sve te moderne šeprtlje i jadnike koji svakodnevno škrabaju nečiste komedije, glupe tragedije, djetinjaste kritike, čudne romane, lakomislene disertacije, prozna i poetska djela svih generacija, koja u sebi nemaju ni malu dozu korisnosti, ni najmanji kvalitet koji bi ih učinio ugodnim ili blagotvornim njihovim čitaocima ni domovini. (Baretti, 1839: 5)

U drugom trenutku zauzima stav velikog patriote, boreći se protiv predrasuda i stvaranja negativne slike o Italiji s originalnim djelom, svojevrsnim putopisom: *An Account of the Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers, with regard to that Country*.

Pokazat će se da autor prvenstveno koristi ironiju kako bi svojim sunarodnjacima i drugim savremenicima, često i na komičan način, ukazao na greške i manjkavosti situacije u kojoj se nalazi društvo njegovog vremena, od odabira književnih kanona i autoriteta, preko odabira stila i jezičkih sredstava, pa sve do sistema vrijednosti koji se nameće društvu. Zasigurno, u tom kontekstu neće biti na odmet povremeno se osvrnuti i na Barettijevu odbranu Shakespearea, prvenstveno iznesenu u djelu *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777), usmjerenom protiv Voltaireovih stavova o istom autoru, gdje otvara i nove perspektive u književnosti i ukazuje na potrebitost novog senzibiliteta, zbog čega ga mnogi smatraju autorom koji se udaljava od prosvjetiteljstva i najavljuje pojavu predromantičarskih vrijednosti.

Nakon izučavanja teorijskog okvira, u vidu obimnog istraživanja o pojavi koncepta ironije u književnosti i niza promjena koje taj koncept trpi, različitim formi i tehnikama kojima ga je moguće iznijeti, te književnih, historijskih i političkih aspekata prosvjetiteljstva (u svim različitostima koje su uvjetovale rađanje *I Lumi*), pristupa se detaljnom proučavanju Barettijevih djela, u kojima ironija ima dominantnu ulogu: časopisa *Frusta letteraria* (1763-1765) i putopisa *An Account of*

*the Manners and Customs of Italy* (1768). Za istraživanje o karakteristikama, funkcijama ironije i onome na šta se ona odnosi u Barettijevom radu, neophodan je naučno-metodološki pluralizam: stoga, rad se bazira na književnohistorijskom, kulturnohistorijskom, književnokritičkom pristupu, metodi analize, komparacije i dedukcije, te naročito na poststrukturalističkoj misli o ironiji i savremenim načinima njenog izučavanja. Istraživanje neizostavno uključuje aluzije na period prosvjetiteljstva u Italiji, Engleskoj i Francuskoj (odnosno, kontekstu u i o kojem Baretti piše), sve u svrhu razumijevanja odabira ironije i stavova koje zauzima u svojim djelima. U konačnici, rezultati istraživanja će pokazati koliko se na osnovu svojih djela Baretti može posmatrati kao vjerodostojan predstavnik prosvjetiteljstva i civilizacije koju opisuje, a u kojoj mjeri njegova književnost i upotreba ironije kao omiljene tehnike pripovijedanja najavljuju pojavu romantizma u italijanskoj književnosti.

Zbog obimnosti, ali i repetitivnosti tematike unutar ovih djela, naš korpus će se sastojati od prvog toma *Accounta*, prvih deset, i posljednjih osam brojeva *Fruste*. Svi prijevodi u radu su naši.

## 2. LITERATURA O BARETTIJEVOJ IRONIJI

Kao što smo to naveli, rijetki su radovi u kojima se posvećuje pažnja Barettijevoj ironiji, međutim postoje određeni dijelovi radova koji su bili iznimno važna polazna tačka za ovo istraživanje. Sam Baretti je svojevremeno ukazivao na važnost pravilnog razumijevanja i promišljanja o onome što se čitaocu može prvim čitanjem učiniti kontradiktornim, nelogičnim pa i neshvatljivim u njegovim tekstovima: zbog čega je i imao konstantnu potrebu da svoje pisanje i suštinu misli koja se krije iza izrečenog, iznova i iznova pojašjava, što u vidu direktnih odgovora svojim odabranim neprijateljima – kritičarima<sup>2</sup>, što korištenjem njihovih vlastitih riječi kojima bi potpuno izmijenio značenje. Koristeći se istim prosedeom, autor hiperbolizira osjećaj nepravde za koju smatra da mu je nanesena. Tu je vidljiva autorova namjera da bude tumačen na određen način, da ukaže na višeslojnost teksta, kao i na česti ironični otklon od svojih likova:

Iz ovog malog skeča o *Frusti letterariji*, engleski čitalac mora shvatiti da g. Sharp nije baš doprinio tome da bude koristan: budući da se radi o djelu satirične i dramatične prirode; i da je mnogo promišljanja stavljenog u usta neobičnog i mizantropičnog lika kako bi se ostvarila ta vrsta pretjerivanja, bez koje bi satira bila oštećena u duhu i oštrini. (Baretti, *An appendix*, 1768: 354-355)

Baretti na ovaj način želi skrenuti pažnju na Sharpovo tumačenje *Fruste*, koju je on konfrontirao pojedinim dijelovima *Accounta*, kako bi ukazao na kontradiktornost i nedosljednost Barettijeve misli, te time umanjio važnost Barettija kao kritičara.<sup>3</sup> Christina Bracchi u *Prospettiva di una nazione di nazioni* (1998), piše u odbranu takvog Barettijevog viđenja: ističe ogromnu razliku između ova dva djela, te navodi da je neuporediv Baretti u kontekstu i vremenu u kojem piše *Account*, kao i ovaj odgovor u *Appendixu*, u odnosu na Barettija i konteksta u kojem piše *Frustu*, sa velikom dozom kivnosti i čak agresivnosti koju u *Appendixu* želi opravdati i pripisati isključivo “dramatičnoj i satiričnoj prirodi” dva suprotstavljeni lika u *Frusti*. Međutim, Bracchi navodi da je Baretti zabrinut da će se shvatiti “ironična priroda koja se nalazi u strukturi djela i predstavljanju njegovih sadržaja” (Bracchi, 1998: 97), potcertavajući da ironija i autoronija tu ne nastaju kao “razlika između površnog i dubokog nivoa iskaza,” kako Baretti želi uvjeriti svog čitaoca, te da se

<sup>2</sup> Kao posljedica toga, piše *An appendix* nakon *Accounta*, dok je u *Frusti* konstantni motiv za pisanje dobiven iz odgovora publike/kritike na prethodno objavljeni broj.

<sup>3</sup> Sharpova kritika (pa i nepravedno tumačenje na koje autor ukazuje) je, pak, oblik lične osvete: objavljena je nakon što je sam Baretti osporio vrijednost Sharpovih *Letters from Italy* pišući *Account*.

ne može pripisati konkretnom sadržaju, jer je on uglavnom obilježen neposrednim i direktnim izrazom, često bliskim sarkazmu:

Satira kritičko-moralističkog ili ironičnog karaktera, kako radije kaže Baretti, mora biti u mogućnosti da se osloni na neke ustupke, neka udaljavanja od istine, kako bi bila efikasna. Barettijevu insistiranju na ironiji ga približava onom aspektu prosvjetiteljstva koje se koristilo, pored ironije, satirom, parodijom, sarkazmom, kako bi uputilo kritiku tradiciji. Ironija koja je imala veliku ulogu u engleskom prosvjetiteljstvu, nalazila se u antitezi s entuzijazmom, odnosno fanatizmom i manifestacijama praznovjerja i religijske netrpeljivosti, počevši od filozofske misli Shaftesburya. Ironija koja uništava aroganciju cjepidlačenja i “modernima” osigurava sluh za razumijevanje kritičke i filozofske misli. (Bracchi, 1998: 97)

Bracchi u daljem radu insistira prvenstveno na ukazivanju na Barettijevu (shvaćenu kao skoro nesvjesnu) sklonost ka upotrebi sarkazma, uprkos autorovom teorijskom uporištu i opredjeljenosti ka Shaftesburyevoj<sup>4</sup> misli i opisivanju određenih aspekata svog rada kao “ironičnih”. U *Frusti* (kojom se Bracchi ipak direktno ne bavi u svom radu<sup>5</sup>), sarkazam jeste evidentan, međutim smatramo da je ironiju moguće pronaći kako u strukturi, tako i u samom izrazu.

S druge strane, Emilio Bigi približava se temi ironije u direktnom izrazu dok se bavi istraživanjem aspekata Barettijeve retorike, navodeći pojedinačne primjere upotrebe retoričkih figura u “Aspetti della retorica brettiana” unutar *Giuseppe Baretti, letterato e viaggiatore*, kao u sljedećem pasusu:

Radi se o seriji fonetsko-ritmičkih figura, kao što su figure ponavljanja, anafore, poliptota, anadiploza, koje Baretti, preuzimajući s ironičnom skromnošću negativnu definiciju koju predlaže njegov protivnik *Appiano Buonafede*, naziva kakofonijom i beskorisnim ponavljanjem<sup>6</sup> (Bigi, 1989: 57).

---

<sup>4</sup> Shaftesbury je engleski filozof iz ranog osamnaestog stoljeća, čija je misao usmjerena ka objasnjavanju ironije kao racionalne emocije kojom upravlja razum, kao saputnik slobodne kritike, osiguravajući prihvatanje ili širenje slobodne misli. Barettiju je njegovo djelo *A Letter Concerning Enthusiasm* poznato, i vrlo važno: on mu posvećuje nekoliko stranica u *Frusti*. (Baretti, 1765: 150-156).

<sup>5</sup> Fokus Christine Bracchi je na prevođenju i adaptaciji Barettijevog *Accounta* ovisno o državi u kojoj je djelo prevođeno i objavljeno.

<sup>6</sup> Autor preuzima sljedeći citat iz *Fruste*: “Zar vi ne zaslužujete, oče Luciano, da Vas mojim uobičajenim kakofonijama ili beskorisnim ponavljanjem nazovem huljom, i to još većom od svih hulja koje su ikada postojale i u vicevima o huljama?

S fokusom na efikasne i originalne književne postupke, Bigi se približava misli o ironiji u njegovim djelima, navodeći upotrebu fonetsko-ritmičkih postupaka, kojima Baretti pribjegava da bi stvorio prizvuk “naglašene ironije”<sup>7</sup>, onaj “herojsko-komični ton”<sup>8</sup> (Giuseppe Baretti, *Letterato e viaggiatore*, 2005: 64-65). Bigi smatra da način na koji je *Aristarco*<sup>9</sup> predstavljen odgovara karikaturi, te da je ona stvorena anaforama i ponavljanjem, grotesknim opisima.

Međutim, funkcija koju fonetsko-ritmički postupci najčešće i najupadljivije vrše, sadržana je u doprinosu koji daju intonaciji najdirektnije polemike Barettijeve proze. Čak i u trenucima u kojima već prevladava takva intonacija, ti postupci pojačavaju granicu herojsko-komičnog naglaska, ali naročito služe, svojim insistiranjem na nekim riječima ili rečenicama osude ili prezira, pa čak i samo učinkom neumoljivog zakucavanja koje podrazumijevaju, da naglase odlučni, agresivni, neumoljni karakter borbenih književnih ili moralnih intervencija kritičara.

(Bigi, 1989: 68)

Ipak, poistovjećujući, odnosno naglim uvezivanjem ironije sa humorom, Bigi se udaljava od oblika ironije, koji ne podrazumijevaju isključivo komični efekat. Prema Deleuzu, humor “pada”, dok ironija podrazumijeva uzdizanje od konteksta, omogućeno pogledom s visine. Claire Colebrook u svom istraživanju *Irony*, navodi da je “ironija propitujuća i elitistička, krši norme, ali i stvara više ideale” (Colebrook, 2005: 150), čime se podrazumijeva određeni otklon i mnogo više konstruktivnosti u propitivanju. Deleuzova misao se može povezati i sa Bergsonom:

Ponekad izražavamo šta se treba uraditi i pretvaramo se da vjerujemo da je to ono što se, zapravo, i radi; tad imamo ironiju. Ponekad, nasuprot tome, opisujemo u najsitnije detalje ono što se dešava, i pretvaramo se da vjerujemo da je to ono što mislimo da se i treba raditi; takav je često metod humora. Ironija je naglašenija, što više dozvolimo sebi da nas uzdigne ideja o onome što bi trebalo biti. (Bergson, 2003: 127)

Dakle, i humor i ironija su pripadnici satirične forme, ali sa jasnom linijom razdvajanja, o čemu će biti riječi i u narednom poglavlju. Retoričke figure i retorička sredstva koja Bigi spominje su samo jedna od mogućnosti stvaranja ironije.<sup>10</sup> Takođe shvatajući u postmodernom radu o ironiji, u

<sup>7</sup> Što bi odgovaralo Mueckeovom tipu ironije: “ironija kao retoričko pojačanje” (Muecke, 1986: 8).

<sup>8</sup> Bigi se ovdje, preuzimajući koncept “eroicomico” osvrće na *La rivolta di Aristarco*, A. Momigliana koji tu iznosi da je Baretti više karikaturista nego kritičar, te da Barettijeva rečenica posjeduje herojsko-komični prizvuk.

<sup>9</sup> Protagonista *Fruste*, o kojem će biti riječi u narednim poglavljima.

<sup>10</sup> Pa tako i retoričke varke ili pretvaranja da se nešto neće spomenuti (a potom se detaljno obrazlaže). Muecke u *Irony and the Ironic* navodi ilustrativan primjer takvog izraza: “Nemam namjeru da ovdje bilo šta kažem o...” (1986: 41)

najvećoj mjeri pridonijela je poststrukturalistička misao. Stoga, danas možemo na mnogo obuhvatnije načine analizirati ironiju u djelu. Hipoteze na kojima se gradi temelj ovog rada, tiču se dojma da se Barettijeva ironija najčešće izražava na tri načina:

- 1) upotrebom retoričkih figura kao tradicionalne metode, na šta dijelom ukazuje i Bigi, koji, pak, time ograničava izučavanje ironije na percepciju retorike pri analizi “izolovanih ironičnih pasusa<sup>11</sup>” (Behler, 1990: 74);
- 2) ironičnim efektom koji stvara sam tekst, u značenjskom smislu ali i kompletnoj strukturi djela (gdje ćemo analizu vršiti dvosmjerno ili, kako to navodi Derrida, u odnosu na “dva stila”;
- 3) ironičnim odnosom koji se stvara između odabranih djela.

Jedno od velikih postignuća poststrukturalizma Jacquesa Derride je bila njegova sposobnost da prokrči put između ova dva stila ironije: satirične ironije koja napada konvencije određenog konteksta i šire, romantičke ili transcendentalne ironije, koja teži ka razmišljanju izvan konteksta. (Colebrook, 2005: 94)

Da bi se postigli očekivani rezultati u tim smjerovima, dokazale navedene hipoteze i otkrila funkcija ironije, neophodno je posmatrati Barettijev kontekst, ali i tekst, kao autonoman proizvod bezvremenskih vrijednosti. Neke od funkcija ironije koje će se pokazati usko vezanim uz kontekst, ticali će se izbjegavanja cenzure, lične odbrane, nacionalne odbrane/optužbe, kreacije novog duha i otvaranja ka manje popularnim književnim uzorima. Međutim, kako navodi Stanley Fish u *Doing what comes naturally*, sama “ironija je rizičan posao”<sup>12</sup>, budući da čovjek ne može biti siguran da će čitaoci (ili slušatelji) biti usmjereni na ironično značenje koje je namjereno (Fish, 1989: 121). Uprkos mnogim kontekstualnim navodima, povremenim direktnim iskazima samog autora o njegovom radu, kao i biografskim odrednicama, svakim čitanjem tumač može dobiti različitu viziju o onome što su autorove namjere i cilj. Wayne Clayton Booth, u *A rhetoric of irony*, piše:

Čitaoci ili slušaoci uvijek znaju da li je rad ili iskaz ironičan, ali ovaj aspekt, budući da je baziran na pretpostavkama i uvjerenjima, uvijek može biti preispitan. To nas obogaćuje neprekidnim

---

<sup>11</sup> Ernst Behler u *Irony and the Discourse of Mode* navodi da se stoljećima ironija proučavala, na reducirani način: kroz percepciju retorike.

<sup>12</sup> Pa tako i izučavanje ironije kod nekog autora.

nizom interpretacija umirujućih sekvenci gdje jedan skup očitih i neprikosnovenih činjenica otvara put ka drugim. (Booth, 1974: 195).

### **3. RAZVOJ I KOMPLEKSNOŠT KONCEPTA IRONIJE: OD *EIRONEIA* I *DISSIMULATIO* DO MODERNE PERCEPCIJE IRONIJE**

Bez koncepta ironije, ne možemo razmišljati o smislu koji je drugačiji od onog koji je izrečen.

Misao o ironiji nas navodi na preispitivanje ne samo iznesenog sadržaja, već da li subjekat koji govori, zaista kaže to što je rečeno. (Colebrook, 2005: 123)

Poststrukturalistička misao o ironiji i ideja o subjektu koji govori unutar određenog konteksta, omogućava nam da proširimo, modernizujemo istraživanja o autoru, da ga potom od tog konteksta izdvojimo, te da se posvetimo izučavanju teksta iz različitih uglova. Derridina ideja je omogućila novi pristup izučavanju, gdje se mnogo više pažnje posvećuje ishodu pisanja, nego samom procesu pisanja i namjeri autora. Ironija koja se može pronaći u određenom tekstu i zahvaljujući višeslojnom čitanju, često se pokazuje kao zasebno tijelo, izvan kontrole samog njenog autora. Prema tome, moguće je čitati svaki tekst kao savremeni, izmaknuti se iz okvira određene epohe, kulture, civilizacije koja ograničava autora smještenog u kontekst i kroz novu perspektivu istražiti njegov stvarni doprinos i pronaći bezvremenost u njegovom radu. O Derridinim postignućima piše Kevin Hart u *The Trespass of the Sign: Deconstruction, Theology and Philosophy*:

Postoje dva tumačenja interpretacije, strukture, znaka, predstave. Prvo teži da dešifruje, sanja da dešifruje istinu ili korijen koji bježi od predstave i kontrole znaka, i koja živi neophodnost interpretacije kao bijega. Drugo, koje više nije okrenuto prema korijenu, afirmira predstavu i pokušava se uzdići nad čovjekom i čovječanstvom, nad nazivom "čovjek" kao biće koje je, kroz historiju metafizike ili onto-teologije – drugim riječima, kroz svoju kompletну historiju, sanjalo o potpunoj prisutnosti, umirujućem temelju, korijenu i kraju predstave. (Hart, 1989: 292)

U ranijim istraživanjima o ironiji, akcenat nije bio na posmatranju elemenata teksta i krajnjem učinku koji se otima kontroli njegovog autora: značaj se pridavao isključivo namjerama autora i pokušaju da se otkrije istina o razlozima i okolnostima određenog pisanja, dok je fenomen u kojem se mogu primijetiti nevidljive spone koje prevazilaze autobiografske elemente i historijski kontekst, potpuno nepoznat. Poststrukturalizam otkriva kako tekst može govoriti sam za sebe, izdvojiti se iz svakog konteksta, te da kao takav, svaki tekst može biti potencijalno ironičan, bez

obzira na svjesnu namjeru njegovog autora. Derrida u tom smjeru, a u svojim esejima naročito, kritikuje Kanta i filozofiju prosvjetiteljstva. U modernom shvatanju razmišljanja o ironičnim piscima, filozofima i drugim ličnostima, Derrida se spominje kao duboko ironičan filozof, naročito jer se većina njegovog izučavanja historije zapadne metafizike ne tiče onog što tekstovi konkretno namjeravaju izreći, već onoga što je izrečeno ili urađeno: "razlika koje se stvaraju u tekstovima, koncepata i slika koje iz njih proizilaze, izmjena u jeziku" (Colebrook, 2005: 122). Prema Derridi, uprkos namjeri autora da se izdigne iznad djela, epohe ili konteksta u kojem piše, uzme otklon i piše na objektivan način, autor ne može izbjegći subjektivnost pri iznošenju određene misli.

Protiv postmoderne ironije koja tvrdi da se oslobodila od svake hijerarhije, velikih tvrdnji i metafizičkih postulata, poststrukturalizam Derridine i De Manove varijante priznaje da čovjek ne može izbjegći položaj prosuđivanja ili subjektivnosti. (Colebrook, 2005: 120)

Međutim, savremeno izučavanje teksta i tumačenje ironije ne negira sponu između ta dva ekstrema i trudi se izučavati ih iz oba ugla: tekst kao autonoman proizvod, a i u vezi sa autorovom ličnošću i namjerama:

Prosvjetiteljstvo pokušava reducirati filozofiju na čistu raspravu i uvjeravanje, bez uplitana specifičnog glasa ili stečene mudrosti, prisutna je želja da se pročisti misao o svim pasivno prihvaćenim slikama i infleksiji – želja za autonomnim govorom koji bi sam po sebi bio dovoljan. Ali da bi se govorilo s jasnim argumentima i svrhom, čovjek mora usvojiti određeni ton, osloniti se na materijalni sistem znakova i zvukova koji nikad ne mogu biti potpuno lični. Misao o subjektu, razumu koji govori i ima intuiciju prije jezika, može se jedino izraziti putem jezika. Uprkos tome, takva misao se ne može napustiti. Bez misli o subjektu ili poziciji prosuđivanja ili distance u odnosu na jezik, ne bi bilo ni misli ni kritike. (Colebrook, 2005: 122-123)

No, da bi se u potpunosti shvatio ovakav stav i moderno izučavanje ironije u književnosti koje uključuje tekstove iz svih dosadašnjih epoha, potrebno je nešto detaljnije istražiti samu pojavu i brojnih promjena koje taj koncept prolazi kroz historiju. Armen Avanessian u *Irony and the Logic of Modernity* navodi kako je ironija sveprisutna "barem u posljednjih dvjesto godina" gdje se razvijala kroz historiju, od romantizma pa sve do naše epohe, koja je nazvana "postmodernom"<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> U ovom kontekstu postmoderna nije shvaćena kao nova epoha, već kao "kritičko nastavljanje moderne koja je sama po sebi i kritička i kritika. Kritika se sada okreće protiv same sebe, a postmoderna potom postaje radikalna,

(Avanessian, 2015: 1), te u svom istraživanju daje primat tom periodu, kao najrelevantnijem za razumijevanje ironije danas.<sup>14</sup> Linda Hutcheon, u *Irony's edge* spominje svojevrsnu grubu, široku podjelu na "sokratovsku ironiju" i "romantičku ironiju" (Hutcheon, 1994: 2) i primjećuje težnju "svakog drugog stoljeća" da se pokaže kao da je upravo ono revolucionarno u svojoj ironičnosti, nazvano "epohom ironije" (Hutcheon, 1994: 9), čime se ukazuje na simptomatičnu tendenciju neispravnog i gotovo egocentričnog načina posmatranja historije ove riječi i minimiziranja višestoljetnog razvoja ovog koncepta. Schlegel je govorio o prožimanju ironije i njenoj funkciji ismijavanja u umjetnosti, od antike do modernosti njegove epohe, kao o neprekidnosti bezvremenske misli i duha, podjednako zastupljenog i njegovanog u najrazličitijim vremenima.

Postoje prastare i moderne pjesme koje su u potpunosti prožete božanskim dahom ironije i iznesene potpuno transcedentalnom lakrdijom. Iznutra: u raspoloženju koje sve prati i beskonačno se uzdiže iznad svih granica, čak iznad vlastite umjetnosti, vrline ili genija; izvana, u svom izvođenju: u oponašajućem stilu relativno nadarenih italijanskih komičnih opera.<sup>15</sup> (Behler, 1990: 74)

Oliver D. Muecke u *Irony and the ironic*, također, ima ovaku viziju o konstantnoj prisutnosti ironije; međutim, za razliku od Hutcheon, kao predmet izučavanja posmatra rane manifestacije ne samo verbalne i strukturalne već i situacijske ironije, navodeći primjere još iz *Odiseje* i vodeći računa o tome da naglasi razliku i strogo razdvoji riječ "ironija" od koncepta ironije: sam fenomen se može pronaći mnogo prije nego što je kao takav prepoznat i imenovan, stoga je navedeni primjer samo proizvod gotovo nasumičnog odabira, koji ne podrazumijeva to da su Grci osmislili ironiju, iako su joj dali ime.

Ako je Homer imao riječ za ruganje udvarača, to nije bio ni sarkazam ni *eironeia* jer je ona dobila svoje moderno značenje mnogo kasnije, a *eironeia* nije podrazumijevala verbalnu ironiju sve do Aristotelovog vremena. Što se, pak, tiče situacijske ironije, ironije udvarača koji su u Odisejevom

---

intenzivirana verzija moderne" (Behler, 1990: 5). Stoga, moderno tumačenje ironije koje navodimo u radu uključuje otkrića moderne i postmoderne.

<sup>14</sup> I sam Muecke govorio o "skoro kancerogneom rastu koncepta ironije od 1790." (1986: 33).

<sup>15</sup> Schlegel piše "buffo italiano", što može podrazumijevati i samo značenje "lakrdija", ali i odnositi se na "opera buffa", proizvod osamnaestog vijeka, popularnu komičnu operu. Odlučili smo se za ovu drugu varijantu u značenju, budući da se radi o poetskim umijećima u navedenom pasusu, iako smatramo da je izraz upotrijebљen promišljeno u svojoj ambivalentnosti, podrazumijevajući konstantnost potrebe za izrugivanjem, lakrdijom koja se može pronaći u svim vrstama umjetnosti.

prisustvu govorili o tome da se on nikada neće vratiti kući, iako je to bila glavna odlika Eshilove drame<sup>16</sup>, niko ju nije nazvao ironijom, sve do osamnaestog stoljeća. (Muecke, 1986: 15)

Čini se da je ironija od pamтивјека bila zastupljena u najrazličitijim aspektima realnosti i umjetnosti, iako će, zaista, proživjeti određenu revoluciju u načinu na koji je prepoznata u romantizmu, gdje vidimo prve naznake modernog razmišljanja u svijesti o ironiji i ironičnom. Još u staroj grčkoj kulturi, raspravljaljalo se o tome šta je ironija, kao riječ ali i kao koncept, o njenim ciljevima i funkciji; “da li se ‘ironija’ odnosi na riječ sa impliciranim drugačijim značenjem ili na čitav način govorenja? Drugim riječima, da li je to trop ili figura<sup>17</sup>? Može li biti oboje?” (Hutcheon, 1994: 10). Očito je da sam koncept ima dugačak razvoj, u skladu sa postepenim rađanjem svijesti o tom fenomenu, te potrebi da se on definiše. Sama riječ “ironija” pojavljuje se u engleskom jeziku tek u 16. stoljeću, iako se na njeno implicitno prisustvo ukazuje upotreboru usko vezanih termina kroz historiju:

Riječ ironija se u engleskom jeziku pojavljuje tek 1502. godine, a u šиру upotrebu u književnosti ulazi tek u osamnaestom stoljeću; Dryden<sup>18</sup>, npr., spomenuo ju je samo jedanput. Međutim, engleski jezik je bio bogat kolokvijalnim terminima za verbalnu upotrebu koje možemo smatrati ironijom u stadiju embrija: izrugivanje, podsmijeh, zadirkivanje, poruga, ismijavanje, omalovažavanje, izazivanje. (Muecke, 1986: 16)

Ovaj termin se razvija iz grčkog termina *eironeia*, koji se odnosi na dvostruko značenje u Platonovim dijalozima o Sokratu, gdje je *eironeia* upotrijebljena ujedno i “na pežorativan i na

---

<sup>16</sup> Što odgovara šestom stoljeću prije nove ere. Eshil je ostao zapamćen kao “otac grčke tragedije” i napisao je najmanje sedamdeset predstava, a neki mu pripisuju autorstvo i devedeset. “Njegovi tekstovi su često dvosmisleni, obilno se koriste aluzije na mitologiju, uzvišenim jezikom, igrom riječi i zagonetkama.” (<https://www.college.columbia.edu/core/content/aeschylus>)

<sup>17</sup> “Jezična ili govorna, u užem smislu govornička figura koja se definira kao promjena značenja pojedinačnih riječi. U trope se obično ubrajaju metafora, metonimija, sinegdoha i alegorija, ali i mnogobrojne druge retoričke figure (simbol, ironija, epitet, personifikacija, eufemizam i dr.). Klasični ih retoričari odvajaju od druge velike skupine figura, skhemata (lat. *figurae*), koje za razliku od tropsa ne upošljavaju nikakvo preneseno značenje, a protežu se na veće sintaktičke cjeline od jedne riječi (figure dikcije, konstrukcije i misli).” (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62454>)

Ovako jednostavno povezivanje ironije sa drugim figurama tropsa u njihovoј definiciji nije u sintoniji sa Hutcheoninim isticanjem kompleksnosti ironije u odnosu na neke druge figure, odnosno na osnovu jednog od faktora utiska prema kojem bi mogao biti mjerjen njen intenzitet: “Za razliku od metafore ili alegorije, koje traže sličnu dopunu značenja, ironija ima vrednosni rub i uspijeva izazvati emocionalni odgovor ujedno kod onih koji ju shvataju i koji ju ne shvataju: kao i kod svojih meta i onih koje neki ljudi nazivaju žrtvama.” (Hutcheon, 1994: 2)

<sup>18</sup> John Dryden, slavni engleski pjesnik, dramaturg i kritičar iz osamnaestog stoljeća, poznat po svojim predstavama satiričnog karaktera.

pozitivan način”<sup>19</sup> (Colebrook, 2005: 1), što govori o tome da su i tад pojedinci imali svijest o tendenciji ironije da se “uzdigne iznad” onoga što može biti shvaćeno na jednostavan način (Colebrook, 2005: 133), implicirajući u najmanju ruku na njenu ambivalentnost. Vladimir Jankélévitch u svom radu *Ironia* smatra da je Sokratova ironija “ironija koja ispituje” (Jankélévitch, 1997: 20), a Kvintiljan i Ciceron ju svojevremeno uvode u latinski jezik kao termin *dissimulatio*, što znači prikrivanje, ne samo opisujući Sokratove riječi već i ističući da se tom riječju može opisati kompletna ličnost (Avanessian, 2015: 2). Prema Rogeru Kreuzu i radu *Irony and Sarcasm* (2020), u tom smislu, ironija se odnosila na specifičnu vrstu afektacije, opisujući osobu čiji je temperament suzdržan ali, također, ciničan; izvrnut ali i zajedljiv; otkačen i neozbiljan. Vrlo često je u prošlosti njen značenje korišteno u kontekstu naglog preokreta događaja, “peripeteia”<sup>20</sup>, svakako ukazujući na značaj teatra i tragedije kao glavnog konteksta upotrebe spomenutog termina.

U četvrtoj knjizi *Nicomachean Ethicsa*, koja datira iz 350. godine p. n. e., Aristotel raspravlja o moralnim vrlinama. On poredi iskrenog čovjeka sa dva suprotstavljena tipa. Jedan od njih je hvalisavac (*alazon*), koji precjenjuje svoje sposobnosti. Drugi tip je pretjerano skromna i skrušena osoba koja potcjenjuje svoje vještine (*eiron*). Ova dva tipa su zasigurno bila dobro poznata u Staroj Grčkoj, budući da predstavljaju stereotipne likove koji su se često pojavljivali u komedijama, poput Aristofanovih. U ovim razonodama, napuhani *alazon* je često pobijeden dosjetljivošću i snalažljivošću skromnog *eirona*. (Kreuz, 2020: 21-22)

S prelazom iz antike u srednji vijek, gubi se nit s kompleksnošću ovog termina i nizom različitih konteksta u kojem je on upotrijebljen, nestaje njegova dubina i čitav dijapazon značenja na koja se odnosio i o kojem se raspravljalo u prošlosti. Kvintiljanov osrvt na Sokrata i književnost Stare Grčke, dobio je na važnosti već u srednjem vijeku, ali je i koncept *eironeia* opisan vrlo jednostrano kao “istraživanje misli koja je u suprotnosti sa iskazom” (Quintilian, 1998: 401). Takva definicija, kojom se banalizira upotreba ironije, preuzela je primat, čime je zanemarena višestrukost i kompleksnost stvarne upotrebe i dosega ovog koncepta. Zbog značaja retorike koja je preuzela primat u prelazu iz antike u srednji vijek, značenje te riječi se reduciralo, simplificiralo na definiciju, “izreći suprotno od onog što govornik misli”, koja bi odgovarala shemi “A-nije

<sup>19</sup> Gdje je riječ korištena pežorativno u značenju “lagati”, ali i u pozitivnom smislu u kontekstu Sokratovih namjera da sakrije ono što zaista misli (Colebrook, 2005: 1).

<sup>20</sup> Muecke navodi da je to slučaj u prevodima Aristotelove *Poetike* (1986: 15).

A”<sup>21</sup>(Avanessian, 2015: 3) ili “što je rečeno, ne misli se” (Colebrook, 2005: 2). Iako je neosporno to da ironija u ovom periodu često može imati i težnju ka implicitnom izražavanju suprotnih misli, kako bi se izbjegle posljedice za kontroverzna mišljenja, ovakvim reduciranjem gubi se spona sa razvojem ovog koncepta i onim širim dijapazonom značenja koja je pokrivalo u prošlosti, čime je prijevod riječi uglavnom sveden na “laganje”(Colebrook, 2005: 1), pri čemu Katharina Barbe u *Irony in context* naglašava da ironija o kojoj se raspravljalio “nije čista opozicija” (1995: 64).

### 3.1. Problematika definisanja ironije i romantički preokret

Muecke se bavi problematikom definisanja ovog koncepta, s obzirom na njegovu dugu historiju, preobrazbu i višeobliče, smatrajući da ta riječ danas ne može značiti isto što je značila u prošlosti, niti da danas u jednoj državi znači što i u drugoj, kao i u jednoj zajednici u odnosu na drugu. “Različiti fenomeni kojima je ta riječ pripisana, mogu djelovati vrlo slabo povezani.” (Muecke, 1986: 7) Pa, tako, postoje brojni primjeri nesporazuma koji u određenom društvu mogu nastati, zbog neshvatanja ironičnog iskaza pripadnika drugog društva, koji smatra da je ironija stvar logike, i da je kao takva svuda jednakom prihvaćena i shvaćena. Colebrook se, također, doteče problematike razumijevanja ironije ovisno o društvenom kontekstu, te navodi da “ukoliko definišemo ironiju kao jasno prepoznatljivu figuru govora, onda moramo preispitati kako su takve zajednice jasnog prepoznavanja formirane ili prepostavljene” (Colebrook, 2005: 18). Joseph Dane u *The Critical mythology of irony* daje isključivo pregled definicija ironije u prošlosti, pri čemu se ne usuđuje i sam definisati ovaj koncept, smatrajući da ne postoji ispravno razumijevanje te riječi niti historijski validno čitanje ironije (Dane, 1991), dok Barbe ukazuje da na tome ne treba stati, budući da tradicionalna definicija ne pokriva sve sfere u koje ulazi prošireni diskurs o ironiji današnjice:

Ne podržavam shvatanja po kojima se nema šta izreći o ironiji danas. Smatram da bismo ju umjesto toga trebali graditi na temelju onih “tradicionalnih ideja” i odati priznanja tamo gdje smo dužni. Možda su Sperber i Willson u pravu kada kažu da tradicionalne definicije ne uzimaju u

---

<sup>21</sup> Avanessian navodi da Sokrat, zbog osjetljivosti političkog momenta u kojem se nalazi, pribjegava upotrebi “kompleksne retoričke prakse”: prividno zauzima stav neupućene, neinteligentne osobe, pokušavajući da se na taj način izdigne iz situacije u kojoj se nalazi, iskaže mišljenje o svom kontekstu i kulturi, a da pritom ne bude eksplicitan i ne izazove direktnе posljedice. (Avanessian, 2015: 2)

obzir kompletnu psihološku sliku. Ipak, to nije bila svrha ovih definicija. Tradicionalne definicije su bile, zaista, uspostavljene sa glavnim ciljem da educiraju govornika u polju retorike. (Barbe, 1995: 65)

S druge strane, Roger Kreuz, jedan od najrecentnijih autora koji se bavi ovim pitanjem, vješto izbjegava pokušaje uspostavljanja definicija, ali se dotiče suštine i prirode ironije s jednog drugog aspekta: on ne piše o tome što ironija jeste, već o tome šta bi ona “mogla biti” te o onome što “ironija nije”<sup>22</sup> (Kreuz, 2020: 65). Na taj način, čitaocu se pruža mogućnost izvođenja zaključaka o ironiji na osnovu onog što ostaje neizrečeno i, prema Kreuzu, neizrecivo. Autor se indirektnim, skoro imitirajućim putem približava jednoj od definicija i suštini same ironije, gdje čitalac treba pronaći ono što je u konačnici mnogo bitnije od onoga što je eksplisitno izrečeno. Stoga, možemo zaključiti da se u masi moderne literature koja se bavi konceptom ironije, nailazi na čest otklon i rijetke pokušaje da se izvede vlastita definicija.

Ipak, ako ju je nemoguće definirati, ironiju zbog toga nije nemoguće opisati; ne može se analizirati njena struktura, ali se može zasigurno opisati njen vanjski izgled; može se, jednom riječju, filozofirati o njenom kvalitetu. Zaista je edukativan kontrast između našeg srama i sigurnosti, koji, na prvi pogled pristaje na zajedničku intuiciju da se krećemo među bezbroj nijansi ironije: humora, satire, ismijavanja...(Jankélévitch, 1997: 50)

Jankélévitch se, u istoj namjeri da se odmakne od poteškoća stvaranja konkretne definicije ironije, ograničava na vrlo generičan iskaz i osvrt: “Ironija je određeni način izražavanja” (1997: 50), čime pak, dosjetljivo pokriva bezbroj načina na koje može biti iskazana i gdje se može pronaći: ona pokriva svaku vrstu umjetnosti u kojima je instrument izražavanja, kao i stvarnih situacija i konteksta u kojima može biti prepoznata. Kao niz tih “realnih situacija” navodi neke od primjera “ironične pantomime” koja se ostvaruje gestikuliranjem, “plastične ironije” koja stvara karikature, uz dominantnu “ironiju jezika”, onu koja je najkompleksnija, sa najviše nijansi. Potom, smatra da ironija, da bi se ostvarila, podrazumijeva ostvarivanje međuodnosa sa određenim “sagovornikom, virtualnim ili stvarnim, od kojeg se polovično sakriva” (Jankélévitch, 1997: 50). U konačnici, približava se djelimičnoj, staroj definiciji ironije kao alegorije, kojom se misli jedno, a govoriti drugo. Hutcheon, također, stavlja akcenat na sagovornika kao nedjeljivog aktera u iskazivanju i

---

<sup>22</sup> Takva je pitanja i istraživanje, uboliočio kao naslove kompletnih poglavlja.

shvatanju ironičnog izraza, govoreći o unikatnom aspektu “tumača ironije” i njenoj kompleksnosti u bezbroj varijanti u kojima može biti shvaćena:

S tačke gledišta tumača, ironija je namjerni pokret koji se tumači: to je stvaranje ili izvođenje zaključka dodavanjem drugačijeg od onog što se tvrdi, zajedno sa stavom prema izrečenom kao i neizrečenom. Taj pokret je obično ciljan (pa tako i usmjeren) ka konfliktnom tekstualnom ili kontekstualnom dokazu ili oznakama o kojima se društvo slaže. Međutim, sa stanovišta onoga koga će i ja nazvati “ironičarom” (sa zadrškom), ironija je namjerno prenošenje, kako informacije tako i procjene, suda, drugačijeg od onog koji je eksplisitno izrečen. (Hutcheon, 1994: 11)

Tumač, odnosno sagovornik, ima krucijalnu ulogu u ironičnom iskazu. Ironija se tumači, naizgled kao i druge figure i načini izražavanja, međutim njena specifičnost je ta da ima bezbroj varijacija u interpretiranju, mnogo više nego sama alegorija koju Jankélévitch spominje, kao i bilo koja druga figura. Ipak je vidljivo da se i danas pribjegava djelimičnoj upotrebi definicije “drugačije od onog što se misli”, iako se gubi ona limitirajuća komponenta suprotnosti iz prvoj definiciji. Ironija mora imati svog stvaraoca, ali i osobu kojoj je upućena, kako bi bila ostvarena. Mnogi su faktori koji utječu na percepciju i prepoznavanje ironije i svaka interpretacija je različita, nijedna nije sveobuhvatna, niti negira prethodnu.

Postoji opće slaganje o tome da je ovo odlučujuće proširenje ironije na bazičan, kritički termin nastalo krajem osamnaestog stoljeća i koincidiralo sa uspostavljanjem romantičke teorije književnosti. Dotad, ironija je shvatana uglavnom kao figura govora, čvrsto uspostavljena i registrovana u retorici. Možemo čak i precizirati tu prekretnicu referirajući se na fragment napisan 1797. godine, gdje Friedrich Schlegel prvi put ukazuje na nove mogućnosti ironije. (Behler, 1990: 74)

Definicija koja bi uključivala svijest o dvostranom odnosu u procesu stvaranja ironije: njen izlaganje i potpuno različito, subjektivno tumačenje, pojavljuje se u prvim oblicima u vrijeme romantizma gdje dolazi do shvatanja o neizbjježnoj subjektivnoj predodžbi koja se suprotstavlja iluziji o objektivnom predstavljanju raznih fenomena kojih su bile naklonjene druge epohe, pa i prosvjetiteljstvo. Muecke navodi da ironija otad “postaje dvostruka, ponekad instrumentalna,

ponekad opservacijska”<sup>23</sup> (1986: 19), a najvažnije ime koje dovodi do te prekretnice jeste Schlegel: Muecke navodi da je “s njim ironija postala otvorena, dijalektična, paradoksalna ili romantička” (1986: 23).

U još jednom fragmetu, iste godine, Schlegel opisuje Sokratovo ironično raspoloženje na potpuniji način i pokazuje kako bi takva ironija trebala inspirisati poetske radove. Takva ironija je *nenamjerno i pak potpuno namjerno prikrivanje*, nemoguće za prenijeti, jer *onome ko ga nije shvatio, ostat će zagonetka i nakon što bude otvoreno objašnjena*. (Behler, 1990:74-75)

Schlegel prvi izražava novu svijest o haosu u kojem živi, kao i shvatanju da dosadašnja želja za jednistvom, jedinstvenošću i beskonačnošću ne može biti zadovoljena zbog nemogućnosti djelovanja. Prema tome, ironija se pojavljuje kao romantički pokušaj čovjeka da toleriše svoju kriznu situaciju na osnovu transvaluacije. Priznavanje vlastitih nesposobnosti, pak, sprečava ironičara da poštuje ono što je postigao; potom, takvo priznanje postaje prepreka na putu ka vlastitom ispunjenju, postaje svojevrsna tragedija. U takvom shvatanju, ironija se javlja kao jedina moguća kritika, i cijeli svijet se posmatra kao jedna velika “ironična bina” (Muecke, 1986: 19). Tek se u ovom kontekstu i novoj perspektivi romantičari osvrću na djela pisana u prošlosti: shvata se da ironija može biti prisutna tamo gdje kao takva nije prepoznata, te da može biti korištena s namjerom ili bez namjere: u konačnici, da ju je moguće prepoznati, posmatrati unutar jednog teksta koji nije pisan s namjerom da bude ironičan. Romantičari se osvrću na Sokratovu ličnost iz jedne nove perspektive, vidjevši neizbjegnu dualnost u svim fenomenima, te samim tim iskazujući ulogu ironije u takvom sistemu. Dijalektička misao o dvostrukosti zasigurno ima jedno od najjačih uporišta u percepciji velikog filozofa romantizma – Kierkegaarda,<sup>24</sup> koji koncept ironije predstavlja u *The concept of irony with continual reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin lectures*:

Namjera postavljanja pitanja može biti dvostruka. To znači da osoba može ispitivati s namjerom da dobije odgovor koji sadrži željenu cjelovitost, stoga što više osoba pita, dublji i značajniji

<sup>23</sup> Muecke uvodi ove termine, a kako ćemo u daljem radu detaljno i objasniti, široku podjelu na instrumentalnu i opservacijsku ironiju (stvari koje su percipirane ili predstavljene na ironičan način). “Ove opservacijske ironije – bile u pitanju ironije događaja, karaktera (nesavjesnosti, samoizdaje), situacije ili ideja (npr., neshvaćene kontradikcije filozofskog sistema poput marksizma) – mogu biti shvaćene na lokalan ili univerzalan način.” (Muecke, 1986: 22-23)

<sup>24</sup> Na Kierkeegardovu percepciju je najvećim dijelom utjecao utemeljitelj dijalektičke misli – Hegel.

postaje odgovor; ili, pak, može pitati bez ikakvog interesa za odgovor osim da isisa prividni sadržaj pomoću pitanja te da na taj način ostavi iza sebe prazninu. Prva metoda podrazumijeva, naravno, da postoji punoća: druga, da ostaje praznina. Prva se naziva spekulativnom metodom, a druga ironičnom. Sokrat je naročito praktikovao ovu drugu. (Kierkegaard, 2013: 36)

Kierkegaard povezuje pojavu sumnje, ključnu za razvoj nauke i obrazovanja naročito u doba prosvjetiteljstva, koja sve do danas mijenja tradicionalni pogled na svijet, sa pojmom ironije. Prema njemu, novonastala percepcija realnosti mora biti izražena kroz svojevrsnu sumnju pretočenu u otklon, zahvaljujući upotrebi ironije. Stoga, istinski ljudski život nije moguć bez ironije, a ona služi kao kazna “koje se pribavljaju oni koji je ne razumiju, a koju vole oni koji je razumiju”. (Kierkegaard, 2013: 40).<sup>25</sup>

### **3.2. Figure modernih ironičnih ličnosti: Baudelairov *flâneur* i *city dweller* današnjice**

“Ironija je neodvojiva od evolucije moderne svijesti. U jednom aspektu, ironija je tradicionalna tema, stara koliko i ljudski govor, kodificirana u priručnicima, definisana u svojoj strukturi, ali neuzbudljiva koliko su i ti školski predmeti. Međutim, u drugom aspektu, ironija je virtuelno identična tom samopropitajućem poetskom stilu koji se istaknuo tokom romantičke dobi i postao odlučujuća odlika savremene književnosti.” (Behler, 1990: 73).

U prethodnom dijelu poglavlja bavili smo se historijskim prikazom ironije i njenih karakteristika, te savremenim pogledom na koncept ironije, s akcentom na problematiku njenog definisanja. Pokazali smo da prekretnica u ironičnoj misli i ono što ona danas predstavlja, ima svoje korijene u epohi romantizma. Međutim, ona se od tog ključnog momenta spoznaje o subjektivnosti i kompleksnim odlikama individualnog doživljaja fenomena, zapečaćenim Schlegelovom i Kierkegaardovom mišlju, brzinom svjetlosti širila na razne aspekte ljudskog života, naposljetu potpuno obuzimajući i označavajući ljudsku egzistenciju u obliku figura, odlikovanih ironičnim postojanjem. Tragovi “ironične ličnosti” mogli su se pronaći u već spomenutim opisima Sokrata, međutim od kraja devetnaestog stoljeća, rađa se poseban svjesni otklon od realnosti, ne kroz trope,

---

<sup>25</sup> U tom kontekstu može biti posmatrana i Baretijeva upotreba ironije, čiji je cilj iskazan već u uvodu *Fruste*, gdje je metaforički bić instrument kažnjavanja. Betti nam već u samom uvodu otkriva kažnjavajuću funkciju svoje ironije, kao i tehniku kojom će se u značajnoj mjeri koristiti pišući svoj časopis. Očigledna je veza između Kierkegaardove teorijske misli i Baretijeve praktične primjene, kojom bi se u tom kontekstu i moglo govoriti o autorovom predromantičarskom senzibilitetu: (s obzirom da je Kierkegaard rođen tek dvadeset četiri godine nakon Baretijeve smrti). O biću kao instrumentu ironičnog kažnjavanja bit će posebno riječi u poglavljju “Kreacija i kontrola imaginarnog svijeta: veza između Aristarca i autora”.

riječi ili kontroverzne spise, već kroz kompletnu egzistenciju. Osjećaj nepripadnosti je ono što veže *flâneura* i *dandyja*; njihov odnos prema gradu, kao i odnos društva prema takvima figurama, dobrovoljno izdvojenim od konteksta u kojem se nalaze, a opet uronjenim u gradsku realnost, koje se ne žele odreći. Ovaj termin se prvenstveno veže uz književne likove, pisce, kontroverzne umjetnike devetnaestog stoljeća, a njegovim opisom se bavio Baudelaire u eseju *Le peintre de la vie moderne*:

Za savršenog *flâneura*, za strastvenog posmatrača, veliko je zadovoljstvo izabrati boravište u skupini, u lelujanju, u pokretu, u bjekstvu i beskonačnosti. Biti izvan svog doma, a ipak osjećati se posvuda kao kod kuće; vidjeti svijet, biti u centru svijeta i opet sakriven od svijeta, to su neki detalji zadovoljstva tih neovisnih, strastvenih, nepristrasnih duša, koje jezik može samo nespretno opisati. Posmatrač je *princ* koji posvuda uživa da bude *incognito*. [...] Neuhvatljivo *ja* od *ne-ja*, ga sačinjava u svakom trenutku i izražava u najživahnijim slikama samoga života, uvijek promjenjivog i u bjekstvu. (1976: 691-692)

Ovakve karakteristike i svjesno izdvajanje osobe otuđene od društva, a i društva od nje, prvi primjećuje Walter Benjamin kao vrlo interesantan fenomen izučavajući Baudelairea i osvrćući se na društvo devetnaestog stoljeća. On dodatno razvija termin *flâneur* opisujući: "tipa koji preferira kockarnice i uličnu rasvjetu, posmatra grad kao da je panorama ili fantazmagorija,<sup>26</sup> pretvara bulevar u interijer, prikuplja urbane fizionomije kao botaničar biljke, i kao pisca koji se prostituiše na tržištu [...]" (Lauster, 2007: 146). Međutim, Martina Lauster u svom članku "Walter Benjamin's myth of the *Flâneur*" smatra da je Benjamin izokrenuo značenje koje je Baudelairov *flâneur* (u najjednostavnijem značenju "latalica") predstavlja, te ukazuje na kontradiktornosti koje Benjamin navodi prikazujući Baudelaireov esej o Edgaru Allanu Poeu u tendencijama da opiše njegovog lika.

Naim Garnica, u svom članku "Critical Irony or the Lovers of ruins: the *Aesthete*, the *Dandy* and the *Flâneur*" piše:

"Optužbe da je "uvrijedio moral i religiju javnosti" pokazuju da je estetska forma koju je francuski pjesnik<sup>27</sup> predstavio, počela razmatrati ne samo duboku kritiku modernih vremena nego i pojavi

---

<sup>26</sup> Stvarno iskustvo koje pokušavamo razumjeti i organizovati kroz priču, mijenja se od mjesta do mjesta.

<sup>27</sup> Subjekt je Baudelaire.

moralnih i političkih posljedica same estetske prakse. *Esteta, dandy*<sup>28</sup>, *flâneur*, najzad, postaju savršen izgovor kojim se u Baudelaireovoj poeziji nastoji pokazati pojava estetske autonomije u onim sferama koje nastoje vladati umjetničkom imaginacijom.” (Garnica, 2017: 153)

Ono što iz perspektive našeg istraživanja najviše pljeni pažnju tokom čitanja Baudelairovog opisa, odnosi se na opoziciju “ja i ne-ja”,<sup>29</sup> koja, upravo, sadrži u egzistencijalnom smislu jednu od definicija stvaranja ironičnog iskaza: “A-nije A”<sup>30</sup> (Avanessian, 2015: 3). Podsjetit ćemo se da je to jedna od najstarijih shema u službi definicije ironije, čime se pak ukazuje na temelje egzistencije *flâneura*: ironija i duboki jaz između subjekta i svijeta u svakodnevniči. U romantizmu i Schlegelovom shvatanju ironije kao tenzije suprotnosti, “bilo kojeg nizanja suprotnosti” (Muecke, 1986: 21), ironija je nezaobilazna u opisu urbane sredine devetnaestog stoljeća. Ovo je nešto što najjasnije objašnjava pojavu ironije u svakodnevniči, kao nužnog načina da se posmatra i opiše svijet oko sebe: u devetnaestom stoljeću umjetnik posmatra kapitalistički svijet i dvostrano ironični otklon unutar njega, pri čemu “uranjanje u masu, predmet posmatranja, pojedincu donosi oduševljenje, a s druge strane i sumnjičave poglede budući da duboka čitanja urbanih fizionomija ukazuju na afinitet ka poslovima s kriminalcima i detektivima” (Lauster, 2007: 39-40).

Na neki način, njihove<sup>31</sup> bespredmetne želje, strast prema praznini, one nezadovoljene potrebe, osiguravaju put neodređenosti formi. Kod ironije, upravo kao i kod ovih bića, postoji strast prema praznini. Zajednička im je ta potreba koja ne želi biti zadovoljena, i oni uživaju u svom nezadovoljstvu kao u zadovoljstvu. Kritika, u tom smislu, bespredmetna je nauka koja istražuje mogućnosti ne kao pristup znanju, nego kao uslove koji ograničavaju njene nemogućnosti. (Garnica, 2017: 154)

---

<sup>28</sup> Radi se o vrlo sličnim figurama, koje veže neproduktivnost, odbijanje i revolt protiv konteksta u kojem se nalaze. Njihov revolt je interioriziran i osjećaju moralnu superiornost naspram društva, koju izražavaju neobičnim oblačenjem, prividnom narcisoidnošću i odbijanjem standardnih društvenih konvencija. Sima Godfrey u *The dandy as ironic figure*, piše: “Albert Camus vidi u prepričanju frivilnim užicima *dandyja* ozbiljan čin metafizičkog revolta i afirmaciju estetike negativnog; prema njemu, dandy postaje vrhovni simbol romantičkog kulta pojedinca. A šta u suštini dandy čini da zasluži svu tu pažnju? Ništa. Njegov život je posvećen samosvjesnom slavljenju stila i vlastite elegancije, više nego stvaranju bilo čega izvan njega samog.” (1982: 23)

<sup>29</sup> U verbalnom smislu, “A – nije A” bi odgovaralo vrijednosti ironičnog iskaza, dok opozicija “ja – ne-ja” ukazuje na egzistencijalnu, romantičku ironiju koja se iz nje razvila i otvorila ironiji vrata u sve segmente ljudskog postojanja moderne dobi.

<sup>30</sup> Avanessian navodi da Sokrat, zbog osjetljivosti političkog momenta u kojem se nalazi, pribjegava upotrebi “kompleksne retoričke prakse”: prividno zauzima stav neupućene, neintelligentne osobe, pokušavajući da se na taj način izdigne iz situacije u kojoj se nalazi, iskaže mišljenje o svom kontekstu i kulturi, a da pritom ne bude eksplicitan i ne izazove direktnе posljedice. (Avanessian, 2015: 2)

<sup>31</sup> Podrazumijevaju se *dandy*, *flâneur* i *esteta*.

*Flâneur* je na marginama društva; s jedne strane dobrovoljni izgnanik, a s druge sveprisutna duša koja želi predstaviti ono neuhvatljivo, ono što riječima ne može biti izrečeno. Upravo ta praznina je nešto što je u dometu ironije; samim time, evidentno je zbog čega je suština ironičnog iskaza da se uhvati ono što nije rečeno. Opisati svijet je moguće isključivo subjektivno, parcijalno, putem mozaika satkanog od najrazličitijih oblika i doživljaja ljudske egzistencije. Baudelairov *dandy, esteta i flâneur*, prema Naimu Garnicu su ”čuvari kritičkog stava, zakopanog u degradiranom Zapadu” (2017: 153). S tim u vezi, možemo jasno primijetiti neprekidnu sponu između spomenutih figura, kritike i ironije, koja vlada poetskom scenom devetnaestog stoljeća.

Pored toga što su fragmentarni, ironični tekstovi su kritički. Umjetnost se više ne predstavlja kao lijepa stvar; ona uključuje promišljanje o vlastitom korijenu i prepoznaće distance ili razliku u odnosu na svoj korijen. Nikada nije u harmoniji sa samom sobom. Romantička poezija, naročito, nije samo vremenska, u smislu da se pomjera od premisa do zaključka, već i destruktivna [...] (Colebrook, 2004: 66)

Bilo Benjaminovo tumačenje Baudelairovog *flâneura* ispravno ili ne, činjenica je da se taj termin zadržava i postaje neodvojivim elementom izučavanja u istraživanjima grada u književnosti, kao najveći izraz krize urbanog postojanja danas. Smatramo da je *flâneur* devetnaestog stoljeća evoluirao u figuru *city dweller* današnjice,<sup>32</sup> u kontekstu u kojem ga koristi Hana Wirth-Nesher u *City Codes- Reading the Modern Urban Novel*, gdje istražuje gradski pejzaž ovisno o socijalnoj i kulurološkoj poziciji subjekta, direktno ovisnom o duševnom stanju, socijalnom statusu, historijskom i političkom momentu u kojem se nalazi onaj ko taj grad predstavlja. Čitalac se na taj način stavlja u poziciju “posmatranja lika koji čita svoj grad, koji se u tom trenutku sastoji od znakova “ (Wirth-Nesher, 1996: 15), prateći jednu vrlo pristrasnu, parcijalnu i maštovitu percepciju grada. Tradicionalno u književnosti, grad je pretežno percipiran čulom vida, međutim, razvojem modernog romana, Wirth-Nesher pokazuje da je grad moguće doživjeti i opisati svim čulima, te da se sinestezijom što više čula, predstavlja autentičniji doživljaj:

Građanin uči da se nosi sa osjećajem djelimične isključenosti, iz pozicije *autsajdera*, uz pomoć mentalnih rekonstrukcija područja kojima on ili ona više nema pristup, kao i stvaranjem svjetova kojima zamjenjuje one koji su mu nedokučivi. Granice između ove dvije aktivnosti je ponekad jednako teško razlučiti, kao i granice jednog grada. Rekonstrukcije i izmišljanja će u potpunosti

<sup>32</sup> U svakodnevnom značenju: građanin, mještanin, žitelj.

ovisiti o specifičnoj perspektivi građanina/graćanke, o specifičnoj prirodi njegovog/njenog *autsajderstva*. Drugim riječima, pejzaž prepoznajem na osnovu onog što se o njemu krije, praznine s kojom se suočava svaki njegov građanin. Metropolu se tako može čitati kroz višestruke činove imaginacije: ona se konstantno iznova izmišlja. (Wirth-Nesher, 1996: 9)

Evidentne su sličnosti i evolucija figure koja je opisana u Baudelaireovom opisu Poeovog protagoniste, u Benjaminovoj reprezentaciji i definiciji *flâneura*, te Wirth-Nesherine percepcije modernog čovjeka, bilo kojeg građanina, otuđenog od okoline i kapitalističkog duha koji vlada u savremenom društvu. Možemo primijetiti da je, zapravo, taj rijetki lutajući, izgubljeni pojedinac, umjetnička duša ili čovjek čija je egzistencija smatrana kontroverznom, smještenom na margine društvene prihvatljivosti, evoluirao u bilo kojeg građanina današnjice. Ključni termin koji ih sve vezuje, jeste "praznina". Praznina koju Wirth-Nesher spominje, zapravo se može smatrati neizbjegnošću ironičnog otklona koji se javlja usred nemogućnosti poistovjećivanja sa kontekstom u kojem se moderni građanin/protagonista određenog grada/romana nalazi. Wirth-Nesher proučava urbani pejzaž upravo u romanima, s obzirom na činjenicu da se roman smatra naslobodnjijim žanrom; a kriza moderne egzistencije se upravo veže uz ambijent u kojem dominira urbani *topos*, što kao posljedicu ima ironični doživljaj njegovih stanovnika i ukazuje na sveprisutnost ironije u društvu današnjice.

Prema Muecke "roman je žanr kojem se okrećemo kako bi iskusili razumijevanje subjektivne socijalne egzistencije" (1986: 93), jer: "Nijedan drugi oblik nije tako bezobličan, ili da to postavimo na drugačiji način, nijedna forma, nije tako otvorena ka formalnim različitostima u pogledu dužine, hronološkom redanju materijala, modusu naracije i prosuđivanja, pri čemu spominjemo samo najočitije elemente." (1986: 92) Jasno je vidljiva veza između modernog čovjeka, subjektivnog doživljaja grada koji autorica izučava, prvenstveno čitanjem grada ili "spoznajom pejzaža vizuelnim, auditivnim ili taktilnim putem [...] uvijek izmijenjenim pisanom riječju" (1998:11). Sličnost između melanholične Baudelairove percepcije londonskog spleena i ironičnog otklona gotovo svakog građanina današnjice, evidentna je. Figura *flâneura* nosi opis romantičkog umjetnika, koji je iz stadija embrija evoluirao u svakog drugog čovjeka današnjice, stoga nije besmislena zapadnjačka vizija o tome da živimo u epohi gdje je ironija sveprisutna, pri čemu se ispoljava, kako to kaže Mikhail Bakhtin, kao "dvosmisleni jezik modernog vremena" (1986: 132).

### 3.3. Vrste ironije

Najširu podjelu koja je i dalje aktuelna u raspravama o ironiji, daje Muecke (1986), u obliku prethodno najavljenе opservacijske i instrumentalne ironije. Instrumentalna ironija je najčešće verbalna ironija koja se koristi u satiri i ima korektivnu funkciju. Težeći da ukaže na razne nepravilnosti i nepravednosti, ironični autor je namjerno ironičan. Akcenat je često na moralnoj problematičnosti i moralnim principima autora, prema kojima se ravna dok bira žrtve svoje ironije, kako bi publici ukazao na određene neispravnosti i nemoral.<sup>33</sup> Radi se o namjernoj ironiji, dok se opservacijska, koja je potpuno neovisna, ne mora poklapati s autorovim namjerama. Akcenat je, dakle, na konzumentu, odnosno, kada je u pitanju književnost, na čitatelju. Ta podjela pokriva najširi raspon mogućnosti izučavanja ironije.

U instrumentalnoj ironiji ironista kaže nešto kako bi se odbacilo kao pogrešno, *mal à propos*, jednostrano itd; u predstavljanju opservacijske ironije ironičar iznosi nešto ironično – situaciju, niz događaja, karakter, uvjerenje itd. – što postoji ili se treba smatrati kao da postoji neovisno o načinu predstavljanja. (Muecke, 1986: 57)

Opservacijska ironija ima mnogo veću tendenciju da bude dramatična,<sup>34</sup> što se naročito može primijetiti kada je u pitanju situacijska ironija, predstavljena u prethodnom poglavlju (na primjeru Odiseja). Međutim, strogo razdvajanje ove dvije vrste ironije se ponekad zagubi u kompleksnosti njene primjene: ponekad se za pojedinog autora kaže da je ironičan, dok on u suštini predstavlja ili stvara nešto što je shvatio na ironičan način: “kao verbalna ironija se shvata i verbalno predstavljanje opservacijske ironije” (Muecke, 1986: 63).

Oblici ironije koji spadaju u ove dvije kategorije, mogu se prepoznati i međusobno podijeliti u skladu sa logičkim sličnostima. Njihov broj se čini ogromnim, zbog bezbrojnih varijanti i konteksta u kojima su upotrijebljeni. Mnogi su pokušaji da se definiše uža podjela tipova ironije, koja, pak, često postaje iznimno duga, s obzirom na najrazličitije manifestacije ovog koncepta i varijacije u kojima se pojavljuje. Ono što povezuje sve te podjele i pokušaje imenovanja što većeg broja oblika (pa samim tim i implicitim definisanjem ovog koncepta) jeste težnja da se takav spisak

<sup>33</sup> To će biti aktuelna tema u našoj analizi korpusa, budući da se radi o temi na koju je veoma često usmjerena Barettijeva ironija.

<sup>34</sup> Sve opservacijske ironije su po definiciji “pozorišne” u smislu da je potrebno prisustvo posmatrača kako bi upotpunilo ironiju. Ironija nije samo nešto što se događa, ona je nešto što možemo barem zamisliti da se događa. (Muecke, 1986: 69)

gradi u vezi sa svim promjenama koje ovaj koncept trpi kroz historiju,<sup>35</sup> te sažimanjem različitih percepcija ironije u skladu s određenim epohama koje ju predstavljaju i izučavaju. Muecke, kao utemeljitelj modernog proučavanja ironije u umjetnosti književnosti, navodi čak četrnaest tipova ironije.<sup>36</sup>

Mi ćemo u nastavku pokušati suziti brojne podjele koje je moguće naći u modernoj literaturi o ironiji, odlučujući se za što kraću listu koja obuhvata razne tipove ironije, dostupne u modernoj teoriji, a često imenovane na različite načine, iako obuhvataju vrlo sličnu suštinu. Time ćemo ujedno i naš rad usmjeriti na istraživanje ovakvih tipova ironije u našem korpusu.

Kao prvi oblik ironije, najbliži prvoj, antičkoj definiciji o kojoj smo govorili, ističe se tzv. sokratovska ironija. Ona se odnosi na model ironične ličnosti i diskursa, koji je prikazao Sokrat posebnom strategijom: stavljajući se prividno u podređen položaj naspram svog sagovornika, zauzimanjem pozicije naivnosti i neznanja (kao “ingénu”<sup>37</sup>), on lažnim hvaljenjem sugovorniku prividno daje na važnosti, da bi time, zapravo, istakao neargumentovanost i absurdnost njegovog mišljenja (ponižavanje pohvalom<sup>38</sup>). Takva retorička taktika u savremenom svijetu se naziva sokratovskom ironijom, sokratovskim metodom ili sokratovskim ispitivanjem, a spominje se još i kao “tradicionalna ironija”. Ispitivanje se vrši tako što se govornik pretvara da ne zna ništa o određenoj temi i prednost pušta sagovorniku kako bi vlastitim riječima ukazao na slabosti svoga razmišljanja.

Ipak, ironija nije ograničena na verbalnu upotrebu – ona može biti općeniti stav. Govornici mogu biti ironični tako što će reći suprotno od onog što misle, nešto drugačije od onog u šta vjeruju itd. (Barbe, 1995: 64)

Dramatična ironija je, također, predstavljena u primjeru koji je Muecke naveo, u *Ilijadi*, a ona se još kroz historiju nazivala tragičnom ironijom, što se danas, pak, ne smatra prihvatljivim, zbog najrazličitijeg raspona emocija i učinaka koji može imati kod publike. “Iako je dramatična ironija

---

<sup>35</sup> Čije smo glavne karakteristike i manifestacije nastojali prikazati u prethodnom poglavlju.

<sup>36</sup> I to: ironija kao retoričko pojačanje, ironično samoomalovažavanje, ironično ruganje, ironija po analogiji, neverbalna ironija, ironična naivnost, dramatična ironija, nesvesna ironija, ironija samoizdaje, ironija događaja, kosmička ironija, ironija nespojivosti, dupla ironija, ironična kvaka 22.

<sup>37</sup> Figura “naivka”: osobe koja postavlja pitanja čijeg značaja i težine nije svjesna. “Učinkovitost takvog ironičnog modusa proizilazi iz njegove ekonomije značenja; zdravi razum ili obična nevinost ili neznanje mogu biti dovoljni da se uvide kompleksnosti licemjerja ili da se raskrinka iracionalnost predrasuda.” (Muecke, 1986: 64)

<sup>38</sup> Najjednostavniji oblik verbalne ironije je antifrazična pohvala umjesto kuđenja. Često se ovakav efekat postiže hiperbolom.

srž tragedije, ona može biti korištena i zbog komičnog efekta, kao u farsi” (Kreuz, 2020: 23). Efekat dramatične ironije na publiku je veoma važan kako bi održao pažnju publike, dajući informacije o onome što protagonista ne zna, ne vidi ili ne razumije, publika ima interaktivan odnos sa djelom, budi osjećaj napetosti i anksioznosti ili pak stvara komičnu atmosferu. U nekim slučajevima, odnos može biti obrnut: da likovi imaju mnogo veće znanje od publike, te da, uz efekat iznenađenja i nagle peripetije, takvo znanje bude raskrinkano na kraju djela. Ova vrsta ironije se još može prepoznati kao proleptična ironija.

Kozmička ironija donekle presijeca sa situacijskom i dramatičnom ironijom (Kreuz, 2020: 25), a ponegdje u ranije pisanoj teoriji, ona se često poistovjećuje s drugim oblicima ironije.<sup>39</sup> Ova ironija se bazira na prikazu ljudi kao bića lišenih slobodne volje, poput lutaka kojima upravlja nevidljiva sila, i to vrlo često u trenucima u kojima ne očekuju njene napade. Vrlo je bliska pesimizmu, i pokazuje se kao splet okolnosti koje ne vode brigu o čovjeku i njegovim zaslugama i željama.<sup>40</sup> Muecke ovu ironiju objašnjava kao “ironiju univerzuma, sa čovjekom ili individuom kao žrtvom” (1986: 23). Za razliku od antike, gdje se povezuje s bogovima i vjerovanjem u predodređenost sudbine, u modernom svijetu je ona simbol ekstremne ironije sudbine kao spleta okolnosti, nepovoljnih za čovjeka. Kreuz navodi primjer modernog shvatanja ove ironije u pjesmi *Ironic* od Alanis Morissette: “Ako ti univerzum daje deset hiljada kašika, a tebi je potreban samo jedan nož”, postaje teško povjerovati da neka zlokobna sila ne upravlja tvojom sudbinom.” (Kreuz, 2020: 30)

Situacijska ironija je ona koja se pojavljuje kao duboki jaz između očekivanja i ishoda. Ovo je jedan od oblika ironije koji je najteže prepoznati kao takvog, s obzirom na subjektivni faktor koji neupitno varira prilikom pokušaja prepoznavanja intenziteta iskaza određenog situacijskom ironijom. U tom smislu je veoma značajan doprinos Joana Lucariella koji je proveo istraživanje o učinku i razumijevanju takve ironije, a potom ju je svrstao u određene kategorije, dajući uvida u tipove slučajeva u kojim se ovakva ironija ukazuje:<sup>41</sup>

- *Disbalansi*: nedosljednosti ili suprotnosti u ponašanju ili situaciji.

<sup>39</sup> “Ironija slučaja, poznata kao kosmička i situacijska ironija.” (Hutcheon 2005: 3)

<sup>40</sup> Kreuz navodi da ovu vrstu ironije rado koristi Shakespeare, kao i dramatičnu u *Macbethu* i *Kralju Learu*.

<sup>41</sup> Takav primjer navodi i Kreuz u prethodno citiranom radu. Smatramo da je neophodno prikazati ovo istraživanje budući na njegovu recentnost i značajni doprinos shvatanju situacijske ironije u modernom svijetu. Lucariello, J. (1994).

Primjer: osiromašen bankar.<sup>42</sup>

- *Gubici*: negativni ishodi koji su naneseni samom sebi ili dejstvom vanjskog faktora.

Primjer: kolega koji se ruga kolegici jer je nespretna, potom se i sam spotakne i padne.

- *Dobici*: neočekivani pozitivni ishodi.

Primjer: osoba koja nenamjerno pobijedi na takmičenju.

- *Dupla očekivanja*: neko iskusi dva povezana gubitka ili pobjedu i gubitak.

Primjer: poznati maratonac umre tokom trčanja.

- *Dramatično*: posmatrač je svjestan nečega što žrtva još ne zna.

Primjer: ispitivač koji obori studenta, a potom načuje kako student izražava sigurnost o tome da je položio.

- *Kvaka-22*: neizbjježan gubitak uprkos svim poduzetim mjerama.

Primjer: dobro pripremljen student koji nije sposoban da se sjeti materijala tokom ispita, i što se više trudi, gori mu je nastup.

- *Koincidencija*: prateće radnje ili događaji koji nemaju uzročno-posljedični odnos.

Primjer: osoba koja razmišlja o prijatelju iz djetinjstva kojeg nije srela godinama, a potom na njega naleti narednog dana.

Historijska ironija nastaje posmatranjem prošlosti iz perspektive sadašnjosti: neke izjave, rečenice ili geste koje su prošle nezapaženo ili se u trenutku govorenja/pisanja nisu smatrale značajnim, a nakon što protekne određeni period, pokaže se da je njihova važnost krucijalna. Intenzitet takve ironije umnogome ovisi o osobi koja ju je iznijela: te nam takva osoba često djeluje (budući da u tom momentu i iz svoje perspektive nije mogla znati ono što će uslijediti, te koliko će se

---

<sup>42</sup> Često u vidu antiklimaksa: što veći kontrast između očekivanja i ishoda, elemenata koji se porede. Prema Muecke "princip velikog kontrasta: tresla se gora rodio se miš". (Muecke, 1986: 53)

prevariti/pogriješiti u određenom sudu) kao naivna; iz perspektive sadašnjosti njen tumač, kritičar, se na neki način smatra superiornim. Historijska ironija najčešće pokazuje na velike posljedice koje su apsolutno neočekivane, te kao njen prototip Kreuz navodi, referirajući se i na mnogobrojne izvore u kojima se takav primjer može naći, na Chamberlainovu izjavu nakon dogovora s Hitlerom u Minhenu. Pristavši da prepusti granične dijelove Čehoslovačke Njemačkoj, Chamberlain je izjavio “vjerujem da stiže mir za naše doba”, a manje od godinu dana nakon toga, zbog njemačke politike, smatrao je neophodnim da pozove na rat protiv iste (Kreuz, 2020: 31).

Romantička ironija je usko vezana uz prethodno predstavljeni Schlegelovo shvatnje ironije kao tenzije suprotnosti, poput entuzijazma i skepticizma, “bilo koje nizanje suprotnosti” (Muecke, 1986: 21). Radi se i o probijanju zida koji se tradicionalno nametao između fikcije i realnosti, gdje je autor ili umjetnik odvojen od svoje kreacije i publike. Tradicija i navedena barijera su dodatno prevaziđene i zahvaljujući radiju i televiziji, čime je omogućen kontakt između umjetnika poput autora i glumaca i njihove publike. Jedan od značajnih primjera romantičke ironije podrazumijeva i direktnu ulogu autora kao lika u djelu. Pojavljujući se kao direktni učesnik diskusija i dijaloga, autor se stapa sa svojom kreacijom ili se takvo rušenje barijera dešava na nešto drugačiji način, dok likovi ili glumci raspravljaju o samom djelu/ predstavi/filmu u kojem trenutno učestvuju. Ovakvu ironiju ne vežemo isključivo uz romantičku epohu:

Po mom mišljenju, najjasniji, možda jer su najsvjesniji primjeri romantičke ironije, ne nalaze se u periodu romantizma već u ranom dvadesetom stoljeću, u romanima Thomasa Manna, Lukačevog savremenika i predmeta jedne od njegovih studija. (Muecke, 1986: 55)

Muecke objašnjava kako se takva ironija manifestuje u Mannovom glasu naratora koji bi bio parodija samoga Manna, “kulturnog, visokoobrazovanog i dobronamjnog ali konzervativnog, ozbiljnog, pomalo napuhanog i stoga smiješnog” (1986: 55). Potom, nastavlja:

Ovaj ironizirani narator, *Zeitblom*, funkcioniše kao munja; privlači i apsorbuje svaku aroganciju koja se nalazi u namjerama rada, kako bi Thomas Mann bezbjedno mogao biti ambiciozan koliko god želi. (1986: 55)

Veliku sličnost između Mannove i Baretijeve ironije u *Frusti*, možemo primijetiti upravo u vidu različitosti koje su unesene u narativni tok: Baretti stvara svoje likove kao čvrste oponente, upravo da bi obuhvatio (ali i konfrontirao) vlastiti stav (u vidu hiperboliziranog “ja”, protagonistu

*Aristarca* (o kojem će biti riječi i u narednom poglavlju) i stav neistomišljenika, onih koje smatra neprijateljima (Appiana Buonafedea). Pritom, stavovi neistomišljenika bivaju izvrnuti ruglu kako bi se nesmetano moglo ukazati na superiornost Baretijevih stavova i sistema vrijednosti koji zastupa. Likovi koji se sučeljavaju, ističući suprotnosti svojih stavova, čine da se narativni tok gradi “nizanjem suprotnosti”, čime se vraćamo na Mueckeovu formulu stvaranja romantičke ironije i Schlegelovog razumijevanja ironije kao “tenzije suprotnosti”. U tom smislu i imamo najveći trag o Baretiju kao najavljavaču romantizma, iako, naravno, sam autor, s obzirom na epohu u kojoj živi nije u mogućnosti okarakterisati svoj ironični prosede u djelu kao romantični, već se polusvjesno približava diskursu o ironiji u svom radu, pripisujući svojim suprotstavljenim likovima u *Frusti*, “dramatičnu i satiričnu prirodu” (Baretti, *An appendix*, 1768: 336). Poteškoće da se potpuno odvoje vrste ironije i definišu na zaseban način, pokazuju se i u ovom slučaju: iako Baretti koristi termin “dramatična priroda”, kojim opisuje svoju naraciju i likove, jasno je da se prema suštinskim elementima ta sintagma može adekvatno zamijeniti sintagmom “dramatična ironija”.

[...] ironija i sarkazam se često koriste u satiri, formi koja skoro uvijek uključuje žrtve. Bilo da se individua ili grupa direktno imenuje ili se vrlo lako izvodi zaključak o njihovom identitetu. Žrtve su građa ne samo za agresivnu verbalnu ironiju nego i ironiju namijenjenu za humor. (Kreuz, 2020: 58)

Kako smo prethodno u ovom poglavlju pokazali, Kreuzov stav je da takva vrsta ironije može biti korištena i “zbog komičnog efekta, kao u farsi” (Kreuz, 2020: 23), što odgovara Baretijevim a i Mannovim namjerama: stoga, vidljivo je da su i dramatična i romantična ironija duboko isprepletene. Dalje, u poglavlju našeg rada “Baretijev teatar za čitanje” će se govoriti o ironiji kao neizostavnom dijelu satire, koja je bila u modi engleskog književnog ambijenta i popularnih časopisa iz vremena prosvjetiteljstva, odakle je autor i crpio saznanja o ironičnom načinu pisanja.

Strukturalna ironija (o kojoj u najvećoj mjeri govori Hutcheon) odnosi se na kompletan rad. Ukoliko likovi pokazuju nedovoljnu informisanost, inteligenciju ili, pak, nepouzdani narator svjesno predstavlja događaje na pogrešan način, kako bi iznio vlastite preferencije, više nego stvarnu sliku stvari, govori se o takvoj vrsti ironije. Na dominantnost ovakve vrste ironije u *Frusti*, s pravom ukazuje Bracchi<sup>43</sup>: prema tome “radi se o ironiji koja uništava aroganciju cjepidlačenja

---

<sup>43</sup> Na šta smo ukazali još u uvodu našeg rada.

i modernima osigurava sluh za razumijevanje kritičke i filozofske misli” (Bracchi, 1998: 97), te čemo njoj pokloniti posebnu pažnju tokom naše analize ironije u Barettijevim djelima.

### 3.4. Stepeni ironije

Muecke navodi da je moguće razlikovati tri različita stepena ironije iz retoričke i književne tačke gledišta: otvorenu, prikrivenu i privatnu. U otvorenoj ironiji učestvuju i čitalac i autor, vrlo jednostavno ju je prepoznati kao i osmisliti, zbog čega je ova vrsta ironije i najmanje atraktivna.

Govornik stvara ironiju namjerno i slušalac ju jednostavno dešifruje. Ove čiste instance ironije ne zahtijevaju naročit detektivski posao. Jednostavnost detekcije, naravno, čini ironiju manje učinkovitom. To su jednostavne ironije poput: “Daj, pa mora da se šališ.” (Barbe, 1995: 66)

Prikrivena ironija je nešto zahtjevnija i uspijeva samo ukoliko biva otkrivena, a ne ukoliko postoji namjera. Ne može se predvidjeti, ali može se očekivati. U odnosu na otvorenu ironiju, potrebno je više vremena da bi bila otkrivena i često je dvosmislena.

Ironija kojom autor ne želi izazvati reakciju i prepoznavanje kod publike, već služi isključivo autoru kao zabava, predstavlja se kao privatna ironija. Ovakva ironija “se smatra destruktivnom” (Barbe, 1995: 66).

Drugi likovi nisu svjesni protagonistove upotrebe ironije. Međutim, neki od čitalaca je mogu nazirati. Privatna ironija se ne može prepoznati u govoru jer po definiciji isključuje prepoznavanje od drugih. (Barbe, 1995: 66)

S druge strane, Norman Knox u svom članku *The Compass of irony by D. C. Muecke* smatra da Mueckeova podjela na stepene nije logična, jer ona po sebi podrazumijeva preciznu korelaciju između ironije i publike, ukazujući da “nešto što je jednom čovjeku otvoreno, drugom je prikriveno”, te ovaku postavku pripisuje nesistematičnom pregledu i klasifikacijama unutar Mueckeovog rada, budući da on “ne nudi objektivnu skalu” (1972: 55).

Stoga, možemo navesti još jedan način posmatranja ironije u teoriji, u okviru Boothove podjele ironije na stabilnu i nestabilnu: takvu perspektivu prvi spominje Booth u *A rhetoric of Irony*, zatim Muecke, a od recentnijih teoretičara i Kreuz i Barbe u okviru prethodno spomenutih istraživanja. Stabilna ironija bi najjednostavnije mogla biti opisana kao oblik ironije koji je nedvosmislen, te je

čitaocu na osnovu autorovih uvjerenja i stavova, njeno značenje jasno dokučivo: dakle, odgovarala bi terminu “otvorena ironija”. Booth navodi da su značenja u takvoj ironiji sakrivena, ali od trenutka kada ih otkrije pažljiv čitalac, “postaju čvrsta poput kamena” (Booth, 1974: 235).

Stabilna ironija opskrbljuje čitaoce osjećajem postignuća i solidarnosti s autorom. Autor kojeg uočavam iza lažnih riječi je čovjek po mom ukusu, jer uživa igrajući se s ironijom, jer prepostavlja da sam sposoban da se s njom nosim i...jer me opskrbljuje određenom vrstom mudrosti. (Booth, 1974: 28)

Nestabilna ironija se odnosi na tip situacija u kojima je autorova namjera nejasna. Muecke je među zatvorene ironije uvrstio tragičnu, komičnu, nihilističku i satiričnu, jer svaka ukazuje na realnost koja raskrinkava pojavu, površinu, izgled stvari: “ovi osjećaji superiornosti, otklona, zabave i satisfakcije koji karakterišu ironiju, naročito ono što sam nazvao zatvorenom ironijom, mogu odražavati temperament nekih ironičara i ljubitelja ironije” (Muecke, 1986: 46). Nasuprot tome, kao primjer ili podvrstu otvorene ironije spominje paradoksalnu ili dvostruku ironiju, onu koja se najčešće miješa sa sarkazmom, otvorenu u smislu da realnost na koju se odnosi podrazumijeva pogled na svijet kao kontradiktoran ili otvoren. Barbe navodi da je ironični diskurs mnogo snažniji od drugih upravo “jer ga publika treba otkriti” (1995: 67). Na narednim stranicama, ukratko ćemo se osvrnuti na termine koji posjeduju slične elemente kao ironija, te ih je ponekad vrlo teško odvojiti od ironije i prepoznati kao zasebne: radi se o sarkazmu, humoru i paradoksu.

### **3.5. Ironija i sarkazam**

Kreuz navodi da mnogo ljudi, uključujući i njegove studente, često miješaju verbalnu ironiju i sarkazam, smatrajući da je karakteristika ironije ta da označava neku neočekivanu situaciju, dok se sarkazam izražava verbalno (2020: 38). Na taj način umanjuju se mogućnosti ispoljavanja ironije na verbalan način: pretvarajući je u sarkazam, pokriva se samo jedna vrsta tona koji može pratiti verbalno izražavanje. Sarkastični prizvuk i njegova svrha su, pak, mnogo drugačije prirode: usmjereni su na povređivanje nekoga i imaju u sebi jaču ili slabiju dozu agresivnosti, koja se veže uz samu etimologiju riječi: “*sarkasmos* na grčkom (bolna opaska) i *sarkazein* (prevodenja kao ‘trgati meso poput psa’, ‘škripati zubima’ ili ‘gristi usne iz bijesa’)” (Kreuz, 2020: 38). Međutim, verbalna ironija nije uvijek i sarkastična, niti ima svrhu povređivanja. Prema Mueckeu (1986: 46),

u ironiji mora biti mesta za kontradiktornost, dok je kod sarkazma ton prejak da bi bio ambivalentan.

Sarkazam bi se mogao shvatiti kao ironijin zli blizanac. Ili je možda bolje opisati ih kao braću ili, pak, rođake. Sarkazam je, također, pomalo dvoličan, sa naginjanjem ka agresivnosti kao i ka humoru. (Kreuz, 2020: 9)

Ispravno razlučivanje da li je neka izjava sarkastična ili ironična, ukoliko se ona prevodi sa stranog jezika, podrazumijeva neophodno značajno poznавање te strane kulture. Barbe ukazuje na то да u nekim kulturama ironija sačinjava govor svakodnevnice, stoga, njena primjena u najrazličitijim situacijama neće biti shvaćena kao neprimjerena. U drugim situacijama “ironija može izgledati mnogo otvorenije napadačka, kao sarkazam” (Barbe, 1995: 145). Prevaga između razumijevanja određenog iskaza kao ironičnog ili sarkastičnog, često je i unutar ovog širokog podneblja stvar nečega što se manifestuje kao neverbalno podrazumijevanje, kontekst i tajni jezik. Barbe navodi da “kulture, gorovne zajednice, uski krug prijatelja, bračni par, svi imaju mehanizme na raspolaganju kojima druge sprečavaju da shvate nešto, da ih iz toga isključe” (1995: 45).

Općenito, u zapadnjačkom kontekstu, sarkazam se shvata kao mnogo zločudniji, direktniji i u sebi nosi sadističku namjeru, iako ne mora uvijek implicirati prijetnju.

Mnogi ironični iskazi imaju metu, ali nemaju žrtvu. Čuveno “Kako nam je lijepo vrijeme!” je primjer, budući da je to kritika, ne osobe, već situacije za koju nije niko kriv. S druge strane, kad je ista izjava izgovorena u prisustvu nekoga ko je pogrešno predvidio sunčano vrijeme, ona postaje kritika te osobe. (Kreuz, 2020: 56)

### **3.6. Ironija i humor**

Barbe tvrdi da je razumijevanje, a naročito prevođenje ironije ili šala, “vjerovatno posljednja prepreka u savladavanju stranog jezika i kulture” (Barbe, 1995: 146). Iako se često miješaju u utisku koje na nas ima jedno djelo, te se često pojavljuju kao saputnici tokom čitanja duhovitog djela, budući da “se čini da je humor važna komponenta situacijske ironije i ironičnog stava” (Kreuz, 2020: 82), postoji jasna granična linija između ironije i humora, koji mogu biti čak i suprotstavljeni: “humor ima silaznu putanju”, dok je ironija “prihvatanje perspektive iznad

određenog konteksta, koja nam omogućava da posmatramo odozgo” (Colebrook, 2006: 133). Jankélévich detaljno ukazuje na razliku između humora i ironije na sljedeći način:

Izaziva<sup>44</sup> smijeh bez volje za smijehom i hladno izaziva a da se pritom ne zabavlja, podrugljiva je ali mračna. Ili, još bolje: izaziva smijeh, kako bi ga momentalno zaledila. Razlog tome svemu je što u njoj postoji nešto uvrnuto, indirektno i hladno u čemu pokazujemo uznemirujuću dubinu svijesti: zbog toga veselje ubrzo postaje nelagoda i tenzija. Ironija gleda drugdje. A s druge strane, smijeh ne gleda drugdje niti išta simulira, već se upravo smije [...] Smijeh je sagorijevanje, tj. prvi spontani momenat, dok je ironija, smijeh sa zakasnjelim ciljem, kao i smijeh koji se rađa, uskoro prigušen, drugi refleksivni pokret – *motus secundus*. (Jankélévich, 1997: 133-134)

Na osnovu ovih razmatranja možemo zaključiti da u trenutku, kad nakon određenog iskaza uslijedi smijeh, kao vrhunac izazvane reakcije: radi se o humoru. Da je riječ o ironiji, smijeh bi mogao biti uključen kao reakcija, međutim, ubrzo bi bio prekinut dubljim razmišljanjem i vrlo često negativnom reakcijom kod tumača. Također, Kreuz spominje neke od bitnih odlika humora: primijećeno je prisustvo smijeha kod osobe koja iznosi neku izjavu okarakterisanu kao komičnu, ponekad, čak i veću negu kod osobe kojoj je ta izjava upućena (2020: 83), što nije slučaj sa ironijom.

### 3.7. Ironija i paradoks

“Za razliku od metafore ili metonimije, ironija ima oštricu; za razliku od neskladnosti ili jukstapozicije, ironija uznemiruje ljude: za razliku od paradoksa, ironija zasigurno razdražuje.”  
(Hutcheon, 1994: 35)

Kreuz, pak, navodi da se ova dva koncepta dijelom poklapaju, jer oba podrazumijevaju “jukstapoziciju i neskladnost” (2020: 69), te da se u teoriji možemo susresti i sa terminom “paradoksalna ironija”, ali da je to samo način da se pojača intenzitet onoga što podrazumijeva termin ironija ili situacijska ironija, dok Muecke taj termin povezuje sa romantičkom ironijom.<sup>45</sup> Kao moderni primjer pronalaženja paradoksa u ironiji navodi recenziju albuma od Sheryl Crow *Be Myself*, u kojoj piše da “postoji paradoksalna ironija u činjenici da je potrebno da čovjek

<sup>44</sup> Subjekt koji se podrazumijeva je ironija.

<sup>45</sup> Muecke piše da je sa Schlegelom ironija postala “otvorena, dijalektička, paradoksalna” (1986: 23).

napominje sebe da bude svoj” (2020: 70), te da je takav termin upotrijebljen i u opisu Sokrata: “Paradoksalna ironija je započela sa Sokratom, budući da se radi o najmudrijem čovjeku u Ateni jer je samo on znao da ne zna ništa.” (2020: 70)

Međutim, glavna razlika zahvaljujući kojoj možemo prepoznati da li se radi o paradoksu ili ironiji, jeste emotivni učinak na osobu kojoj je određena izjava upućena ili koja joj je neposredno izložena. Paradoks je iznesen riječima, s nelogičnim slijedom zaključivanja, pri čemu se navodi da se “iznose premise, naizgled dobro rezonovanje, a potom “očito pogrešan ili kontradiktoran zaključak” (Kreuz, 2020: 69). Ukoliko je emotivni naboј prisutan, te ako je akcenat više na onome što nije rečeno, nego onome što je rečeno, radi se o ironiji. O značaju emocionalnog naboja u ironiji, bit će neophodno govoriti u poglavlju koje slijedi, kako bi se predstavile funkcije i efekti ironije prema sistematičnom istraživanju Linde Hutcheon.

### **3.8. Funkcije i efekti ironije**

Hutcheon pokušava pristupiti istraživanju ironije na što sistematičniji način: budući da su mišljenja teoretičara i discipline u kojima se spominje ironija, dosta različite: prema jednima, ironija se spominje u pozitivnom, prema drugima u posve negativnom kontekstu. Time se ukazuje na njenu višeslojnost, kompleksnost i kontradiktornost njenih karakteristika. Pored takvog zapažanja, evidentno je iz prethodnog poglavlja, da je vrlo teško razvrstati ironiju, odrediti njene granice i individualne osobine, budući da se vrste ironije vrlo često prepliću, pa i poistovjećuju.

Ovi ekstremi i ovaj rang mogućnosti su naveli mene i mnoge druge da se zapitamo, da li ovi teoretičari uopšte govore o istoj stvari. Ili je, pak, ironija tako raznovrsna, tako polivalentna, da može, uistinu, izazvati toliko različite odgovore? Jedan način da se istraži ovo pitanje može biti izučavanje različitosti komunikativnih funkcija ironije i utjecaj koji se svakoj od njih pripisuje. Dok ironija zasigurno ima efekat pojačavanja, ismijavanja i pobijanja (Kaufer and Neuwirth 1982: 28), čini mi se da ima i razne druge efekte. (Hutcheon, 1994: 42)

Stoga, Hutcheon gradi shemu koja prikazuje funkcije ironije, s popratnim elementima u vidu manjkavosti ili pak pozitivnih strana koje prate određenu funkciju, pisanu u raznolikoj literaturi: poredanu na osnovu jačine emocionalnog naboja koji izaziva kod tumača, od slabijeg ka jačem. Prije predstavljanja sheme, Hutcheon naglašava da funkcije posmatra iz perspektive tumača (a ne

ironičara) (1994:42), što bi odgovaralo opservacijskoj perspektivi koju spominje Muecke, u odnosu na instrumentalnu; te da predstavljene funkcije nisu njen izum, već da je njena zasluga u tome originalna shema i sistematicnost kojom obuhvata spomenute funkcije u dotadašnjoj literaturi i određenim disciplinama “ogromnu količinu komentara o ironiji kroz niz stoljeća” (Hutcheon, 1994:43). Upravo zbog ovako značajnog pregleda i analize ogromnih razmjera, da bi potom koncizno predstavila najudaljenije načine kojima literatura o ironiji tretira ovo pitanje, rezultate, odnosno njenu shemu, prenosimo u izvornom obliku:



Figure 2.1 The functions of irony.

Hutcheon, 1994: 45.

Hutcheon ovu shemu objašnjava počevši od funkcije koja ima najmanji emocionalni naboј: funkcije pojačavanja koja u sebi nosi minimalnu dozu kritike. Radi se o ironiji koja, i u svakodnevnici, ima ulogu da nešto naglasi, istakne neku činjenicu. Različite su interpretacije takve funkcije: dok je za jedne neophodna kako bi precizirala stav ironičara, za druge ona ima suvišnu, dekorativnu funkciju.

Funkcija komplikovanja odnosi se na verbalno ili strukturalno usložnjavanje; prema nekim kritičarima ironija je bogata upravo zbog toga što ima više slojeva i jer je dvosmislena, dok za druge, to je njen nedostatak: dvosmislenost često navodi na krivi trag, stvara konfuziju i nepreciznu je.

Funkcija zabavljanja spada u ove, kako Hutcheon kaže, “dobroćudne” funkcije ironije. Radi se o zadirkivanju, bez loše namjere, i često se može uvezati s humorom i razigranošću. Međutim, većina kritičara se slaže da ova funkcija ipak ima za posljedicu banaliziranje umjetnosti i površnost u interpretaciji, te da na taj način reducira ulogu umjetnosti na čistu zabavu.

Funkcija distanciranja se veže uz višestoljetno mišljenje da je “ironija trop rezervisanog” (Hutcheon, 1994: 47), u smislu da se, ironičnim otklonom distancira od sadržaja, pokazuje ga iz druge perspektive, ali kontradiktorno, izaziva poseban emocionalni naboј kod čitaoca. Primjer takve funkcije ironije imamo u *Orlandu Furiosu*, gdje intervencija naratora (vrlo često neprikladna, s obzirom na ozbiljnost određene situacije), onemogućava čitaocu da se identificira s likom, te zbog toga posmatra situaciju na kritički način. Samom Ariostu ovakav ironični otklon služi da bi na implicitan način (zbog njegovog ambivalentnog položaja; dužnosti dvorjanina, a veoma negativnom odnosu prema dvoru i mecenima) mogao čitaocu ukazati na neke nepravilnosti, nelogičnosti i nepravde kojima je njegov intelektualni rad sputavan unutar dvora, kao i na intelektualnu inferiornost nekih od članova visokog društva.

S funkcijom samozaštite emocionalni naboј ironije naglo raste: ona često služi kao odbrambeni mehanizam. Često iskazuje pretjeranu skromnost subjekta (koja, pak, može biti varka, naglašavanje putem lažne skromnosti je nešto što smo objasnili već kao oblik sokratovske ironije), može predstavljati indirektnu samopromociju, pa čak i aroganciju: što ćemo imati priliku vidjeti naročito u Baretijevoj *Frusti letterariji*. Na taj način postaje izazov odrediti granicu između ironije i sarkazma.

Funkcija uslovnosti sadrži neki uslov; kao što to sama riječ kaže, ima za posljedicu razbijanje svake vrste dogme, odnosno ukazuje na relativnost svega. U kritici se nuspojavama njene upotrebe smatraju licemjerje, dvostrukost i razočaranje. Evidentan je povećani upliv emocionalnog naboja u Hutcheoninoj shemi. Ovakva funkcija ironije se često miješa sa cinizmom, i njen trag je vidljiv u figuri *eirona*, ali kao cinične i manipulativne figure koja uglavnom govori suprotno od onog što misli, sa zajedljivim ciljevima. To je funkcija na čiju pogrešnu interpretaciju Colebrook ukazuje, gdje je ironija prevedena kao “laganje”.

Funkcija oponicije ukazuje na suprotan učinak istog iskaza: ono što se odobrava kao polemično i neobuzdano, za drugu stranu može biti samo shvaćeno kao uvreda. Često su to pripadnici nekih skupina koje se osjećaju ugroženim koji koriste ironiju s namjerom da ukažu na nepravedni poredak vladajućeg sistema, međutim, Hutcheon navodi da:

Za one koji su pozicionirani unutar dominantne ideologije, takav sadržaj može biti smatrana nasilnim ili prijetećim: dok za one koji su marginalizirani i rade na tome da ukinu tu dominaciju, isti sadržaj može biti subverzivan ili transgresivan u novim, pozitivnim značenjima koja su te riječi dobole u recentnim spisima o spolu, rasi, društvenoj klasi i seksualnosti. (1994: 49)

Funkcija nasrtanja odnosno “assailing function” (1994: 50), koja ima korijene u latinskom glagolu “assilire” u značenju “zaskočiti”, “nasrnuti na”, karakteristična je ironija u satiri, a često se kroz historiju smatrala jedinom funkcijom ironije. Hutcheon navodi da takva funkcija može biti shvaćena u skladu s Mueckeovom “korektivnom funkcijom ironije” (Hutcheon, 1994: 50), što znači da njen cilj nije nužno destruktivan, već da podrazumijeva u pozadini određeni sistem vrijednosti (često moralne prirode, kao što ćemo vidjeti u narednim poglavljima o Baretijevoj ironiji), koji prema osobi koja ju upotrebljava, treba biti primijenjen kao krajnji cilj ironije. Takva funkcija će označiti najveći dio Baretijevog djela, a Hutcheon navodi da je “satirična funkcija danas jednako važna funkcija ironije kao što je bila u Engleskoj osamnaestog stoljeća” (1994: 50), što nas navodi na trag o najznačajnijoj funkciji Baretijeve ironije. Uprkos korektivnom cilju, često je karakteriše kontradiktorna procjena o agresivnosti u izrazu i tendencija da, pa i u Baretijevom slučaju, njena svrha bude manje konstruktivna i čisti izraz zajedljivosti i neslaganja:

Negativistička retorika neodobravanja koja cirkuliše oko ove funkcije nasrtanja je sasijecanje, izrugivanje, destruktivni napad ili ponekad ogorčenost koja može sugerisati da ne postoji želja za korekcijom, već jednostavno da se zabilježi prkos i prezir. (Hutcheon, 1994: 51)

Posljednja funkcija ironije koju Hutcheon navodi, ona koja nosi najveći emocionalni napon, nalazi se na vrhu sheme, a ujedno je i izvan nje, jeste funkcija združivanja. Radi se o sveobuhvatnoj vezi između ironičara i tumača ironije: funkcija ironije može biti ta da se stvaraju svjesno “elitistički krugovi” iz kojih se isključuju oni koji ironiju ne prepoznaju i ne shvataju, a učesnici tog kruga vezani su osjećajem pripadnosti i zajedništva, kao malo, tajno društvo. Takav odnos superiornosti jednih naspram drugih ima i tendencije ka snobizmu. Hutcheon objašnjava taj odnos na sljedeći način:

Ovdje je ironičar uvijek zamišljen na vrhu i razumijevajući (pripisujući) tumač ne mnogo ispod njega, bio to slučaj u retoričkoj ili romantičkoj ironiji. Slike vojerizma, sadizma ili, kako smo to vidjeli, “žrtvovanja”, umnožavaju se u ovim diskusijama ironičara, kao vrste sveznajuće, svemoguće božanske figure, koja se ironično podsmjehuje nama ostalima. Ova ideja o ironiji koja funkcioniše na elitistički način, očito uključuje zaključke o ironisti (o osjećaju superiornosti) i tumaču. (1994: 51)

Hutcheon se, uprkos kompleksnosti predstavljenih funkcija i njihovoj različitosti, kao i kontradiktornosti u tumačenju, ipak odlučuje da sve njene manifestacije izučava u okviru zajedničkog imena: ironija. Mi ćemo se, pak, truditi da u poglavljima koji se tiču direktno ironije u našem korpusu, u cilju podrobne studije, na kompleksnosti i različite funkcije ironije kod Barettija ukažemo na što detaljniji i sistematicniji način na navedene funkcije unutar teksta, kako bi se potom donijeli općeniti zaključci o Barettijevoj opservacijskoj, ali i instrumentalnoj ironiji.

#### **4. BARETTIJEV TEATAR ZA ČITANJE**

U njegovoј priči postoji neka vrsta dramatizacije italijanske realnosti, dramaturški koncipirana sekvenca situacija sa različitom pozadinom i skoro podijeljenom na činove, ali namijenjenih za čitanje, a ne za izvedbu. Likovi i maske, Englezi i Italijani, djeluju u smjeru u kojem ih pokreće autor kako bi se oslobodili stereotipa kojima su se prepustili. Nastaje neka vrsta drame (protiv) predrasuda, kojom Baretti želi postići efekat katarze i rehabilitacije. (Bracchi, 1998: 76)

Christina Bracchi se ovim riječima u *Prospettiva di una nazione di nazioni* dotiče veoma interesantne, svojevrsne definicije djela *An Account of the Manners and Customs of Italy*, kao priče sastavljene od sekvenci situacija podijeljenih na činove, čime se (svjesno ili ne, budući da tu temu dalje ne razrađuje) ukazuje na vezu između prosvjetiteljstva i teatra, koji se nameće kao jedan od velikih simbola za težnje filozofije, književnosti i najrazličitijih grana umjetnosti vezanih uz ovu epohu. Sadržaj tih sekvenci u *Accountu* prepoznaje kao “uvodno predstavljanje, prvo putovanje u svijet običaja, dugi čin o književnosti i umjetnosti, jedan čin o religioznom životu, drugo putovanje u karakter i prirodu različitih italijanskih naroda, pomiješani čin o običajima, svakodnevnom životu, teritoriju”, te konačno “epilog sa savjetima i opomenama” (Bracchi, 1998: 76).

Teatar simbolizira dijalog koji se stvara između konzumenata određene umjetnosti i samog autora te, u slučaju književnosti, ukazuje na multiperspektivnost, na nužno stapanje objektivnosti i subjektivnosti u novoj perspektivi i izrazu onoga što bi mogao predstavljati termin *realnost*. Prema filozofiji prosvjetiteljstva, što je ujedno i revolucionarno otkriće s druge polovine osamnaestog stoljeća, nemoguće je opisati svijet na objektivno ispravan, jednostran način, kao sumu svih saznanja dostupnih čovjeku. Kako bi se vidici proširili i pokušalo spoznati što više o određenoj temi, te da bi se borilo protiv stereotipa i predrasuda, nužno je vlastite spoznaje predstaviti ne kao konačnu, naučno dokazivu istinu, već kao jedan od načina posmatranja stvari, čime se stvara dijalog, vođen između međusobno najudaljenijih predstavnika na društvenoj ljestvici, između filozofa i pjesnika, između autora i njegovog djela, te između samih njegovih likova, kao što je u Barettijevom slučaju.

Suprotnosti su te koje omogućavaju viši stepen kvaliteta dijaloga koji se rađa, kako verbalnim putem, tako i manje vidljivim sponama koje se rađaju izvan kontrole i znanja samog autora. Veliki niz tih suprotnosti i konstantni dijalog (uključujući i dijalog između publike i djela/likova, publike

i autora), rađa jedan živahan odnos između konzumenta i umjetničkog djela, prožet raznim idejama koje oživljavaju tekst i stvaraju fiktivnu binu i za djela čija namjena nije izvođenje na sceni.

S jedne strane, dakle, prosvjetiteljstvo je teatar, i to ne samo u kontekstu odvijanja njegove reforme u tom periodu, i u Diderovom i Lessingovom djelu, već zbog toga što je na konceptualnom planu, teatar simbol znanja koje se treba staviti na scenu, predstaviti tako da bude jasno i otvoreno za interpretaciju, smješteno u javni i intersubjektivni kontekst. (Franzini, 2009: 124)

Pojam *teatar* značajan je u prosvjetiteljstvu, između ostalog, zbog jednog od najvećih dostignuća prosvjetiteljstva: *Enciklopedije*, gdje se ovaj termin spominje već na prvim stranicama (Franzini: 2009: 125). Njemu se, pak, u simbolici prosvjetiteljstva, pridružuje i termin *wit*<sup>46</sup>, neizostavan kao nosilac nove energije, duhovnog elana i nevidljive spone između misli i djelovanja, unoseći dodatnu dinamiku koja prevazilazi puko teoretiziranje i upravo ukazuje na ono što čini suštinu Baretijevih misli i djela. Baretijeva veza s teatrom nije samo simbolična, ona je i eksplisitna, značajna tema kojoj Baretti posvećuje veliki dio svog djela: čuvena Goldonijeva reforma je imala veliki odjek u Italiji i Francuskoj u ovom periodu, dok kao takva, prema Baretijevom mišljenju, ne zadovoljava dovoljno kriterija kako bi se mogla uopšte porediti sa teatrom Carla Gozzija ili velikog Shakespearea, čiju važnost ističe u gotovo svim svojim djelima, a posvećuje mu i djelo koje se često navodi kao vrhunac Baretijevih misli i doprinosa prosvjetiteljstvu *Discours sur Shakespear et sur Monsieur le Voltaire* (1777). Baretijeva kritika teatra izražena u djelima kojima se u ovoj disertaciji bavimo bit će detaljnije obuhvaćena u narednim poglavljima.

Bracchijina opaska da je Baretijev *Account* “dramatizacija italijanske realnosti, dramaturški koncipirana sekvenca” samo je još jedan od načina da se uvjerimo u neizostavljivu, duboku vezu na putu između drame i teatra kao suštine prosvjetiteljstva, iako je, prema Muecke, potrebno razlučiti ta dva termina koja su u uskoj vezi:

Teatar i drama se razlikuju na još jedan način. Teatar je širi termin, podrazumijeva fizičko osiguravanje prostora za izvođenje drame (binu, auditorijum itd.), kao i aktivnosti koje su uključene u prikazivanje drame (probe, produkciju, izvođenje i gledanje). Drama je uži pojam, fokus ovih aktivnosti, predstava koja se izvodi. Ova distinkcija je neophodna jer želim sugerisati da ironije koje pronalazimo u predstavi probijaju svoj put zahvaljujući težnjama drame da se

---

<sup>46</sup> Koji djelimično može biti preveden kao oštromost, bistrina, duhovitost.

“teatralizira”. Time želim reći da veliki dio forme i tematskog sadržaja drame mogu biti shvaćeni kao internalizacija i transformacija neposrednog teatarskog konteksta predstava: dramaturga i njegovog scenarija. (Muecke, 1986: 67)

Naime, Muecke se u ovom odlomku očito ne referira na simboliku teatra, niti konkretno na logiku prosvjetiteljstva i duh po kojem fizički prostor za realizaciju nije neophodan da bi nešto bilo okarakterisano kao teatar. Međutim, pogrešno bi bilo Barettijeva djela isključivo okarakterisati riječima “drama, dramaturgija” i zanemariti riječ “teatar”, mnogo obuhvatniji i širi pogled koji se stvara unutar nemogućnosti stavljanja u kalup širokog niza tema kojim se on bavi, različitosti među likovima, ogromne doze ironije koja se stvara u više smjerova i odnosa između likova, autora i publike. Teatar bi, prema tome, i u skladu sa prosvjetiteljskom mišlju i namjerama, bio prvenstveno zamišljen kao metafizički prostor u kojem se odvija drama, cjelokupnost interakcije publike i raznolikosti tema kojima se Baretti bavi, gdje je akcenat na dijalogu koji se u tom teatru rađa, kako između likova, tako i između autora u pozadini<sup>47</sup> koji zauzimaju suprotne stavove, te u konačnici i čitavih nacija, koje su često sklone pribjegavanju predrasudama i stereotipima u pogledu na drugog i drugačijeg.

Časopis G. Barettija se treba shvatiti kao književna fikcija. Iako se naizgled predstavlja kao instrument izražavanja brojnih mišljenja, u suštini ima samo jednog autora, Barettija, čiji je program: iznijeti kritiku. Autor Baretti se opisuje kao protagonist u književnom miljeu osamnaestog vijeka. (Reuter-Mayring, 2012: 131)

Barettijev teatar bi podrazumijevao sve popratne elemente koji proizilaze iz samog pisanog teksta, ali ga i prevazilaze, otimaju se kontroli autora, često uvjetovani percepcijom publike i međuprostorom koji se stvara oko i unutar samog teksta. Jedna od takvih energija koja se emituje iz teksta je bez sumnje ironija, višesmjerna, smjela, uvijek dvosmislena i svakim čitaocem ili čitanjem drugačije interpretirana. Baretti se, unutar misije koju preuzima u svojim djelima, želje da se odupre statičnosti, stereotipima i predrasudama koje nudi *settecento*, a unutar njega, simbolično, i *Commedia dell'arte*, kao i Goldonijeva *komedija karaktera*, na kojoj se prvenstveno uz pomoć fikcije i ironije kao osvježenjem tadašnje književne kritike, obrušava na velikog reformatora teatra iz osamnaestog stoljeća. Upravo zbog želje da “teatralizira”<sup>48</sup> svoje misli,

<sup>47</sup> Samuela Sharpa i Giuseppea Barettija kad je u pitanju *Account*, te Appiana Buonafedea i Barettija kad je u pitanju *Frusta letteraria*.

<sup>48</sup> U skladu s Mueckeovim značenjem te riječi, u prethodno citiranom pasusu.

Baretti odbija klasično prosvjetiteljski način da piše kritiku: odbija reducirati tematiku kojom se bavi na uski broj tema, unutar književnosti u koju se najviše i razumije, već želi, na enciklopedijski način predstaviti sve ono što smatra da je čovjeku korisno. Pritom, želi iznijeti svoj sud, ne na eseistički način, već na scenu stavljajući fiktivne elemente, često maskirajući svoje misli uz ironični otklon njihovog autora.

Ali heroj *Accounta* se nalazi izvan teksta i njegov poduhvat je sami tekst. Baretti, paladin nacionalnog karaktera protiv predrasuda, neznanja, nedostatka kritičkog duha. *Account* je putovanje, drama, epski poduhvat, uslijed igre pisanja koju vodi autor, stručnjak u književnim žanrovima i kritičkom posmatranju žanrova. (Bracchi, 1998: 76)

Zadiranje u neke od osjetljivih aspekata i svakodnevnice *settecenta* je moguće i može biti društveno prihvatljivo ovisno o načinu na koji su određene pojave predstavljene. Ironija, u beskraju svojih oblika i različitosti, jedan je od načina na koji je omogućeno autoru, da uz određeni otklon, iznese svoj sud o najozbiljnijim temama koje ga muče, kao što je koncept pravde u osamnaestom stoljeću, političke nepravilnosti i nejednakosti u društvu, zamaskiran, vrlo često komičnim efektima koje ironija može imati. Na taj način su čitaoci uvedeni u jedan uzbudljiv svijet fikcije, prepun hiperbola i drugih figura u svrhu pojačavanja efekta iznenadenja i preokreta: redajući elemente koji često imaju i paradoksalnu notu, stvara se određena distanca autora od svijeta koji nam predstavlja.

Kritičko promišljanje je namjera da se dosegnu visine kojima se rad još treba uspeti, gdje će umjetnost postati nauka, a život umjetnost. Idealni instrument za ovu namjeru je ironija koja, ne samo da zadržava, već i uzrokuje konstantni konflikt između idealnosti i realnosti. (Avanessian, 2015: 33)

U *Frusti*, Baretti odabire formu koja mu pruža mogućnost otvaranja ništa manjeg dijapazona tema nego u *Accountu*, odmiče se od pukog teoretiziranja i eseističkog pristupa analize pojava, već modernost svoje kritike osigurava formom časopisa kojom vješto vlada. Prisustvo glasa naratora, koji bi tradicionalno otkrivao mnogo više nego što sami likovi govore,<sup>49</sup> otkrivajući ponekad i na prvi pogled nevidljivu ironiju, kod Barettija i *Fruste letterarie* je suvišno: dijalog koji se vodi usmjeren je ka otkrivanju nelogičnosti i nepravednog poretku svijeta realnosti, gdje se *Aristarco*

---

<sup>49</sup> Što je čest slučaj u klasičnoj drami, tragediji. Obavezno je imati glas koji publici objašnjava ono što ostaje nedorečeno od samih likova ili, pak, proširiti vidike u odnosu na ograničeno znanje pojedinih likova u određenoj situaciji.

*Scannabue* savršeno snalazi u ulozi krojitelja drugačijeg, fiktivnog svijeta, svojevrsne odmazde za nepravilnosti koje uviđa Baretti u realnosti svog društva.

Arhetipski ironista je Bog... on je ironista *par excellence* jer je sveznajući, svemogući, transcedentalan, apsolutan, beskonačan i slobodan. Arhetipska žrtva ironije je, *per contra*, čovjek, viđen kao uhvaćen i potopljen u vremenu i prostoru, slijep, predodređen, ograničen i zatočen – i samouvjereno nesvjestan da je to njegova sudbina. Mogle bi se navesti desetine primjera u kojima su bogovi zamišljeni kao gledaoci u teatru ili kabini, kao lutkari, ili pak igrajući igre u kojima su ljudi igračke, karte ili pijuni. Svi ovi primjeri bi se mogli povezati sa slikama umjetnika kao takve vrste boga, u analognom odnosu prema svojoj “kreaciji”. (Muecke 1986: 48-49)

#### **4.1. Kreacija i kontrola imaginarnog svijeta: veza između *Aristarca* i autora**

Barettija možemo smatrati krojiteljem fiktivnog univerzuma, *puppetmasterom* koji savršeno kontroliše pokrete svojih likova, dok se pred publikom odvija uzbudljiva, dinamična drama ljudskog postojanja i na neki način, obrnutog poretka stvari. Samim oruđem kažnjavanja (bićem), koje daje u ruke *Aristarcu Scannabueu*, (čime se takav odabir može shvatiti i kao ironična referenca na Rousseauovo “loš učitelj zna samo korisiti bič” (Rousseau, 1788: 494), Baretti unosi svojevrsni instrument ironije koja rezultira odmazdom, budući da u stvarnom svijetu nema moć da značajno utječe na aktuelni poredak stvari, kad su u pitanju najrazličitiji aspekti života, umjetnosti i kulture. Unoseći elemente fikcije u književnu kritiku, Baretti postaje tvorac svog teatra u kojem (vrlo pristrasan) osjećaj za pravdu određuje uloge njegovim likovima, dok se sam autor naslađuje uslijed gotovo sadističkog uživanja, odobravajući kretnje metaforičkog biča prepuštenom svom neustrašivom protagonisti.

Onaj bič sačinjen od loših knjiga koje se već godinama svakodnevno štampaju u raznim krajevima naše Italije, loš ukus koji one zadovoljavaju, kao i podli običaj koji svojom pojavom šire, na kraju su izazvali toliki gnjev kod jednog učenog i kontemplativnog gospodina, da se namjerio raditi u odveć poznim godinama ono što nikad nije želio raditi u svojim mladalačkim i muževnim godinama: odlučio je da se opskrbi jednim dobrim metaforičkim Bićem i da njime istuče sve te moderne šeprtlje i jadnike koji svakodnevno škrabaju nečiste komedije, glupe tragedije, djetinjaste kritike, čudne romane, lakomislene disertacije, prozna i poetska djela svih generacija,

koja u sebi nemaju ni malu dozu korisnosti, ni najmanji kvalitet koji bi ih učinio ugodnim ili blagotvornim njihovim čitaocima ni domovini. (Baretti, 1765: 5)

Termini s kojima se poigrava, dovedeni u vezu koja bi odgovarala logici “contrapassa”, *bič* i *Bič*, uvode nas već u prvim stranicama ovog časopisa u ključnu temu koja se tiče našeg rada: ironičnu vezu između elemenata u tekstu, u ovom slučaju između jednog te istog pojma napisanog velikim i malim početnim slovom. Autor na svojim plećima osjeća metaforičke udare biča kojim je opterećen zbog navedenog opštег neukusa koji vlada u njegovom okruženju, te udarce uzvraća osmišljavajući podjednako teške udarce drugog metaforičkog biča, kojim kažnjava sve one koji to prema njegovom mišljenju zasluzuju. Njegov bič je skrojen od najrazličitijih, dobro poznatih i akutelnih tema, koje nedostaju prvenstveno među knjigama koje imaju primat u italijanskom društvu, nastajući kao ironično iskupljenje i postajući primjer po kojem bi se italijanska javnost trebala voditi u stvarnom svijetu. Baretti je upoznat sa moći biča još u djetinjstvu: tokom četiri godine koje provodi kod jezuita, navodi se “prisustvo biča u rukama učitelja” (Astaldi, 1977: 25), kao inspiracija za učenje latinskog jezika. Tu je moguće prepoznati još jedan oblik ironije u odabiru naslova časopisa: opservacijska ironija se može primijetiti u činjenici da Baretti, od djeteta kojem se prijeti bičem, navodeći na ozbiljan rad, pomno praćenje nastave i izbjegavanje pogrešnih odgovora tokom godina provedenih u strogoći jezuitske škole, postaje sam učitelj koji se, također, podvrgava upotrebi biča u svrhu podučavanja, međutim, njegov bič je metaforičan, dostojanstven, oštar i poučan u odnosu na zaostale metode fizičkog kažnjavanja učenika (a u Baretijevom slučaju, imena na koje se okomio, kao i dijela svoje publike). Walter Binni u *Il Settecento letterario* daje detaljan i pronicljiv opis Aristarcovog lika u vezi sa Baretijevom ličnošću:

Zapravo se uvećana i mišićava figura Aristarca Scannabuea (lika koji je genijalno izmišljen kao autor *Fruste*, naglašena personifikacija, ali sa istim ukusima i temperamentom, sukladan Baretijevom autoportretu), nameće u časopisu kao konkretan i sangviničan simbol italijanskog starca, “snažnog i čvrstog” ljubitelja književnosti, ali ne kao akademskog i nadobudnog književnika, već kao vojnika punog životnog iskustva, stečenog kroz putovanja i borbe, pobornika zdravog razuma i suda, poznavaoce evropske kulture i književnosti, netolerantnog i beskompromisnog pred tromošću, intelektualnom i nemoralnom lijenošću, pribjegavanjem dokolici, sitničavom duhu sklonom imitiranju tradicionalističkih i kampanilističkih<sup>50</sup> književnika,

<sup>50</sup> Kampanilizam je važan aspekt života u Italiji koji simbolizira osjećaj za identitet, ponos i pripadanje mjestu rođenja, osjećaj koji je često mnogo jači za Italijana nego bilo kakav osjećaj nacionalne pripadnosti, koji pojačava

nesvjesnih fundamentalnih preokreta i novih vrijednosti koje su dostignuće modernih zapadnih književnosti ili obratno: pred onima koji su se nepromišljeno okretali ka ksenofiličnim<sup>51</sup> modama gubeći iz vida svaki odnos sa okolnostima u vlastitoj zemlji i sa svojom najživljom i najvećom tradicijom, neumoljivi neprijatelj svake arogancije i zaluđenosti, bila ona kampanilistička ili apstraktno kozmopolitistička. (Binni, 1968: 310-311)

Walter Binni, u svom iznimno vrijednom, ali i tehnički vrlo kompleksnom istraživanju o osamnaestom stoljeću, ulazi u srž Baretijevih namjera, *Aristarcovih* osobina i narativnih tehnika obloženim ironičnim tonom: pri opisivanju uloge i simbola koji su obuhvaćeni *Aristarcovim* likom, ukazuje na dvosmjernu optužbu u obliku *Fruste*, upućenu prevelikim ljubiteljima regionalne književnosti, ali i onima koji su spremni izbrisati svaki trag o vlastitim korijenima i dostignućima svoga grada/regije, priklanjajući se evropskoj modernoj književnosti i težnjama da se dostignuća italijanske književnosti na taj način umanje, pa čak i potpuno zanemare. Ursula Reuter-Mayring, u najmodernijoj i možda čak najkompletnijoj studiji o Baretiju, *Giuseppe Baretti, Sugo, sostanza e qualità* (2019), ukazuje na odbijanje nekih recentnijih studija da se Baretijeva ličnost svede na *Aristarca*, pri čemu naglašava Maierovo izričito negodovanje u (*Giuseppe Baretti, Opere scelte*, a cura di Bruno Maier, 1972) takvoj identifikaciji i simplifikaciji Baretijevog lika. Međutim, tolike su sličnosti između ličnosti stavova autora i karaktera lika koji se pojavljuje u *Frusti*, da se čini nemogućim oduprijeti se utisku o podudaranju njihovih karaktera, iako taj lik zasigurno posjeduje i mnogo više simboličnih vrijednosti, izvan predstavljanja svoga autora:

Baretti svojim likovima pripisuje elokventna imena, što je već drago sredstvo, korišteno u *Moral Weekliesima*.<sup>52</sup> Ime *Aistarco* podsjeća na ime Aristarca Samotracie (217-145 p. n. e.), filologa i bibliotekara Aleksandrijske biblioteke, a prezime Scannabue ukazuje na aktivnost izdavača i kritičara, koji kolje “bikove” savremene književnosti. (Reuter-Mayring, 2019: 101)

---

rivalstvo između italijanskih regija, gradova i malih mjesta. Nešto manje opsežna definicija *kampanilizma* kao “veličanje ljepota vlastitog grada” preuzeta je sa: <https://www.treccani.it/vocabolario/campanilistico/>.

<sup>51</sup> “Esterofilija”: pretjerana naklonost stranim idejama, običajima, proizvodima, i stranim riječima.” <https://treccani.it/vocabolario/esterofilija/>

<sup>52</sup> Radi se o periodičnim časopisima koji su se štampali i cirkulisali u prvoj polovini osamnaestog stoljeća u Engleskoj. Njihova popularnost i izvan Engleske je bila ogromna, te se može s pravom reći da utjecaj engleskog prosvjetiteljstva i rađanje novih ideja u Italiji najvećim dijelom stiže zahvaljujući ovakvoj vrsti časopisa.

Sam antagonista u *Frusti* i sva pitanja koja tretira suprotstavljujući se *Aristarcu*, navode da se radi o Barettijevom svjesnom, ličnom konfrontiranju mnogih ličnosti iz okruženja, pristalica Buonafedeovih stavova: neukih, nesvjesnih i nesavjesnih ljudi; pritom, žestina *Aristarcovog* lika zasigurno nosi veliku dozu lične frustracije. Dramatična ironija je posljedica takvog postavljanja scene, gdje se liku, nesvjesnom svoje nesvjesnosti, zahvaljujući protagonisti (u ovom slučaju *Aristarcu*) spočitavaju sve nepravilnosti u stavovima i razmišljanju. Linda Hutcheon u *Irony's Edge* piše o veoma značajnim vezama između temperamenta ironičara i određene funkcije ironije kojom se koristi, ali ujedno i ukazuje na značaj temperamenta tumača (čitaoca):

Mnogo istine ima u tome da raspon ironije ovisi o ironičarovom temperamentu, od konfliktnog do pomirljivog – ali i temperament tumača se pritom ne bi trebao zanemariti. Naposljetu, konačna odgovornost u utvrđivanju da li se ironija nalazi u određenom iskazu ili ne (i šta je to ironično značenje), ostaje, na kraju, isključivo kod tumača. (Hutcheon, 1994: 43)

Stoga, ironija se može shvatiti kao namjerna ili pak pripisana, kao stvar lične interpretacije, dok Hutcheon veću i odlučujuću vrijednost daje oku posmatrača. Kada su u pitanju namjere autora, u skladu s Walterom Binnijem i prethodno citiranim pasusom, Reuter-Mayring navodi da je za Barettijevu stvaranje, ključna njegova sklonost ka italijanskoj tradiciji, ali i pomno odabranim djelima i autorima izvan Italije, te spoj i svojevrsni balans između jednih i drugih.

Ono čemu je Baretti težio jeste pronalazak i afirmacija novih granica za ono što je bilo kulturološki “svojstveno”, kroz inspiraciju koja je dolazila “iz inostranstva”. (Reuter-Mayring, 2019: 60)

Barettijeva želja je da svojim hiperboliziranim prikazom *Aistarca* kao potpuno nadmoćnog protivnika kampaniličkih tendencija, ismije brojne ličnosti koje smatra nosiocima kampaniličkih osobina. Često je sam efekat do kojeg vodi hiperbola u obliku *Aistarca*, instrument ironije kojim se narušava kredibilitet ciljanog kruga književnika, ličnosti iz javnog života iz autorog doba. U *An appendix to the Account of Italy in answer to Samuel Sharp*, Baretti navodi da je *Frusta* “djelo satirične i dramatične vrste, te da su mnoga razmišljanja stavljeni u usta

neobičnog i mizantropičnog lika, kako bi se dala pripadnost onoj vrsti hiperbole, bez koje bi satira bila osakaćena u duhu i oštrini”<sup>53</sup>.

Velika je razlika u intenzitetu i načinu na koji se pojavljuje ironija u *Frusti* i u *Accountu*. Naracija *Fruste* je nedvojbeno prožeta elementima ironije, premda često zagubljenim uslijed napadalačkog i agresivnog tona kojim se tekst povremeno pretvara u sarkazam. Čitanjem djeluje kao da se naprasitost Barettijevog temperamenta nameće i pojačava pišući časopis, te se samim time ironija utapa u dubokom sarkazmu i ličnoj sklonosti ka pesimizmu. Sarkazam je vrlo blizak Barretijevom radu ali i samoj ličnosti: Maria Luisa Astaldi u *Baretti* opisuje ovog autora u mlađim danima kao “visokog, krupnog momka, sa živahnim izrazom lica, crvenkastom kosom, sa specifičnim velikim nosom i poluzatvorenim očima, kao izraz kratkovidnosti i sarkazma” (1977: 14). Međutim, nemoguće je zanemariti čitanje ironije u dijelovima *Fruste*, često zahvaljujući kontradiktornosti pojedinih elementa stavljenih u vezu, koji savršeno odgovaraju autorovim ambivalentnim namjerama. Ironiju u *Frusti* treba tražiti u generalnom “stavu ili osjećaju”, “između izrečenog i neizrečenog” (Hutcheon, 1994: 37).

Ali, u suštini, satira *Fruste* je više prepoznatljiva u igri maskiranja, u koju autor unosi sebe i ciljanu skupinu, nego u strukturi djela i predstavljanju sadržaja, zbog čega je Baretti sada zabrinut da će se shvatiti njegova ironična priroda. Ironija, kao udaljenost između površnog nivoa i dubokog nivoa izraza, nije toliko prisutna u sadržajima, koji su uglavnom neposredni i direktni, kako Baretti, simplificirajući, želi pojasniti, već je prisutna u *Aristarcovoj* maski i njegovom “kažnjavajućem” karakteru. (Bracchi, 1998: 96)

Satira je, prema Hutcheon, jedna od glavnih formi kojima “dominira ironija u Engleskoj u osamnaestom stoljeću” (Hutcheon, 1994: 50), te u vezi s tim, “kažnjavajući karakter *Aristarca*” o kojem govori Bracchi, odgovarao bi “funkciji nasrtanja”, i to ne uz korektivnu svrhu koliko destruktivnu i agresivnu: zbog čega se često ironični iskaz pogrešno prepoznaće kao sarkastičan, a vrlo često je ipak suptilniji i ambivalentniji od sarkazma.

Unutar odlomka iz Binnijeve monografije, citiranog na prethodnim stranicama, primjećujemo jedan interesantan termin koji koristi pri opisivanju *Aristarca*, potpuno *netolerantnog* pred

<sup>53</sup> Citat prethodno naveden u poglavljу “Literatura o Barettijevoj ironiji”, u nešto drugačijem kontekstu.

mnogobrojnim književnicima u kojima vidi oponente, kao i oponente poetike koju zagovara. Tu je moguće primijetiti jednu od kontradiktornih osobina Barettijeve/*Aristarcove* ličnosti: fundamentalna vrijednost u svijetu kakvog zagovaraju *i Lumi*, bez obzira na višestruke razlike, tolerancija, ugrožena je ličnošću koja se s pravom može nazvati *netolerantnom*. *Aristarcova* ličnost se, prema tome, može shvatiti kao hiperbola svih Barettijevih namjera, želja i sudova, kao izraz ironije ali i autoronije koja dominira časopisom. U ovoj fazi autorovog pisanja, akcenat je na želji za podučavanjem, te samim tim, i sankcionisanjem svega što mu se ispriječi na tom putu: zbog toga je toliko često nemilosrdan i neodmjeren u izrazu. U narednoj fazi njegovog pisanja, uslijed drugog ambijenta u kojem stvara i nove ciljane publike kojoj se obraća, svoju naraciju će dosta ublažiti, iako od ironije ni u kojem slučaju neće odustati. U kreaciji svog protagoniste *Aristarca*, Baretti se igra s pojedinim tipičnim književnim elementima koji savršeno odgovaraju ukusu evropske publike.

U tim svojim nastojanjima, Baretti postaje u određenom smislu anti-prototip drugorazrednog aristokrata osamnaestog stoljeća, jer, iako radi sa istim, potpunim interesom i istim, dubokim poznavanjem tema kojima se bavi za dobrobit i korisnost društva i svoje publike, on je morao tom aktivnošću zaraditi za život. “Poziv pisca” je mogao i morao da mu da hljeb u ruke.  
(Reuter- Mayring, 2019: 60)

Baretti je, kako u italijanskom, tako i u engleskom ambijentu, poznat po svojim ispadima i momentima gdje je pokazao da nije u stanju obuzdati sangvinika koji je u njemu vladao. Kulminacija ispada Barettijevog temperamenta desila se 1769. godine u londonskoj ulici Haymarket, u pedesetoj godini autorovog života. Tu scenu opisuje Charles Fredrick Harrold u *The Italian in Streatham place*:

Na putu ka Haymarketu, prišla mu je žena i pozvala ga na piće, međutim odjednom mu se primakla grupa naslinika: žena ga je udarila,<sup>54</sup> on joj je instinktivno vratio, zasigurno udarivši ju punim dlanom, a muškarci su automatski nasrnuli na njega. Izgubivši glavu, zanemarujući lijepе običaje engleske gospode da upotrebljavaju šake s promptnim učinkom, dozvolio je svojoj

<sup>54</sup> Postoje neslaganja u tumačenju konflikt-a i izvori koji tvrde da ga je grupa namjenski napala i da su ga na licu mjesta pogrdno nazvali “francuskim psom” (budući da su vidjeli da se radi o strancu, a slične provokacije nisu bile neobične u to doba), dok, prema drugim izvorima, napadnut je nakon što je odbio usluge koje mu je promiskuitetna žena nudila na ulici .

italijanskoj krvi da mu udari u glavu: izvukao je mali nož za voće sa srebrenom oštricom.  
(Harrold, 1930: 162)

Ubrzo je inicijalna žrtva postala napadač: stigao je jednog od muškaraca i zadao mu fatalne ubode nožem, dok je još jednog nešto lakše ozlijedio. Navala bijesa tu nije stala, nastavljao je s nožem u ruci trčati engleskim ulicama, sve dok nije postao svjestan očiju svjedoka, nijemo uprtih u njega, što mu je pomoglo da se vrati u realnost i shvati da mora spustiti nož. Ipak, nakon nešto dužeg suđenja i svjedočenja nekih od najvećih imena iz Engleske (koja su shvaćena prvenstveno kao neka vrsta garancije, kada je u pitanju Barettijeva ličnost i zasluge koje su mu date u javnom životu Engleske), oslobođen je optužbi, njegov čin je pripisan samoodbrani, bez obzira što takav ispad nije bio prvi u njegovom životu.<sup>55</sup> Interesantna je činjenica da Baretti nije želio da mu u suđenju učestvuju sunarodnjaci, već je više povjerenja imao u strance. To nije neshvatljivo, budući da je u Italijanima vido i mnogo neprijatelja, jer se velikim imenima odvažno suprotstavio u više navrata. Bufalini u *The Lapidation of Giuseppe Baretti and the Invective of His Lettere familiari from Portugal and Spain* smatra da je suđenje imalo “neobično slavan ishod u Barettijevu karijeru” (Bufalini, 2010: 150).

O vezi između temperamenta autora (ironičara) i njegovog rada (u ovom slučaju lika) piše Muecke:

Ti osjećaji superiornosti, odvajanja, zabave i zadovoljstva, koja karakterišu ironiju, a naročito onu koju sam nazvao zatvorenom ironijom, mogu odražavati temperament nekih ironičara i ljubitelja ironije. (Muecke, 1986:31)

Ta ista kontradiktornost, netolerantnost, samoživost temperamenta i ironija koja iz njih nastaje, projicirani su i na *Aristarcovu* ličnost šest godina prije scene u Haymarketu. Takve odrednice autora i njegovog lika, vidljive su i u opisu gdje Binni pribjegava terminima koji obično ne bi bili stavljeni u vezu: on je “netolerantan i beskompromisan” a ujedno i “neumoljivi neprijatelj svake arogancije”. Tu se zaista i nalazi suština Barettijeve ličnosti, te ironije koja se skriva iza *Aristarcovog* mišićavog tijela: svoj sud predstavlja kao objektivni sud o narazličitijim aspektima jedne epohe, dok je evidentno da su njegovi stavovi i tendencije u periodu od objavlјivanja *Fruste*,

---

<sup>55</sup> Poznato je to da Baretti, u nekoliko gotovo bezopasnih situacija nije okljevao da uperi pištolj u čovjeka o čemu se detaljnije može pročitati u Bufalini, “The Lapidation of Giuseppe Baretti and the invective of his *Lettere familiari form Portugal and Spain*”, 2010.

pa sve do *Accounta* uvjetovani dešavanjima koja se tiču njegovog privatnog života i odnosa koji je imao sa pojedinim imenima koja su pronašla način da ga isprovociraju i degradiraju njegov položaj i lična uvjerenja. Subjektivnost u vidu lične odbrane pod svaku cijenu, povrijeđeni nacionalni osjećaj koji je izazvao pisanje *Accounta*, kao i vječna neslaganja i rasprave sa nekim od velikih imena prosvjetiteljstva,<sup>56</sup> onemogućavaju iznošenje nepristrasnog suda tog pravednika *Aristarca* kojeg je Baretti, uprkos tome, “doista genijalno osmislio” (Binni, 1968: 311).

---

<sup>56</sup> O čemu će biti riječi u poglavlju koje se tiče (anti)prosvjetiteljskih vrijednosti kod Barettija.

## 5. IRONIJA U BARETTIJEVOJ *FRUSTI*

### 5.1. *Frusta* i Venecija

Godine 1738, sa svojih devetnaest godina, Baretti napušta očevu kuću i odlazi u Veneciju, vrlo prosperitetnu i kulturološki bogatu okolinu sa dugom tradicijom trgovačkog i ekonomski jakog mesta u kojem su se stoljećima spajale i zadržavale najrazličitije kulture, zahvaljujući njegovom povoljnem geografskom položaju. U Veneciji osamnaestog stoljeća odvija se aktivan kulturni život i Baretti se, zahvaljujući braći Gaspareu i Carlu Gozziju, približava krugovima književnika i različitih društava. Autor se, pak, u tim godinama ne smiruje u venecijanskom ambijentu: odatle povremeno odlazi u Milano zbog veza sa drugim književnicima koji su djelovali u okviru *Accademije degli Trasformati*, uz povremene posjete rodnom Torinu. U Barettijevom *Epistolariju*, gdje izvještava o svom statusu u venecijanskom ambijentu, stoji: "Venecija je dobro mjesto za one koji imaju dovoljno novca; ali za one koji ga imaju malo, kao što je uvijek bio moj slučaj, Venecija je đavolja kuća." (Baretti, 1936: 379) Venecijance opisuje kao "lakomislene", "lijene", sklone neznanju, koje je "majka praznovjerja", "mekanom srcu" i "strasti prema kartanju" (Astaldi, 1990: 145). Zbog potplaćenosti, malog broja angažmana, ali i zbog velikog broja neprijatelja koje je stvorio kao posljedicu sangviničnog temperamenta i žustrih polemika koje je pisao, nakratko se vraća u Torino, gdje nakon očeve smrti, nema pristup vlastitoj kući, što ga je konačno navelo da se upozna i zaljubi u engleski kontekst:

S obzirom na poteškoće u pronalasku smještaja u Torinu i na dokazani nepremostivi kontrast između njegovog karaktera i zatvorenog mentaliteta njegovog rodnog grada, Baretti je tražio bolju sudbinu i povoljniju kulturološku klimu u Engleskoj, u Londonu, gdje je ostao od 1751. do 1760. godine. (Binni, 1968: 306-307)

Ovih prvih devet godina provedenih u Londonu uz sva poznanstva i napredna književna dostignuća Engleza, značajno su doprinijele Barettijevom opredjeljenju da svoja zapažanja o italijanskoj, ali i evropskoj književnosti pretoči u književni izraz, i to u obliku časopisa, onako kao što je u začetku svoje ideje mogao pronaći u *Moral Weekliesima*:

[...] Uspjeh anglosaksonskog modela je bio generalno sjajan u čitavoj Evropi, od 1720: *The Spectator* je smatran osnivačem nove vrste časopisa, odlučan u namjeri da izmijeni stil novina i njegove odnose prema domenu književnosti. (Ricorda, 1993: 137)

Godine 1760. Baretti se vraća u Italiju nakon dužih putovanja kroz Portugal, Španiju i Francusku, opisanih u pismima svojoj braći, objavljenih kao *Lettere familiari* (1762-1763). Konačno, realizaciju svog projekta, osmišljenog prema engleskom modelu, započinje u oktobru 1763. godine, časopisom čiji su se brojevi štampali u razmacima od petnaest dana. Njegovi neprijatelji su uspjeli prekinuti štampanje, budući da ih je štitila venecijanska vlada i smatrala “neprimjerenom oštrinu *Aristarcove kritike*” (Trillo-Clough: 221), ali naročito zbog njegove polemike protiv Pietra Bemba, generalno smatranog besprijeckornim, bezvremenskim autoritetom. Nakon dva objavljenata *Fruste*, cenzura u Veneciji sputava Baretijevu želju za autonomijom, slobodom misli i dignitetom kritičkog poziva koje je mogao osjetiti u Londonu, zbog čega se njegova kontroverzna polemika i inat produbljuju, te je on primoran nastavljati štampanje *Fruste* u drugim gradovima. U pismu upućenom Samueleu Johnsonu, najznačajnijem književniku iz engleskog miljea kojem je pripadao Baretti tokom svog boravka u Londonu, Baretti navodi:

U svom prethodnom pismu rekao sam Vam da sam napustio Veneciju. Sad smatram da biste željeli znati da ovdje<sup>57</sup> stampam treće izdanje, tom svoje *Fruste* jer mi Venecijanci nisu dozvolili da nastavim u njihovom gradu, budući da su pronašli grešku u stihovima kardinala Bemba, koji je bio jedan od njihovih plemića. Takav razlog za obustavu rada nečega što je općenito smatrano korisnim, primjetit ćete da je u najmanju ruku neobičan. Međutim, oni su tako osjetljivi kad je u pitanju njihovo plemstvo, da ne mogu podnijeti da se jedan njihov sunarodnjak imalo uvrijedi, pa čak ni dva stoljeća nakon njegove smrti, ni po pitanju nečeg tako nevažnog kao što su njegovi stihovi. Smatrajte to prototipom veličine njihovog uma i dubinom njihove politike. (Mc Kenzie, 1971: 222)

U raznim italijanskim gradovima traži utočište i ilegalno nastavlja objavljivati svoj časopis do 1765. godine, a naredne godine, zauvijek napušta Italiju i vraća se u Englesku, gdje će doživjeti i prethodno spomenuto suđenje za ubistvo iz nehata, raznovrsne dogodovštine i profesionalne

---

<sup>57</sup> U Ankoni.

angažmane, te će svoje pisanje sa italijanske preusmjeriti ka engleskoj publici, a shodno tome i svoj književni stil.

Mnogo jača i krvavija, iako sve samo ne lišena nedoumica i kontradiktornosti, potvrđuje se u kritici druge polovine *settecenta* i u prijelazu između prosvjetiteljstva i predromantizma, ličnost Giuseppea Barettija, sugestivna i neobična, još od biografskih podataka, naročito zbog njegovog nemirnog i polemičkog, ljutitog i netolerantnog karaktera. (Binni, 1968: 306)

## 5.2. *Frusta* kao oruđe moderne kritike

Od polovine osamnaestog stoljeća, prestižna književna produkcija u štamparijama i prešama venecijanske republike je uključivala sve manje teoloških djela, koja su u prošlosti prevladavala u odnosu na skromniju produkciju naučnih djela, i koja su bila najzaslužnija za popularnost venecijanske štampe širom Evrope. Postepeno, razvilo se tržište za književnost korisnog i lijepog, sa svojim teorijama. (Reuter-Mayring, 2019: 87)

Principu korisnosti u umjetnosti, težit će i sam Baretti tokom svog umjetničkog stvaranja – podsjećamo da u svoja djela želi uvrstiti najrazličitije stvari, sve ono što smatra da može služiti čovjeku, što odgovara i samoj filozofiji prosvjetiteljstva. Želja za konkretnim djelovanjem na ovom svijetu, dijametralno udaljena od misli o askezi ili zemaljskom životu kao negativnom iskušenju, sadržana je u francuskoj riječi *bienfaisance*,<sup>58</sup> “skovanoj u prosvjetiteljstvu” (Hampson, 1990: 81), koja uslovljava rađanje prosvjetiteljskog optimizma. Takva namjera se podudara s odabirom časopisa kao forme koja omogućava obuhvatanje međusobno najudaljenijih tema, što je i bio razlog popularnosti i štampanja sve većeg broja časopisa, kako u Italiji, tako i u Engleskoj. Reuter-Mayring piše da se časopis pokazao kao “društveno važan faktor i stavljao se u službu cilja svih prosvjetiteljstava u Evropi: progresu prema dobrobiti za najveći mogući broj ljudi u vlastitom društvu” (2019: 88).

Međutim, kao što ćemo podrobnije objasniti u posljednjem poglavlju ove disertacije, Baretti ne prihvata samo modu svog vremena, on želi dati mnogo veći doprinos italijanskom društvu, ne

---

<sup>58</sup> Dobročinstvo, ali bez religijskih konotacija. Iziskuje doprinose i ukazuje na obaveze svih ljudi ovog svijeta, koji svojom aktivnošću trebaju doprinijeti zajednici. Ovakvo vjerovanje se podudara s Leibnizovom filozofskom mišlju o ovom svijetu kao najboljem mogućem, budući da ga je stvorio milostivi Bog, u korist čovjeku.

ograničavajući se na dotadašnja dostignuća i tehnike engleskih i italijanskih časopisa. Usljed neprihvatanja dominantnog književnog ukusa, filozofskih stanovišta i nametnute mode u dobu prosvjetiteljstva, Giuseppe Baretti se, paradoksalno, odlučuje uhvatiti u koštac sa najrazličitijim elementima koje sačinjavaju *I Lumi*, pišući u okvirima najpopularnijih žanrova koji su se afirmisali upravo u ovom periodu. Autor odabire formu časopisa, savršeno pogodnu za tretiranje mnogobrojnih aktuelnih tema koje pripadaju različitim domenima, čime one dobivaju smislenost i koherentnost, međutim Ricciarda Ricorda u *Giuseppe Baretti, un piemontese in Europa*, ujedno piše o “Barettijevoj distanci od one ideje periodičnih časopisa kao sredstva izražavanja grupe intelektualaca, ujedinjenih jednakim ciljevima, uključenih u iste bitke koje zamjera projektu *Il Caffè*”, te o njegovoj težnji da “privuče pažnju šire publike” (1993: 144-146). Sam Baretti želi naglasiti svoju distancu od sličnih časopisa:

*Aristarco* moli svog prijatelja iz Milana da mu ne šalje posljednje brojeve *Il Caffèa*, jer je prvi broj jedna od najtanjih lakrdija koje se mogu pročitati. [...] Ko želi započeti ovakvu vrstu poduhvata, treba imati veliki kapital sačinjen od znanja, duha i sposobnosti prosuđivanja, a autor *Il Caffèa* nema nijednu od ove tri stvari, pa čak ni prosječnu količinu. (1839: XIX, 228)

U tom kontekstu, Walter Bini navodi sljedeće:

[...] poduhvat *Fruste letterarije*, bilo kao konkretnе i lične podrške prijedlogu mogućnosti za stvaranje nove književnosti, bilo kao najsvežijeg humusa iste vatrene, polemičke, sarkastične proze književnog časopisa kojim je Baretti želio objaviti bitku raznim, starim i novim neprijateljima u Italiji, nove književnosti kojom bi se Italijani mogli takmičiti bez beskorisnih taština i kampaniliističkih zaključaka – sa evropskim savremenim književnostima. (Binni, 1968: 310)

Oruđe kojim iskazuje svoje nezadovoljstvo momentalnim stanjem u književnosti, društvu, politici, te ličnoj poziciji u kojoj se nalazi, u *Frusti* je bazirano, kako ćemo vidjeti, na ironiji (a ne sarkazmu), koja autoru dozvoljava da skroji jedan svijet po svojoj mjeri, čime, kao tvorac, upućuje čitaoca na promišljanje o istome kao modelu mogućem u stvarnom svijetu, predstavljajući mu svoje ideje na vrlo privlačan, ambivalentan, povremeno paradoksalan, a uvijek domišljat način.

Taj časopis je drugačiji od književnih bibliografskih, nekritičnih časopisa njegovog vremena jer Baretti tu izražava svoj sud, zasnovan na književnim i moralnim kriterijima. [...] imao je važnu

ulogu u odbrani italijanstva tokom stvaranja nacionalne književnosti i predromantičarskog duha.  
(Trillo-Clough, 1953: 213)

Pitanje morala je još jedna novina koja je motiv i svrha pisanja časopisa: također u službi postizanja Baretijevog opštег cilja, koji Nicolò Mineo definiše kao “masovnu edukaciju”. Značajan dio te mase, odnosno idealni čitaoci za Baretiju bi bili mladi ljudi,<sup>59</sup> s obzirom da su autorove ideje vrlo recentne i originalne, logički se nameće ideja o najvećoj otvorenosti uma i prijemčivosti novih ideja upravo kod ove populacije. Tako, *Aistarco* se s vremena na vrijeme, kao narator na pozornici Baretijeve *Fruste* direktno obraća ciljanoj publici, sa savjetima poput sljedećeg:

Neka mladi ljudi koji su namjerili da postanu uspješni prozni pisci (budući da sad govorim o prozi, a ne o poeziji), dozvole da im stari *Aistarco* da jedan savjet [...] (1839: IV, 79)

Ovakav način pobuđivanja interesa kod publike, unosi dinamiku u Baretijeve duge kritičke osvrte na određene teme i autore kojima se bavi u časopisu. Česte naratorove intervencije u okviru tehnika pripovijedanja u *Frusti*, prvenstveno imaju za cilj stvaranje ironičnog otklona u odnosu na navodno prenesene poruke od protagonisti, čiji je lik pritom i sam ironiziran zahvaljujući retoričkim trikovima u obliku lažne skromnosti, riječima “neka [...] dozvole [...] stari *Aistarco*”. U ovakvim trenucima, dešava se nagli i nedosljedni prijelaz u opisu *Aistarca*, odjednom kao savjetnika i dobročinitelja, očinske figure u liku dobroćudnog starca naspram prethodno opisanog čangrizavog i arogantnog lika sa namjerama kažnjavanja svega onog što mu nije po volji.

Srodnii prijelazi u okviru narativnih tehnika imaju krucijalnu ulogu u stvaranju strukturalne ironije u djelu, o kojoj će biti više riječi nakon predstavljanja vanjske i unutrašnje strukture časopisa.

### 5.3. Struktura *Fruste*

Značajnu i konciznu shemu strukture *Fruste* iznosi Reuter-Mayring u svojoj knjizi *Sugo, sostanza e qualità*, te je prevodimo u cijelosti zbog stvaranja adekvatne predodžbe o Baretijevom obimnom radu, sjedinjenom u okviru knjige od tri toma:

A. Naslov

---

<sup>59</sup> kao što ćemo imati priliku vidjeti i u poglavlju o *Accountu*, iako je tu kontekst drugačiji budući da je to djelo namijenjeno engleskoj publici, u želji da se u pozitivnom svjetlu prikaže italijanska civilizacija.

B. Redovni brojevi

- Uvod. Čitaocima.
- Brojevi I-XXV

C. Rasprave koje autor *Fruste letterarije* upućuje Uzvišenom Ocu don Lucianu Firenzuoli da Comacchiu, autoru djela *Il bue pedagogo*:<sup>60</sup>

- Uvod u sljedeće brojeve.
- Brojevi XXVI-XXXIII

D. Epilog

- Uvod u sljedeći odlomak.

- “Odlomak” iz knjige *Descrizione dell'isole e degli abitanti di Feroe, che sono diciassette isole soggette al Re di Danimarca*, od Luce Jacobsona Debesa, “Umjetničkog genija i upravitelja tih otoka, objavljene u Kopenhagenu 1674. godine (izvještaj s putovanja koje je zaista postojalo, iz godine 1665)

N. B. Autor *Fruste letterarije* u budućnosti neće objavljivati brojeve jedan po jedan, već kad mu bude najzgodnije. U međuvremenu, neka se gospoda udostope da plate šest novčića za ovih osam posljednjih.”

(Reuter-Mayring, 2019: 96)

Kao što možemo vidjeti, Reuter-Mayring daje konciznu shemu *Fruste* kao makrotesta koji je sačinjen od četiri dijela u kojima autor ima različite narativne strategije i tehnike u fokusu. Tekst *Fruste* je veoma dinamičan i uzbudljiv, budući da autor u fokus stavlja heterogene teme i kreira svaki sljedeći broj u skladu sa reakcijama koje je prethodni izazvao, polemikama koje se otvaraju i kritičarima koji mu se zamjeraju, što s vremenom preuzima primat i inicijalni razlog za pisanje *Fruste*, pa tako, primjećujemo da diskurs o književnosti i velikim imenima u drugom dijelu makrotesta postaje manje bitan u odnosu na raspravu o samom Baretijevom tekstu, čime se jasno odvajaju tekst i metatekst (ključni za rađanje romantičke ironije u djelu). Reuter-Mayring, tokom detaljnog predstavljanja različitih dijelova *Fruste*, navodi da već sam naslov “ima funkciju stvaranja veze u komunikaciji između čitaoca i autora jer pruža upute i tematice i načinu na koji će se interpretirati sam tekst” (2019: 96). Pa tako, ironija i simboličko kažnjavanje *Aristarcovim* bićem neizbjegno usmjeravaju svakog čitaoca ka usvajanju ironične perspektive u čitanju i najavljuju ton koji se može očekivati u tekstu.

---

<sup>60</sup> Polemika koju ovdje otvara je upućena žrtvi ironije Appianu Buonafedeu, autoru djela *Il bue pedagogo*, usmjerenom kritički, isključivo negativno prema *Frusti*.

Pored naslova, vrlo važan element ironije u strukturi časopisa je i napomena koju autor piše na samom kraju većine brojeva, kojom ukazuje na “otvorenost teksta” (Reuter-Mayring, 2019: 99), ali i podsjeća na prisutnost samog Giuseppea Barettija, tvorca jednog makrotesta i autora čiji se lični interesi kriju iza svake riječi *Aristarca Scannabuea*, imaginarnog autora časopisa. Naslov i napomena su repetitivni, i s obzirom na njihovu poziciju (na početku i kraju teksta), primjećujemo da taj “otvoreni tekst” ipak ima jasnou strukturu i da je pod potpunom kontrolom *puppetmastera*<sup>61</sup> ovog teatra za čitanje. Napomena, kao direktni kontakt između autora i čitalaca, gdje podsjeća na realnost i ekonomsku dobit od samog objavljivanja časopisa, otvara prostor romantičkoj ironiji koja je u njegovoj bazi. Prikrivenost fiktivnim elementima (protagoniste *Aristarca*, lažne korespondencije sa izdavačem, kritičarima i čitaocima) kojima je satkan prvi dio *Fruste*, a u kojima se Barettijeva misao nešto suptilnije maskirala, na taj se način poništavaju i ogoljena realnost Barettijevog procesa objavljivanja, pronalaženja sredstava i prodaje svog rada kako bi zarađivao za život, dolaze u prvi plan. U takvoj, naizgled sporednoj opasci, nalazi se začetak Barettijeve borbe za autonomni položaj pisca u Italiji, dignitet njegovog poziva, implicira se razlog prikrivanja i indirektnog izraza – izbjegavanje cenzure koja još uvijek prijeti u italijanskom društvu osamnaestog stoljeća. U tom dijelu se povremeno provlače i “detalji iz Barettijevog života u provinciji sa don Petronijem” (Reuter-Mayring, 2012: 131).

Diskusija o prethodno objavljenim brojevima, u drugom dijelu *Fruste* postaje otvorena. *Aristarco* se povlači, a glavnu riječ preuzima direktno Giuseppe Baretti, na taj način razbijajući svaki tradicionalni zid između autora, djela i publike. Tu se, također, objavljuje polemika, ali ovaj put stvarna, između autora *Fruste* i Appiana Buonafedea, pod pseudonimom *Luciano di Firenzuola* – gdje se komentariše prvi dio časopisa (I-XXV). Konstantan poziv na kontakt sa publikom kojoj je Baretti naklonjen, kao i svi aspekti teksta, komentara na objavljeni tekst, proces objavljivanja i zarade njegovog autora kao simbola potcijenjenog položaja pisca u Italiji, ukazuju na inovativnost i konstantno prisustvo romantičke ironije u radu, uslovljeno interaktivnim odnosom svih faktora koji doprinose stvaranju uvezanog lanca: od mukotrpnog procesa objave pa sve do aktivne konzumacije djela – od strane njegovih čitalaca. Brendan Dooley u *La seconde révolution de la lecture dans l'Italie du XVIIIe siècle*, piše:

---

<sup>61</sup> Koristimo termin objašnjen u poglavlju “Barettijev teatar za čitanje” u kontekstu autora kao tvorca i potpunog vladara skrojenog univerzuma.

Način da se ocjenjuju procjene subjektivne kritike nije se nalazio ni u odlomcima, ni u pravilima, nego u pozivu na intersubjektivnost.<sup>62</sup> Pregledajući pisma naučnika Giusta Fontaninija u svom književnom časopisu *Frusta letteraria*, Giuseppe Baretti je ignorisao njihov sadržaj, a umjesto toga, pozvao je čitaoca da pažljivo uzme u razmatranje “te ljubitelje starina koji se lome da objasne svaki bezvezni kamen koji pronađu na groblju, i one bibliofile koji kupuju sve knjige, koje su potpuno zaboravili ili generalno zanemarili svi kojih se tiču” (2002: 17-18).

#### 5.4. Strukturalna ironija u *Frusti*

Unutrašnja organizacija i različite narativne tehnike u ovom časopisu nas navode na dva, naizgled kontradiktorna zaključka: 1) o njegovoj unitarnosti i nedjeljivosti, budući da se teme i opisani događaji pojavljuju i prepliću u svim njegovim brojevima, 2) da se *Frusta*, s obzirom na razlike između prvih dvadeset pet brojeva časopisa u okviru romanesknog narativa s protagonistom *Aristarcom Scannabueom* i posljednjih osam brojeva gdje se kao protagonista više ne skriva, već se otvoreno kao lik pojavljuje ličnost Giuseppea Barettija, koji pritom raspravlja sa svojim rivalom Appianom Buonafedeom o prethodno napisanom romanesknom narativu svog časopisa, može podijeliti na dva koherentna dijela. Ova druga perspektiva, prema kojoj se časopis dijeli na dva suštinski različita dijela (premda se primjećuje konstantna tematska ovisnost drugog dijela o prvom) posebno je značajna u svjetlu izučavanja strukturalne ironije, sa polaznom tačkom u kategorizaciji Reuter-Mayring u *Raccontare la critica. L'interpretazione di mode e modi letterari europei del Settecento nella Frusta letteraria di Giuseppe Baretti*, gdje je prvi dio, satkan od elemenata fikcije, nazvan “tekstom”, a drugi, obilježen jednako kritičkim, ali esejističkim diskursom “metatekstom”:

Strategija ogledanja može se primijetiti kako u kompletnoj strukturi tako i u njenim podnivoima.

U tu svrhu dajem primjer: *kućno brbljanje*<sup>63</sup> između protagonista *priče* se preuzima kao *dijalog* u *Discorsima*<sup>64</sup>. Ovakvim tumačenjem ukazuje se na to da ova dva dijela imaju odnos *teksta* i

<sup>62</sup> “Intersubjektivnost (inter- + subjektivan), u transcendentalnoj fenomenologiji E. Husserla označava onu vrstu zajedništva svjesnih subjekata koje je uspostavljeno upravo zahvaljujući njihovom zajedničkom (teorijskom i praktičnom) djelovanju koje čini zajednički svijet kao temelj njihova suživota i ostvarenja čovjekove egzistencije pod vidom umnosti i razboritosti, što je već po Aristotelu bio preduvjet *sretnoga života*.” (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27670>)

<sup>63</sup> U originalu *Discorsi domestici*, kako se naziva dio časopisa s *Aristarcom* kao protagonistom.

<sup>64</sup> Drugi dio, sa Barettijem kao protagonistom.

*metateksta*. Tekst funkcioniše kao priča o književnom časopisu, sačinjena od narativnih elemenata, a metatekst kao komentar na priču iz prvog dijela, sačinjen od formalnih karakteristika odabranog žanra. Funkcija strategije ogledala korištena u kompletnoj *Frusti* je uspostavljanje i konstantno ukazivanje na koherentnost između *teksta* i *metateksta*. (2012: 132)

Ovakav odnos između dva dijela teksta (ako se posmatra *Frusta* u svojoj cjelini) pokazuje veliku privrženost ironiji – koja će tek nakon pojave romantizma biti definisana kao “romantička” – ironiji koja se nalazi u njegovoј strukturi. Baretti na različite načine probija granice između fikcije i realnosti:<sup>65</sup> 1) samim likom *Aristarcom*, u prvom dijelu, koji nosi veliki broj Baretijevih biografskih elemenata, stoga se i o njemu u prethodnom poglavlju raspravljaljalo kao o autobiografskom liku; hiperboliziranom “ja”, 2) konfrontiranjem svojih (pod maskom *Aristarca*) stavova sa stavovima neistomišljenika 3) ulogom samog Baretija u drugom dijelu 4) raspravom o fiktivnom djelu unutar samog djela, sa sviješću o tome da je ono fikcija – iskazana odnosom njegovih dijelova: *tekst – metatekst*.

Podsjećamo na oblike romantičke ironije (iznesene u našem teorijskom poglavlju o ironiji), ovaj put (sukladno numerisano) u korelaciji sa prethodno predviđenim osobinama *Fruste*: 1) probijanje tradicionalne barijere između fikcije i realnosti, 2) narativni tok se gradi sučeljavanjem suprotnosti stavova, odnosno “tenzijama stvorenim nizanjem suprotnosti” 3) autorovo direktno prisustvo u djelu, kao učesnik dijaloga i diskusija unutar djela, stapajući se tako sa svojom kreacijom (Muecke, 1986: 55).

Ovi elementi romantičke ironije prisutni su u njenoj strukturi, te podsjećamo da je polazna tačka i trag na kojem je započeto naše istraživanje Bracchijina opaska o “ironičnoj prirodi koja se nalazi u strukturi djela i predstavljanju njegovih sadržaja” (Bracchi, 1998: 97). Međutim, nakon ovog kratkog osvrta, Bracchi u nastavku ne razvija ovu hipotezu u vidu analize pojave strukturalne ironije primjetne u tekstu, niti pritom označava Baretijevu ironiju kao romantičku. Stoga, uz predviđene odlike romantičke ironije *Fruste*, svaki bi tumač ironije morao uočiti različite oblike u vidu njena tri strukturalna oblika, u skladu s teorijskom kategorizacijom: 1) ironiju koja se stvara između autora/lika i čitaoca, 2) ironično ophođenje naratora prema protagonisti, 3) narativnu ironiju (Avanessian, 2015: 133).

---

<sup>65</sup> Što je u teorijskom radu detaljnije objašnjena odlika ironije koja se podrazumijeva pod romantičkom.

U nastavku kratkog izvještaja o ironiji i njenom značaju za Baretiju, Bracchi još jedanput spominje Baretijevu karakternu privrženost sarkazmu u izrazu, zanemarujući pritom prisustvo ironije i u tom aspektu njegovog rada, te olako definišući sarkastičnim ono što bi odgovaralo “agresivnoj verbalnoj ironiji”, naspram lakše prepoznatljive “ironije namijenjene za humor” (Kreuz, 2020: 58). Agresivna verbalna ironija, jednakoj kao i sarkazam, karakteriše satiru i satirične oblike pisanja i u vijek podrazumijeva prisustvo žrtve, stoga, ukoliko se izraz povremeno pokaže kao grub ili manje odmijeren u odnosu na ono što bi čitalac smatrao pristojnim, potrebno je pomno razlučiti da li se radi o sarkazmu ili ironiji – budući da je njihova granica vrlo tanka. Međutim, s obzirom na vrlo čestu upotrebu, ne samo ironije već i autoironije u *Frusti*, nemoguće ju je ne definisati takvom u paragrafima poput ovoga koji slijedi:

Da je Ariosto imao služavku prirode kakve je bila Molièrova *Parižanka*, ona bi izrekla pravedniji sud o onim dvjema oktavama nego što je to izrekao kritičar iz Modene; [...] one njene ravne prosudbe o komedijama njenog gazde nisu značile ništa drugo osim da je služavka, jednakoj kao i gazda, imala poetsku dušu i poetski talenat, da se izrazim kao Shaftesbury; i jedini razlog što ona nije bila u stanju da pokaže svoje prirodne poetske sposobnosti i da se pojavi pred svjetom kao jednaka pjesnikinja koliko je njen gazda bio pjesnik [...] Pokušajte, *My Lady*, da se stavite u moju kožu, budući da mi, ostali, arogantni, niski ljudi ne možemo tek tako da se zamislimo u tuđoj koži, bilo muškarca ili žene, nakon što smo iznijeli naše mišljenje tolikim riječima kolike sam ja napisao u svom dugom pismu. (1839: 141)

Ovaj paragraf je posebno značajan jer nam sam autor u njemu ukazuje na vezu sa Shaftesburyjem, filozofom iz osamnaestog stoljeća posebno poznatim po stavu o ironiji kao racionalnoj emociji kojom upravlja razum, postavljajući je na suprotnu stranu u odnosu na prevalentni entuzijazam kojim obiluje prosvjetiteljstvo. Pored aluzije na Shaftesburyja, kao što ćemo detaljnije vidjeti u poglavljju o utjecaju ironičnih autora na Baretiju – jednakoj je značajna aluzija i na Ariosta, s obzirom da njegovo djelo i narativne tehnike obiluju elementima ironije i autoironije. Autoronija “namijenjena za humor” (Kreuz, 2020: 58) s funkcijom distanciranja (Hutcheon, 1994: 47) i sokratovskim elementima, kao što su retorički trikovi u vidu pretjerane skromnosti autora, pojavljuje se u posljednjoj rečenici, te ni u kojem slučaju ne može biti zamijenjena za sarkazam. Autoironija je prisutna i u sljedećem parrafu, ključnom za razumijevanje Baretijevog odnosa

prema književnohistorijskim tendencijama svrstavanja među autore prosvjetiteljstva ili antiprosvjetiteljstva:

[...] ako ikad ovaj moj peti diskurs [...] budu čitali najveći učenjački muževi sljedećeg stoljeća, koji će nastojati sastaviti dosadnu književnu historiju o današnjoj Italiji, preklinjem ih sada za tada, da me ne uvrštavaju među nabranja onih koji su proslavili naše stoljeće slavnim nazivom koji sam prethodno spomenuo;<sup>66</sup> naprotiv, tada će im moja sjena, poetski govoreći, biti veoma zahvalna ovoj nerođenoj gospodi, ako budu otvoreno rekli drugim autorima, njihovim sunarodnjacima i savremenicima, da neki šepavi kritičar *settecenta*, autor nekog časopisa nazvanog *La Frusta*, nipošto nije htio dati drugaćiji naziv svom stoljeću osim *mračno* [...] O stoljeće, po Italiju, *mračno i najmračnije* od svih stoljeća! (1839: XIX, 153)

Baretti se poigrava zvučnošću određenih riječi "sada za tada/ ora per allora", klimaksom "mračno, najmračnije" i anaforama "stoljeće i mračno", kao retoričkim pojačanjem u svrhu naglašavanja i stvaranja ironije. Ovdje je termin "mračno" u logičkoj, implicitnoj poziciji sa terminom "prosvjetiteljstvo", koje je na italijanskom jeziku još evidentnije: "Tenebre /I Lumi, Illuminismo". Sami kontrast koji se stvara u odnosu na elemente kojima Baretti opisuje mračno doba naspram dobi svjetlosti, koja dobija svoje ime još u Barettijevo vrijeme, uslovjava efekat romantičke ironije, u vidu sučeljavanja suprotnosti. U ovom paragrafu je prisutna i autoironija, gdje se Baretti, predstavlja kao "neki šepavi kritičar *settecenta*", autor "nekog" časopisa, naizgled nevažnog (što su odlike retoričkih trikova, lažne skromnosti i sporednosti rečeničnog dijela). Sastavljanje "dosadne književne historije" pojavljuje se u kontekstu onoga što Baretti povezuje sa tradicionalnim i njemu lično degutantnim načinom istraživanja, koje bi potom dovelo do izgradnje zapečaćenih spiskova gdje nestaje individualnost, dok se imena slažu poput slagalice koja sačinjava ono što podrazumijevaju principi i karakteristike prosvjetiteljstva. U tom svjetlu možemo interpretirati i prethodno predstavljeni pasus u kojem Baretti piše o potrebi da se "objasni svaki bezvezni kamen koji pronađu na groblju" (Dooley, 2002: 17-18), gdje bi kamen služio kao metafora svakog autora ili djela koje se bez kritičkog pristupa i naročite vrijednosti svrstava pod ono što podrazumijeva njegova epoha. Samim tim, ovdje nam lično Baretti daje na znanje da se, tokom interpretacije njegovog djela, ne treba voditi krivim tragom da se svrstava na stranu

---

<sup>66</sup> "odnosi se na: 'i Lumi'."

antiprosvjetitelja, iako se ovakvom kritikom svoje epohe (u tu zamku, pak, kao što smo prethodno pokazali, zapadaju mnogi njegovi kritičari, sve do danas) od velikog broja autora prosvjetiteljstva razlikuje. Baretti ne vidi svrhu konačnog etiketiranja, on se želi nalaziti na “drugoj strani”, ali ne sa drugim oponentima prosvjetiteljstva, već kao zasebna, specifična i vrlo kompleksna individua koja ne poštuje hijerarhiju niti pravila u vidu slijedeњa tuđih, isključivih poetskih rješenja ili manifesta.

Reuter-Mayring primjećuje, iako detaljno ne istražuje, prisustvo ironije i utjecaj ironičnih autora i filozofa *settecenta* u srži *Fruste*, te navodi da:

[...] u ovom djelu, metafizički karakter naslova je i formalni program: književna kritika kao književnost. U ovom djelu se odvija i u književnoj formi predstavlja metadiskurs o književnosti: kritičar izvršava svoj zadatok, kritiku, i predstavlja je čitaocu. Autor Baretti uvodi neophodnu distancu za ovaj svoj metadiskurs, zahvaljujući svom ironičnom stavu *in nuce*. (Reuter-Mayring, 2019: 97)

U strukturi *Fruste*, kao što smo prikazali u prethodnom dijelu rada, primjećujemo ironično ophođenje naratora prema protagonisti (koje u velikoj mjeri koincidira sa konstantnim pozivanjem i obraćanjem žrtvi ironije), kao i narativnu ironiju. Stoga, ironija je bez sumnje ukoričena u svakom od brojeva *Fruste*, ali je jednako značajna i u svom izrazu, naročito u drugom dijelu časopisa, iz kojeg ćemo, po ugledu na prethodne primjere, izdvojiti ironične opaske i analizirati načine njihovog stvaranja i elemente koji ih sačinjavaju, zajedno s njihovim ciljevima i funkcijama. Ricorda iznosi veoma značajnu opservaciju:

Odatle potiče duboka sugestivnost *Aristarcove* maske, koji dijeli sa drugim evropskim “posmatračima”<sup>67</sup> svoje pozne godine, višestruka iskustva zaokružena opredijeljenošću ka izdvojenom životu koji bi trebao omogućiti ujedno otuđenu i smirenu perspektivu [...] Igra maske i fikcije je, također, u slučaju *Fruste* zakomplikovana činjenicom da se *Aristarco* ne predstavlja u prvom licu, kakav je inače slučaj u “posmatračkom” modelu, već ga opisuje eksterni narator u njegovim odlikama lika-autora. (Ricorda, 1993: 140)

---

<sup>67</sup> Ricorda piše “spettatori” – zbog veze sa engleskim časopisom *The Spectator*, gdje se ukazuje na novu vrstu mode i pisanja časopisa po ugledu na londonski trend.

Ovdje se, također, ukazuje na pluralizam, multiperspektivnost unutar romanesknog časopisa. Ne treba zaboraviti da je ovo stoljeće “u kojem se rađa roman” (Reuter-Mayring, 2012: 131), pa u skladu s tim se mogu shvatiti i Barettijeve težnje da unese nove osobine u nešto što već pomalo zastarijeva kao vid kritike, ako se uzme u obzir da *The Spectator* potiče još iz 1720. godine, a da se suštinski nije mnogo promijenio. Romaneski element je posebno značajan jer on, uz narativne tehnike otuđenja i pluralizma, stvara pogodan teren za upotrebu ironije kao dominantnog načina izražavanja stavova autora. Prema Muecke, roman je najslobodniji žanr koji ima najveće mogućnosti stvaranja ironije (1986: 55), te, kako smo pokazali u poglavlju u ironiji, takvo razmišljanje otvara prostor za rađanje *flâneura – city dweller* današnjice. Reuter-Mayring u jednom trenutku u svom članku, u nešto drugačijem kontekstu, opisuje Barettiju kao “modernog, usamljenog i subjektivnog kritičara”, što suštinski možemo savršeno povezati s opisom *city dweller*, koji usvaja perspektivu otuđenog čovjeka, kompleksnog i neshvaćenog; gdje on svjesno odabire takvu poziciju i ironični otklon u odnosu na društvo, no ipak odlučuje da ostane u kontaktu sa svijetom koji pokušava opisati, pritom ne razmišljajući o objektivnosti, štaviše, odlučno je isključujući iz svojih nakana. U uvodu, Baretti piše:

Silna velikodušnost, kao što vidite, gospodo moja, silna velikodušnost je razlog koji podstiče ovog snažnog i krupnog starca da objavi, kako svečano objavljuje, nemilosrdni rat tolikim Galima i vandalima koji su sa ledenog Sjevera neznanja došli da uništavaju, da se izruguju, izvitopere našu najljepšu i najčuveniju Čizmu [...] prvo posmatrajte kako će upotrijebiti ovaj svoj Bič na stražnjicama desetina ovih modernih loših pisaca.<sup>68</sup> (1839: 5)

Romantička ironija je sačinjena od elemenata logičke opozicije s početka rečenice, u vidu anafore “velikodušnost”, te završetkom gdje se ta velikodušnost izražava u vidu “bičevanja” u svrhu odbrane društva od onih autora koje Baretti smatra protivnim i dekadentnim utjecajima. Samim miješanjem svojih stavova sa stavovima svog lika (što je, zaista, nemoguće isključiti, s obzirom na uporedno izražavanje stavova – naklonosti i odbojnosti prema određenim autorima i u drugim djelima), stapaju se autor i njegov lik, iako to nikada nije eksplicitno izrečeno. Na taj način, vidimo kako se romantička ironija nalazi u najdubljim porama *Fruste*, a kontroverzni stil života i pisanja modernog književnog kritičara se izjednačava sa figurom *city dweller*.

<sup>68</sup> Baretti upotrebljava termin “scrittoracci”, neologizam sa pežorativnim značenjem.

## **5.5. Direktna žrtva ironije: Appiano Buonafeđe ili *Luciano Firenzuola da Comacchio***

U uvodu, na samom početku *Fruste*, izneseno je nekoliko veoma značajnih informacija o cilju i namjerama autora, gdje je na općenit i simboličan način navedena tematika časopisa, razlog njegovog nastajanja ali i koncepcija prema kojoj je izgrađen Baretijev teatar, podijeljene uloge i predočeni stavovi kao ogledalo autorovih razmatranja o “realnom” svijetu. U tom smislu, ključna je podjela simboličnih uloga, koja neodoljivo podsjeća na dvije vrste kritičara *settecenta*, s jednom vrstom odmazde u odnosu na realnost: postoji *Aristarco*, neobuzdani i moćni kritičar koji određuje kazne i zasluge, usamljen, neobičan, s drvenom nogom i već u poznim godinama, ali iznimno moćan lik u ovom fiktivnom univerzumu: “Ali život našeg *Aristarca Scannabuea* je bio nešto potpuno drugačije, u to Vas uvjeravam.” (1839: 6) S druge strane, nalazi se njegov priatelj *don Petronio*. Ovaj gospodin je jedan od rijetkih s kojima *Aristarco* provodi usamljeničke dane na selu, diskutujući o knjigama i savremenim časopisima kojima je *Petronio* naročito naklonjen. Oni se razlikuju u vrlo važnim stvarima: iza *Aristarca* se nalazi najuzbudljiviji i avanturistički život prepun nevjerovatnih dogodovština i iskustava na različitim kontinentima, otvorenost duha i uma, ali i velika mudrost koja ga čini relevantnijim sagovornikom, dok je *Petronio* vodio miran i neuzbudljiv život, kao “sveštenik toga mjesta”, “istinski religiozan čovjek” (1839: 9):

Ponekad, zajedno čitaju neki odlomak iz neke moderne italijanske knjige, i najčešće se *Aristarco* okomi na moderne italijanske autore, a *don Petronio* se tad trudi da ih odbrani. Ovaj dobri čovjek ima manu da nabavi primjerak čim ga o tome obavijesti neki književni časopis, novine ili prodavač knjiga. Stoga, kako bi izlijeočio *don Petronija Zamberlucca* od ove njegove mane, *Aristarco* je želio započeti pisanje sljedećih stranica; i kako bi moderni učenjaci odmah razumjeli namjeru s kojom piše, želio ih je nazvati *Frusta letteraria*. (1839: 10)

Zbog suprotstavljenih stavova o istim pitanjima – za koje *Aristarco* kaže da su ga nagnali na pisanje *Fruste* kao primjera, “kako bi se trebao koncipirati časopis u osamnaestom stoljeću” (1839: 10), stvara se dojam o tome da *Petronio* simbolizuje figure prosječnog kritičara *settecenta*, oduševljenog svakom, pa i najmanje vrijednom novinom koju donosi njegovo vrijeme, u nedostatku stvarnog otklona i mjerjenja djela po istinski vrijednim kriterijima ljepote i korisnosti, nalazeći se tako na suprotnoj strani od *Aristarca*. Ovo ogledalo uključuje specifičnu kompenzaciju naspram Baretijevog položaja u Italiji i književnim krugovima, gdje njegova riječ i sud ne vrijede

kao naročito značajni niti izazivaju veliku pažnju javnosti. Stoga, obrnuto proporcionalno – u fiktivnom svijetu, autonomni, svojeglavi kritičar *Aristarco* ima glavnu riječ i moć naspram stavova većine, najavljene u liku *Petronija* s kojim provodi dane u razgovorima, razasutim kroz *Frustu*, a naročito otjelovljene u liku *Luciana Firenzuole da Comacchia* kako ga naziva u tekstu, a u *metatekstu*, pravim imenom: Appianom Buonafedeom.

Dakle, upozoravam Vas, gospodo čitaoci, da *Aistarco* ima potrebu da istuče sve savremene loše autore koje mu don Petronio ostavi na stoliću, i to se trudi da ih potpuno izrešeta bez imalo milosrđa; prema tome, pazite da ne pišete ili da dobro pišete, i to suštinske stvari, ako ne želite osjetiti kakvo prezirno bičevanje. Svakih petnaest dana će biti objavljen jedan od ovih brojeva u kojima ćete pronaći zadovoljstvo ako ih budete pročitali veoma pažljivo, okoristit ćete se mnogobrojnim vijestima i dobrim dokumentima koje će Vam stari ARISTARCO SCANNABUE [sic] pružiti u ovo malo vremena što mu ostaje da udara po Zemaljskoj kugli svojom drvenom nogom. (1839: 10-11)

U ovom paragrafu je vidljiva jedna od čestih manifestacija situacijske ironije kojom obiluje *Frusta*, a kako ćemo u nastavku rada vidjeti, i *Account*. Disbalans koji postoji u dva logički zasebna dijela koja zauzimaju sljedeće redove: “Dakle [...] prezirno bičevanje” i „stari... [...] drvenom nogom“ ukazuje na kontradiktornosti u djelu/ponašanju *Aistarca* u odnosu na njegovu fizičku nemoć i pozne godine. Vrlo oštar ton i nemilosrdnost njegovog karaktera s početka paragrafa, čitaoca navode na zamišljanje jednakog moćnog i fizički snažnog lika, koji bi se bio u stanju na svaki način obračunati sa onima koji mu nisu po volji: međutim, srž ironičnog iskaza leži u takvom disbalansu u metaforičkoj moći u odnosu na fizičku, gdje se i sama ličnost *Aistarca* može interpretirati kao rastavljena na slojeve: ovaj njen fiktivni, snažni *wit* u djelovanju odgovara fiktivnoj i metaforičkoj moći jednog lika, dok se fizički aspekt – njegova slabost, pozne godine i veliko životno iskustvo na različitim mjestima (iako hiperbolizirano – *Aistarco* putuje po raznim kontinentima, dok se Baretti za života kreće isključivo evropskim tlom), u potpunosti podudara s njegovim tvorcem, Baretijem. Već u vidu kontradiktornog raslojavanja ovog specifičnog lika, primjećuje se autorov otklon u svrhu stvaranja ironije i najavljuju dva dijela njegovog časopisa: onaj koji piše *Aistarco* (iako u potpunosti nedjeljiv od Baretija, kontrolisan realnim razmišljanjima i ciljevima i izvan *Fruste*) u *tekstu*, i onaj gdje je autor direktno Baretti, koji će raspravljati o stavovima svog lika, u

*metatekstu*. Narator je očito jedan, ali odluka da se upotrijebi ovakva tehnika ukazuje na ironičnu višeslojnost u tekstu i razbijanje svake vrste barijere u književnoj kritici.

U strukturalnoj ironiji *Fruste* kao makroteksta, veoma je značajan momenat prelaza s *teksta* na *metatekst*, kada nam, u “Introduzione ai leggitori”,<sup>69</sup> Baretti prividno najavljuje promjenu perspektive, gdje napušta *Aristarcov* univerzum fikcije i prelazi na detaljno i dinamično komentarisanje dijelova Buonafedeovog *Bue pedagogo*, žrtve ironije u svrhu odbrane od konstantnih napada koje autor upućuje tekstu *Fruste* i lično njemu kao autoru.

Potreba, koju imam, da odgovorim na *Bue Pedagogo*, čini da na nekoliko dana napustim imaginarni *Aristarcov* lik: ali nakon što osam rasprava budu završene, vidjet ću da li ću moći vratiti tog lika. U svakom slučaju, zadržavam naslov brojeva mog časopisa onako kako sam i počeo, da mu ne bih pokvario homogenost, mijenjajući samo podatke o štampanju iz Rovereda u Trento. (1839: 99)

Baretti ovdje pokazuje specifičnu vrstu ironičnog otklona u odnosu na *Frusta* i lika Aristarca, čime pobuđuje napetost i dinamiku kod čitalaca, koji nisu sigurni šta mogu očekivati u nastavku *Fruste*. Ovaj, homogeni narator, naizgled na spontan način nastavlja svoj diskurs, te iako je momentalno isključio romaneskni tekst, ne garantuje da će *Frusta*, s obzirom na njenu strukturu i karakterizaciju “otvorenosti” njenog sadržaja, isključivati dalje odlike romanesknih narativa.

U *Raspravama* koje slijede, ironija je upotrebljavana u svrhu vrlo agresivne polemike, s funkcijom odbrane ali i nasrtanja na oponenta, koja pak često prelazi u sarkazam. Granice između ironije i sarkazma se često prevazilaze unutar jednog pasusa, rečenice ili rečeničnog dijela, kako ćemo pokazati i u primjerima. *Metatekst* se otvara sljedećim riječima: “Rasprave koje iznosi autor *Fruste Letterarie* velečasnom ocu don Lucianu Firenzuoli da Comacchiu, autoru *Bue pedagoga*.” (1839: 100) Ono što slijedi, detaljno je pozivanje na riječi samog Buonafeda, gdje se napušta polifonija teksta, te se upotrebljava princip “jedan žanr i jedan glas”, što ponajbolje odgovara Baretijevoj ironičnoj koncepciji u *Accountu*, u potpunosti izgrađenoj na principu preuzimanja Sharpovih riječi iz putopisa, demantovanja i upotrebi ironije s funkcijom nasrtanja. Međutim, kako ćemo prikazati

<sup>69</sup> Kao što možemo vidjeti, ukoliko pogledamo Reuter-Marynginu shemu – srazmjernim s “Introduzione” u tekstu.

u narednim primjerima, opaske upućene Buonafedeu/Da Comacchiu često će biti mnogo emocionalno nabijenije i agresivnije:

Šta sam Vam ja učinio, presveti Oče don *Luciano Firenzuola da Comacchio*, da zaslužim od Vaše Svetosti tolike napade, sa tolikim uvredama, sramotnim klevetama koje ste povratili po meni u onoj odvratnoj knjižici nazvanoj *Il Bue Pedagogo*? Da Vam nisam možda poslao oca u zatvor, udavio majku, upucao brata i razdjevičio sestru? Da nisam možda zapalio dućan nekog ribara – Vašeg rođaka ili drugog krvnog srodnika? Da Vam se nisam možda ja isprijeočio na putu da postanete Vrhovni službenik Vašeg reda ili oduzeo sredstva da se pretvorite iz opata u biskupa? Da li sam Vas u konačnici nazvao ateistom, sklonom pederastiji, kao što čine mnogi koji Vas lično poznaju? (1839: 100)

U ovom paragrafu predočena je ironija situacije, uvedena disbalansima koji se pojavljuju već unutar prve rečenice, gdje Baretti naizgled ponizno, samosavjesno započinje postavljanje retoričkih pitanja “šta sam [...] presveti Oče [...] Vaše Svetosti” (koja će uslijediti i u nastavku paragrafa), a završava slikovitim prikazom sveštenika koji “povraća gnušne klevete u odvratnoj knjižici”. Ovakav tip situacijske ironije opisane kao “disbalansi”, sokratovsko hvaljenje i anafore s početka rečenica “da nisam možda”<sup>70</sup>, kao i retorička pitanja u nastavku paragrafa sa vrlo oštrim tonom i maštovitim scenarijem, sastavni su dijelovi agresivne ironije sa funkcijom retoričkog pojačavanja.

Iako će ironija s funkcijom nasrtanja karakterisati najveći broj ironičnih opaski u našem korpusu, važna je velika distinkcija koju ćemo napraviti prikazujući popratne elemente takve funkcije, kao i funkcije samozaštite kojom je Baretti prvenstveno podstaknut u oba djela: dok je u *Accountu* funkcija nasrtanja popraćena korektivnim i satiričnim faktorom kao krajnjim ciljem, u *Frusti* je ona praćena destruktivnim i agresivnim faktorom; srazmjerno, funkcija samozaštite je u *Accountu* mnogo manje emocionalno obojena, dok u slučaju *Fruste* ona naglo raste i postaje arogantna i defanzivna (Hutcheon: 1994), kao u narednom primjeru:

<sup>70</sup> Značajno je upravo i to “možda”, tzv. “forse dubitativo”, karakteristično za Ariosta, a kojem Baretti često pribjegava kako u *Frusti*, tako i u *Accountu*, u svrhu stvaranja ironičnog otklona, o čemu će biti više riječi u poglavlju o *Accountu* i poglavlju o utjecajima ironičnih autora na Baretiju.

Oče don Luciano, nisam Vam učinio ništa od ovih stvari, niti bih Vam ikad takvo što učinio. Ja sam Vas samo upozorio na 178. stranici *Fruste Letterarije* da se ne prepustite ludoj namjeri da ismijavate filozofe Stare Grčke i moderne Evrope, podsjećajući Vas da su “ti filozofi, uprkos mnogim propustima i greškama, bili i da će zauvijek biti viđeni u očima svih učenih nacija kao najsigurniji učitelji svih tih umjetnosti i svih tih nauka koje doprinose razlikovanju ljudi od papagaja”. I da li je to moguće, premrzovoljni Oče, da ste mogli tako loše primiti najučeniji savjet koji Vam je i najbolji prijatelj mogao dati? Da li je moguće da ste mi uputili stotine i stotine groznih imena, kao zahvalu za moje bratsku iskrenost? (1839: 100-101)

Pod krinkom želje za savjetovanjem i pravdanjem svojih postupaka, predstavlјajući se kao dobromjeran, “najbolji mogući prijatelj”, Borelli se pretvara da je uvrijedjen i neshvaćen. Sokratovsko hvaljenje iz prethodnog pasusa, u vidu hiperboliziranih epiteta “Vaša Svetost”, “Presveti Oče”, naglim se prijelazom nalazi u logičkoj opoziciji sa “premrzovoljni Oče” u drugom dijelu ovog paragrafa. Taj dio paragrafa nalazi se i u kontradiktornoj vezi sa prvim dijelom, od kojeg u potpunosti odudara po tonu i lažnoj poniznosti, dok se predstavlja kao osoba koja nikad ne bi ništa nažao učinila svešteniku. Dobre namjere opisane na početku pasusa, kao i na kraju sintagmom “bratska iskrenost” potpuno su raskrinkane vokativom “premrzovoljni Oče”. Ovakvi elementi u antitezi, otkrivaju da se radi o upotrebi romantičke ironije.

Retorička pitanja često navode Borettija na promjenu u oštini tona, te nerijetko uslovljavaju i upotrebu sarkazma u konačnici izraza. U tom kontekstu, ilustrativan je primjer koji slijedi, gdje se u skladu sa dužinom rečenice u vidu retoričkog pitanja, mijenja i ton:

Ali kakav ste Vi prečasni Otac, Vi koji nepravedno falsifikujete svaki red one moje *Fruste* dok je citirate, kako bi Vaši čitaoci mislili da sam je ja popunio mnoštvom grozota, kako u književnom pogledu, tako i u moralnom i religijskom? I mislite li da je dobro pokušavati da mi oduzmete ne samo beskorisnu etiketu kritičara i književnika već i onu najvažniju, gospodina i krišćanina? [...] Da li je to ponašanje dobrog čovjeka? Monaha za kojeg se predstavljate? Učenjaka za kojeg se predstavljate? Izvinite, don Luciano, ako Vam kažem da je to ponašanje hulje, koja zaslužuje da je bikovi rogovima izbace sa lica Zemlje. (1839: 101)

Ukoliko se ovaj paragraf analizira tako što ćemo ga podijeliti na dva dijela, vidljivo je da se dio koji završava riječju “krišćanina”, sastoji od dvije mnogo duže rečenice u odnosu na dvije koje

slijede te, upravo, jer su druge dvije odsječne, kratke, njihov efekat je veći i srazmjerno, ironija je emocionalno obojenija. Potom, jačina izraza u posljednjim retoričkim pitanjima prevazilazi domene ironije i rezultira kao sarkazam kojim obiluje posljednja rečenica, uprkos ublaženom izrazu u riječima “izvinite”, “ako Vam kažem” gdje autor ponovo zauzima otklon, iako u ovom slučaju nedovoljan s obzirom na eksplisitnost izraza koji slijedi. Ovaj paragraf je za ironiju značajan i u jednom drugom kontekstu, manje upućenom žrtvi ironije a više specifičnom za autoironiju: “beskorisna etiketa kritičara i književnika” koja se tu spominje, uslijed jačeg izraza gdje se Luciano opisuje kao “hulja koja bi trebala biti izbačena s lica Zemlje”, mogla bi prvim čitanjem ostati nezapažena, međutim Baretti se u ovom trenutku osvrće na svoj, lični poziv koji je potpuno potčinjen u italijanskom društvu (za razliku od onoga što je mogao vidjeti u Engleskoj). Ovakva autoironija kao retoričko pojačanje, gdje autor sam umanjuje vrijednost svog poziva (kao retorički trik), funkcioniše kao indirektna kritika nedovoljno priznatog položaja pisca u italijanskom društvu, o čemu će konstantno implicitno ali i eksplisitno govoriti u svom književnom opusu.

Retorički trikovi i sokratovska skromnost vrlo često se prožimaju u *Discorsima*, gdje Baretti predstavlja svoj dosadašnji rad, tekst – kao izraz potpuno iskrenog i otvorenog načina iskazivanja stvari, kojem navodno, Buonafede pripisuje negativne konotacije i daje nezasluženu kritiku. Tako, vrlo su česte izjave poput sljedeće: “Ali Vi kao opsjednuti izokrećete ovaj moj naivni način kojim iskazujem svoje misli [...].” (1839: 101) Sokratovska ironija se nalazi u zamjeni uloga: zapravo, Barettijev izraz je sve samo ne naivan i nepomišljen, jednakako kao što ni njegovi savjeti (a u biti zamjerke i napadi) na Buonafede nisu “priateljski nastrojeni”, kao što prethodno tvrdi. Baretti potom, u dvije pune stranice preuzima Buonafedeove pogrdne riječi osude kojima ga je opisao u *Bue Pedagogu*, i naglašava Buonafedeovo neprijateljstvo i negativan stav “koji ne dolikuje Svetom Ocu” (1839: 101), tako što nabranjem stvara jednu metaforičku hrpu sačinjenu od neprikladnog rječnika sveštenika. Na taj način, dešava se potpuna manipulacija i zamjena uloga, gdje, predstavljajući sebe kao žrtvu, potpuno zanemaruje da je, zapravo, Buonafede žrtva ironije. U svrhu detaljnije analize, iznijet ćemo samo ključne rečenične dijelove preuzete sa ovih stranica, s obzirom na dužinu Barettijevog izlaganja:

Trebali ste se toga sjetiti prije nego što ste me nazvali pedagoškim bikom, bikom "kakistarkom", bikom bez uma, bikom bez razuma, bikom bez riječi, bikom bez nauke ili bilo kakvog umijeća. Trebali ste se toga sjetiti prije nego što ste me nazvali bikom s Kipra, bikom poliglotom, važnim bikom, bikom novinarom, bikom *Scaramuzza*, bikom reporterom, bikom automatom, bikom embrijem. Trebali ste se toga sjetiti prije nego što ste me nazvali "veselim bikom, bikom ljubavnikom, bikom ženskarošem, bikom kuhanicom, bikom kozmopolitom [...]. O domišljati, don Luciano, čudesni izumitelju lijepih naziva bikova, tad, a ne sad ste se trebali sjetiti *Galatea*! I trebali ste ga se sjetiti prije nego što ste me nazvali "glupanom, seljakom, ljenčinom, prljavkom, cinikom, drznikom, stokom, idiotom i dobrim samo za plug i klaonicu [...]. I u konačnici, trebali ste se toga sjetiti prije nego što ste me nazvali plagijatorom, tiraninom, mesarom, nitkovom, krvnikom, književnim izmetom, prekršiteljem društvenih dužnosti, bezbožnikom, pseudoasketikom, otpatkom republike, vladarom najgorih. (1839: 101-102)

Ove dvije stranice ispunjene pogrdnim nazivima upućenim Barettiju u *Bue pedagogu*, korištene su vrlo dosjetljivo, u Barettijevu korist. Tehnika preuzimanja uvredljivih riječi oponenta, koristeći ih protiv njega samoga, pojačana zbijenošću takvih povremenih naziva iz čitavog djela, na dvije stranice nabranja, pojačava efekat naglašavanja i pruža značajne argumente protiv časti i dosljednosti Appiana Buonafedea. Budući da je Buonafede jednom prethodno uputio Barettija ka *Galateu*,<sup>71</sup> najvećem vodiču ka bontonu, Baretti je iskoristio priliku da se na paradoksalno ironičan<sup>72</sup> način osvrne na taj ponižavajući savjet, tako što će ukazati na neprimjerenošć i nedosljednost Buonafedeovog ponašanja, sklonog da vrijeda i koristi vokabular koji se kosi sa svim pravilima na koje ukazuje spomenuti vodič. Na taj način, Baretti postiže efekat demantovanja samog protivnika ali i težine njegove riječi, gdje uvrede postaju smiješne i beznačajne, a Barettijev samoljublje i čast netaknuti. Ironični efekat je dodatno pojačan retoričkim sredstvima poput anafora kojima se uvodi svaka rečenica u pasusu koje dodatno naglašavaju konstantnost Buonafedeovog proklinjanja i vrijeđanja Barettija, za koje čitalac, zahvaljujući vještini Barettijevog ironičnog prosedea, gotovo i pomisli da je bezrazložno i nezasluženo. Funkcija ovakve ironije je samozaštita, popraćena arogancijom i defanzivnim stavom.

<sup>71</sup> Radi se o naslovu slavnog italijanskog traktata s edukativnim ciljem, Giovannija della Case, najznačajnijeg djela te vrste gdje autor preuzima sličnu koncepciju i tematiku kao Baldassare Castiglione u djelu *Il cortegiano*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/galateo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/galateo_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

<sup>72</sup> Paradoksalna ironija koja se, također, prema Mueckeou, može shvatiti kao romantička ironija (1986: 23), međutim, s obzirom na njenu specifičnost u odnosu na druge manifestacije romantičke ironije, smatramo da je potrebno precizirati ovakav njen oblik.

Ovakvi primjeri, pak, demantuju u praksi nešto što Baretti prethodno tvrdi, definišući svoje pisanje kao “naivno”: jasno je, iz samo jednog primjera, koliko pažnje autor poklanja odabiru tehnika u pisanju, ironičnom izrazu i analizi teksta svog oponenta. Stoga, njegov izraz je sve samo ne spontan i prirodan, a gotovo svaka rečenica u *Discorsima* uključuje izuzetan književni trud i ironične ciljeve koji povremeno, kao da se otimaju kontroli autora koji želi biti polemičan i argumentovati svoje stavove, prepuštajući se svom temperamentu i sarkastičnom izrazu kao vrhuncu razmišljanja, što je slučaj i u paragrafu koji slijedi:

Čini li Vam se, kostimirani redovniče, da je to jezik redovnika, ili maksime prečasnih redovnika poput Vas? Čini li Vam se da su to nazivi koje upotrebljava gospodin koji je zadužen za krštenje? Čini li Vam se da “jedan ništavni gramatičar koji ne zna raditi ništa drugo (kao što tvrdite na stranici 40) osim što se bavi nevažnim gramatičkim pitanjima” zaslužuje da ga se poredi čak sa slavnim ubicom Henrika IV, kralja Francuske, i nazvan istom njegovim imenom “Ravagliacco”? I mislite li da ja nisam u pravu ako Vam sa uobičajenom naivnošću kažem da se Vi niste ponašali kako treba da se ponašaju fratri, već poput hulje koja je zaslужila da je krvnik pomete sa lica Zemlje? (1839: 102)

Struktura pasusa veoma je slična prethodnom: autor ponovo koristi anfore na početku rečenica kako bi pojačao ironični efekat, ponovo se predstavlja kao žrtva lošeg ophođenja i nekulturnog ponašanja Buonafedea. On ovdje posvećuje značajnu pažnju Buonafedeu ne samo kao gospodinu koji bi trebao biti, već i kao crkvenom licu, te ga u uvodnom dijelu pasusa naizgled usputno podsjeća na obaveze poziva, u suprotnosti sa ponašanjem i izražavanjem. Potom, vraćajući se strukturi diskursa kao u prethodnom pasusu, preuzima određene Buonafedeove riječi, koristeći ih protiv njega samog u kontekstu pripremljenom uvodnom informacijom o svetosti poziva. Međutim, na koncu, njegov ton prevazilazi okvire ironije i dobiva sarkastičnu, jaku emocionalno obojenu notu konfrontirajući njegovo ponašanje (hulje) u odnosu na očekivano i moralno obavezujuće ponašanje (fratra). Uvođenjem tih suprotnosti u pasus, kreirane su antiteze koje rezultiraju stvaranjem romantičke ironije.

Barettijeva romantička ironija koja se kreira sučeljavanjem suprotnosti nije, pak, stvarana samo eksplicitnim oblicima antiteze, već i logičkom opozicijom njenih elemenata, kao u sljedećem primjeru iz XXVIII broja:

I šta zaključuje uvijek zapanjujuća logika don Luciana iz mojih razmišljanja o urođenoj skromnosti žena koja su, pak, osnovana na svakodnevnom iskustvu? Čitaoci, da li možete povjerovati u to? Don Luciano zaključuje da sam ja MATERIJALISTA (sic.): što znači, jedan od onih pseudofilozofa koji ne priznaju nikakvu duhovnu prirodu. Ali, reći ćete Vi, iz kojih tvojih hipoteza izvlači ovakav zaključak? On ga izvlači iz sljedećih mojih riječi “skromnost je jednako urođena, reći ću tako, kao i ženska duša.” I evo na čemu teolog “ne-bik” gradi svoje argumente [...] (1839: 140)

“Zapanjujuća logika don Luciana” je očito sokratovski ironična konstatacija, koja ima ulogu da diriguje smjer razmišljanja *Čitaoca*. Autor uvodi *Čitaoca* kao lika, pozivajući ga na interakciju, pri čemu ga, pak, usmjerava ka zauzimanju strane i logike za koju misli da je ispravna: takav pristup iznošenju informacija je dodatno emocionalno obojen jer teži da negativni stav prema Buonafedu prenese na čitaoce, kojima prividno daje na važnosti. Sav taj privid u vidu retoričkih trikova i ukrasa, gdje se autor vodi navodnom logikom “da li možete povjerovati u to? [...] ali, reći ćete Vi [...]”, koju će imati svaki čitalac je samo dekor i retoričko pojačanje ironije, dok je jedino, suštinski značajno za autora, iznošenje sopstvenog mišljenja. Retoričku ulogu u stvaranju ironije ima i riječ materijalista, napisana velikim slovima, gdje se, zapravo, naglašava neosnovanost takvog naziva za nešto što predstavlja srž autorove lične filozofije. Ključna logička opozicija koja sačinjava elemente romantičke ironije vidljiva je u sintagmi “ne-bik”, kojoj suprotstavlja logički element u antitezi: “bik” – kojim ga Buonafede pokušava uvrijediti pišući *Bue Pedagoga*. Prihvatanjem takvog naziva kao metaforičkog prikaza sebe i svojih osobina, te sučeljavanjem sa “ne-bikom” ukazuje se na jačinu konflikta i kategorično zauzimanje suprotnih strana. Baretti, također, na ovaj način ismijava sam pogrdni nadimak kojim je opisan, čime umanjuje njegovu relevantnost i gotovo ukazuje na absurdnost Buonafedeovog razmišljanja.

U ovom se primjeru primjećuje i najčešća tehnika pisanja i struktura izlaganja u *Discorsima*, koja neupitno podsjeća na strukturu kojom će godinama kasnije Baretti izlagati svoja razmišljanja u *An Appendixu*, budući da se ona kompletno bazira na demantovanju kritike upućene Barettiju, iznošenju protuargumenta i predstavljanju onog što autor smatra ispravnim tumačenjem teksta. Romantička ironija, stvorena, pak, drugaćijim elementima, bit će prikazana i u sljedećem parrafu:

Vama, Oče don Luciano, koji, uprkos Vašem školovanju, jednako ste pjesnik kao konj dobrog Silena,<sup>73</sup> bio bi bačen trud dokazivati na osnovu sto primjera izvučenih iz njegovih poetskih djela, da Gravina<sup>74</sup> nije bio nikakav pjesnik i da je jedva bio dostojan naziva stihoklepca. [...] Ja sam se samo sprdao s njim i drugim osnivačima Arkadije, koji su željeli imati napismeno svoje zakone po uzoru na zakone dvanaest stolova,<sup>75</sup> kao da je postojala neka proporcionalnost između rimske Arkadije i Rimske republike. A ko je tako izgubljenog slijepog intelekta da ne primijeti da moderni Arkadijci imaju toliko sličnosti sa starim Rimljanima koliko Arlecchinova statua sa ličnošću Giulia Cesarea, ili, kako reče Aristarco, “kakve veze ima majmun s doktorom sa Sorbone i drvena noge s pravom nogom?” (1839: 150-151)

Struktura ovog pasusa (kao i ironija) bazirana je na nizu suprotnosti i poređenja u funkciji ismijavanja. Prvo poređenje – don Luciana s konjem, na početku pasusa je manifestacija agresivne, podrugljive ironije, gdje su poredbeni elementi čovjek i životinja – kako bi se hiperbolizovala don Lucianova nekompetentnost u pjesničkim vodama. On, kako Baretti ironično ukazuje težeći da djeluje mudrim i kompetentnim poput Dionizovog učitelja, zapravo, ostaje bliži figuri konja nego mudrog starca. Ironija se tiče ne samo Buonafedea/ don Luciana, već i Arkadije – što je vrlo važan diskurs koji započinje još u prvom poglavlju *Fruste*, a koji će nastaviti čak i u *Accountu*. Arkadijci, u poređenju sa starim Rimljanima, predstavljeni su kao najveće suprotnosti u dostignućima i relevantnosti te su u jednakoj poredbenoj antitezi kao “Silen i don Luciano”, i u finalnom dijelu – “majmun naspram doktora sa Sorbone, kao i “drvena naspram prave noge”. Kako smo prethodno vidjeli, drvena noge – u konačnici, pak, nije defekt, iako djeluje kao autoironičan element. Ona simbolizira Aristarcovu osobenost, te je, zapravo, i simbol individualnosti i originalnosti kritičara Barettija, naspram mase jednoličnih i tradicionalnih kritičara *settecenta*.

Uvođenje Aristarcovog lika, štaviše, neobično pozivanje i citiranje fiktivnog lika, dok je publici već jasno da je autor samo jedan – Baretti, dodatno razbija svaku vrstu barijere između stvarnosti i fikcije – doprinosi potpunoj dominaciji romantičke ironije u djelu.

Sami *Discorsi* se zatvaraju na romantički ironičan način, potpunim uvezivanjem i pojašnjenjem odnosa između likova i stvarnih autora:

<sup>73</sup> Silen je figura iz grčke mitologije, Dionizov učitelj, često prikazan u književnosti dok jaše konja, opjevan i u slavnoj pjesmi Lorenza de Medicija *Il trionfo di Bacco e Arianna*.

<sup>74</sup> Gian Vincenzo Gravina, kalabrijski pjesnik, jedan od osnivača Arkadije.

<sup>75</sup> Radi se o najstarijem rimskom pravnom dokumentu (451-450. pr. n. e.), skupu pisanih zakona iz razdoblja Rimske republike kojima se reguliše određivanje presuda, kazni i pitanja moći. <https://www.treccani.it/enciclopedia/dodicitavole/>

Završimo sad ovaj odgovor<sup>76</sup> na *Bue Pedagoga* gdje se držao svijet u neizvjesnosti i zaključimo da je njegov stvarni autor Otac Don Appiano Buonafede da Comacchio, opat i posjetitelj monaha celestinskog reda, onaj koji je sklepao ovu svoju sramnu knjižicu sa tolikim neistinama, tolikom greškama, tolikim klevetama i tolikim smicalicama u svakom redu, da zaista zaslužuje da ga odsad svi pošteni ljudi smatraju huljom koja je zaslužila da ju krvnik izopći iz ljudskog roda. (1839: 214)

U ovom paragrafu, Baretti pokazuje stvarnu funkciju svog teksta i ironije u njemu: samoodbranu i nasrtanje na žrtvu ironije, koje iz nje proističe. Ključna riječ je “odsad”, što znači: na osnovu argumenata koje Baretti predstavlja, kojima teži razuvjeriti publiku i uništiti dignitet Buonafedea i njegovog djela. Ovo je i svojevrsni rezime drugog dijela *Fruste*, budući da je u njemu sažeto prikazana tema i motiv za pisanje, uz ponavljanje rečeničnih dijelova kao i kompletne rečenice<sup>77</sup> koju smo prethodno imali priliku u nekoliko navrata predstaviti i u okviru analize predočene u ovom poglavlju. Karakteristika ovog paragrafa jeste i ironija situacije u prvom njegovom dijelu: publika nije imala nedoumica ko je autor *Bue Pedagoga*, te je ovakvo otkriće samo dio Barettijeve retorike. Ironija situacije je vidljiva i opisu Buonafedeovog nedostojnog ponašanja, suprotnog očekivanjima u odnosu na njegovu titulu: gdje je prikazan kao sveštenik lažov. Posljednja rečenica već prelazi u sarkazam, kojem često Baretti ne uspijeva odoljeti.

Kao što možemo zaključiti u pregledu brojeva XXVI-XXXIII, romantička ironija potpuno vlada ovim modernim, romanesknim tekstem u kojem je fokus na direktnoj žrtvi ironije Appianu Buonafedu. Istim analitičkim pristupom ćemo nastojati prikazati najčešće vrste ironije u izlaganju koje nema za metu samo jednu, već veliki broj momentalnih, indirektnih žrtava ironije u *metatekstu* sačinjenom od prvih deset brojeva *Fruste*.

<sup>76</sup> Što potvrđuje prethodno postavljenu tezu da drugi dio *Fruste*, *I Discorsi* imaju funkciju *An appendixa*, direktnog dijaloga sa žrtvom ironije, a da su Čitaoci, potpuno usputni iako im se Baretti obraća da bi pojačao intenzitet ironičnog izraza i uveo dinamiku u dugim pravdanjima i demantovanjima Buonafedeove kritike *Fruste*. Ovakva struktura potvrđuje da je Barettijev temperament usko vezan uz odabir ironije i da postepenim objavlјivanjem, želja za ličnom odbranom u *Frusti* nadvladava inicijalni interes i namjeru da se u tom časopisu kažnjavaju oni koji doprinose negativnom položaju u kojem se nalazi italijanska književnost. Sam autor to implicitno daje na znanje u riječima “nisam siguran da će vratiti Aristarca”, da kao istinski ironičar nije siguran da će moći kontrolisati tu stranu svoje ličnosti i ironiju odmaknuti od funkcije samoodbrane ka kritičkoj, korektivnoj funkciji, koja se postepeno gubi od prelaza iz prvog u drugi dio *Fruste*, gdje se do kraja zadržava.

<sup>77</sup> Misli se na posljednju rečenicu u pasusu.

Za razliku od otvorenog i živahnog pričanja u prvom dijelu, stvaranjem “polifonije tekstova i glasova”, u “Discorsima” koristi veoma drugačije strategije kako bi, pak, stvorio sličnu heterogenost, čineći formalne prijestupe nad normama žanra: tradicionalno, tekst je povezan sa učenjačkim kontekstom te u vezi s tim podvrgnut ozbiljnim razmišljanjima, logičnim dedukcijama i teorijskim promišljanjima. Međutim, Baretti govori s tolikom dozom ironije, i tu se udaljava od teme govoreći o posve nevažnim stvarima, ispresijecajući tako teme i rečenice. (Reuter-Maring, 2012: 132)

## 5.6. Pregled ironičnih opaski u *tekstu*

U prvom broju *Fruste*, nakon uvoda čitaocima, Baretti svoju kritiku upućuje *Arkadiji*, što će biti jedna od rijetkih tema koju će jednako tretirati i u *Accountu*. Prvi dio ovog teksta tiče se djela *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*, opata Michelea Giuseppea Moreia, Barettijevog savremenika. Baretti daje recenziju ove knjige za koju tvrdi da se treba pročitati isključivo ako pojedinci vole “beskorisne vijesti” ili “ne znaju u šta utrošiti svoje vrijeme” (1839: 11). Njegova recenzija se nalazi u opisu poglavlja, a ironije nije pošteđen nijedan od osnivača *Arkadije*:

Shodno tome, u tom prvom poglavlju se pojavljuje četrnaest imena od četrnaest osnivača Arkadije, od kojih je jedanaest imena još davno bijedno potopljeno u Letu,<sup>78</sup> a to su: Coardi, Paolucci, Leonio, Stampliglia, Maillard, Figuri, Negro, Mellchiorre, Vicinelli, Viti i Taia. Kažem da su jedanaest imena, ovih jedanaest ličnosti potopljeni u Letu u svojstvu poetskih imena, da me niko pogrešno ne shvati. Tri od ovih četrnaest imena koja se još uvijek spominju, jesu Gravina, Crescimbeni i Zappi. Gravinino ime još uvijek spominju učenjaci, jer je Gravina imao prilično veliku glavu, i to punu znanja iz latinskog jezika i pravnih nauka. Međutim, kako svi ljudi imaju manu pored brojnih svojih savršenosti, Gravinina mana ga je navodila da piše stihove na italijanskom jeziku, i ono što je još gore, da prozom na italijanskom jeziku podučava druge da postanu liričari, tragičari, ditirambičari, i svašta još, uprkos prirodi koja je od njega htjela napraviti advokata a ne pjesnika. (1839: 11-12)

U ovom paragrafu vidljiva je ironija situacije: kada pjesnik navodi (pritom naglašavajući) da je jedanaest pjesnika *Arkadije* palo u zaborav, čitalac očekuje da će barem preostala tri osnivača biti

<sup>78</sup> Paganska i Danteova rijeka podzemlja, koja uzrokuje zaborav prošlosti.

pošteđena kritike kao časni izuzeci, međutim, pjesnikova ironija se ponajviše tiče upravo jednog od najpoznatijih pjesnika *Arkadije*. Prvih jedanaest bi (što se implicira u podtekstu), Baretti poslao u pakao – nije slučajno njegovo sokratovski<sup>79</sup> ironično naglašavanje da Letu spominje samo u kontekstu njihovih pjesničkih sposobnosti, ograđujući se od eksplisitne osude ovih ljudi. Međutim, Barettijeva taktičnost i navodno objektivno razdvajanje ličnosti od pjesničkih sposobnosti gubi se u uvredljivom opisu Gravinine “glave”, čovjeka koji je zgriješio protiv prirode tako što se prihvatio pisanja, za koje nije imao ni najmanje talenta. Njegov “grijeh” je progresivno pojačan, upotrebom klimaksa u vidu “mana” – od pisanja, veću štetu može napraviti samo Gravinina namjera da podučava druge.

Još oštije kritikuje Zappija, u drugačijem tonu, podrugljivo, imitiranjem same žrtve ironije:

A onda Zappi, moj galantni, moj preslatki Zappi, najdraži je pjesnik plemenitih damica koje se udaju, koje ga čitaju mjesec prije i mjesec poslije svoje svadbe. Zappijevo ime će plutati dugo vremena na rijeci Leti, i neće se potopiti sve dok u Italiji ne nestane interes za poeziju evnuha. Oh, oni njegovi dragi, ženskasti sonetići, najmajušnije bebice, mekano ženskasti, puni slatke ljubavi!<sup>80</sup> (1839: 12)

Ironija je stvorena sokratovskim hvaljenjem i čestim deminutivima u pasusu, s kulminacijom u posljednjim redovima. Deminutivi imaju za svrhu umanjivanje vrijednosti i imitaciju sladunjavosti ovakve poezije, ali ujedno ukazuju i na prezirni emocionalni naboј samog Barettija naspram pjesnika, ali i općenito arkadijske poezije. U ovom slučaju, trenutna žrtva ironije je simbolično Zappi, ali kritika je upućena svim članovima *Arkadije*.

Nakon osvrta na poeziju, Baretti se dotiče poznate filozofske rasprave iz osamnaestog stoljeća, djela *Del Matrimonio*, Antonija Cocchija. Dijametralno je suprotno mišljenje konzervativnog moraliste Barettija i liberalnog Cocchija, koji se usuđuje potpuno poljuljati temelje institucije

<sup>79</sup> U značenju “suprotno od onog što se misli”.

<sup>80</sup> U originalu Baretti u posljednjoj rečenici koristi sljedeće termine: “sonettini [...] piccinini [...] femminini [...] amorini”, u svrhu imitiranja zvučnosti arkadijske poezije i njenog repetitivnog ljubavnog karaktera. Barettijevi imitiranje i kritikovanje na osnovu lakomislene rime i sladunjavog karaktera poezije, ima za cilj stvaranje ironije s funkcijom zabavljanja (prema Hutcheon, dobroćudnom funkcijom ironije), ali ne s tako dobroćudnom popratnom komponentom – zadirkivanjem.

braka i ispitivati čovjekovu prirodnu sklonost poligamiji. Generični uvod u kritiku ovih, za Barettija potpuno šokantnih i negativnih perspektiva modernog svijeta, iznosi se u sljedećoj izjavi:

O prokleta bahatosti, kad ćeš prestati uvjeravati crve i bube da su slonovi i nosorozi, i kad ćeš ti prestati, glupo neznanje, da za slonove i nosoroge smatraš crve i bube! (1839: 15)

Antitezom između parova riječi “slonovi i nosorozi” i “crvi i bube”, te komplementarnošću parova “prokleta bahatost” i “glupo neznanje” s druge strane, stvara se romantička ironija, dodatno pojačana retoričkim sredstvima u vidu anafora. Kritika samog djela *Il matrimonio* je, pak, direktnija u sljedećem paragrafu:

Pofrancuženo i nejasno mudrovanje ove rasprave *Del matrimonio* ima otvorenu tendenciju da bez okolišanja odvrati ljude od bračnog statusa, ne samo da bi im dokazala na osnovu ljudske prirode da ne postoji nijedan muž koji može dugo voljeti svoju suprugu već, pored toga, dokazujući da se ne daje niti se može dati mlada i zdrava žena koja bi mogla (i u slučaju da to jako želi) ostati vjerna svom mužu. Kako lijepa doktrina za propovijedanje kako bi se podigla naklonost, mir i sigurnost u našim porodicama i da bi se uduplale hiljade duplih pogodnosti i radosti za ljudski rod [...]. (1839: 15-16)

„Pofrancužene“ knjige su posebna meta Barettijeve kritike, kao što se moglo vidjeti i u samom predgovoru, koji smo prethodno citirali. Pod njima autor podrazumijeva savremena italijanska djela svih žanrova koja se bezrezervno ugledaju na strane utjecaje i knjige koje su u modi. Moderna tema rasprava u takvim knjigama je i brak. Brak, kao osnovna i čvrsta institucija jednog društva, za Barettija je toliko značajan, da će imati potrebu da kritikuje sve vrste izvanbračnih odnosa a naročito *cicisbeismo*,<sup>81</sup> kao i Goldonijev teatar, zbog nemoralnih elemenata u njemu i navođenja na nepristojno ponašanje. Sokratovska ironija vidljiva je u drugom dijelu pasusa koji počinje sa: “kako lijepo pripovijedanje”, pri čemu autor implicira suprotno, i takva vrsta ironije će dominirati u ovom dijelu prvog broja. U tom kontekstu, Baretti spominje Cocchija kao “filozofa iz Mugella” (1839: 16), “ozbiljnog filozofa”, “našeg kršćanskog filozofa iz Mugella” (1839: 17), a njegov

---

<sup>81</sup> Čiju će rasprostranjenost u Italiji, pak, naknadno umanjivati za englesku publiku u *Accountu*.

diskurs opisuje kao “sve ove zapanjujuće istine našeg filozofa iz Mugella” (1839: 16), implicirajući suprotno.

U nastavku, kao pozitivan primjer mudrosti koju sučeljava sa Cocchijevim djelom, navodi pjesmu arapskog pjesnika prevodeći ga i parafrazirajući, te završava sa kritičkim osrvtom na rezultate svog rada:

Evo mog prijevoda, koji je rezultirao tako rascjepkan da mi se čini da pravim veliki grijeh prema originalu, i da sam skoro odlučio da lišim čitaoce čitanja; a ipak, sveštenik don Petronio Zamberlucco kaže da je dobar, iako sam ne zna ni slovo arapskog jezika, i želi da ga ja ovako objavim; da čitaoci, ako imaju potrebu, neka zamisle da slušaju nekog ko govori strani jezik sa lošim izgovorom i neadekvatnim rečenicama, i umjesto da obraćaju pažnju na rečenicu, neka se osvrnu na smisao i namjeru, jer će pronaći bolji smisao i namjeru u ovoj arapskoj pjesmici nego u životinjskoj raspravi filozofa iz Mugella [...] (1839: 20)

Ovdje Baretti unosi jedan od veoma važnih, modernih elemenata svog razmišljanja u kritiku i sam proces prevođenja, koji će postati dominantna tema u njegovom književnom opusu i rađanju moderne svijesti o značaju originala i neposrednog doživljaja čitanja.<sup>82</sup> Baretti je uvijek svjestan svog rada i manjkavosti svakog prijevoda, ali ovdje je autoironija kojom komentariše prijevod kojim je posve nezadovoljan, unesena u funkciji samozaštite od eventualne kritike i nasrtaja njegovih čitalaca. Miješanje stava fiktivnog lika don Petronija, nije, pak, uneseno u svrhu samoodbrane kako se može ciniti prvim čitanjem, već je njegova funkcija simbolična: don Petronio predstavlja prosječnog kritičara i prevodioca iz prve polovine osamnaestog stoljeća, sa vrlo malim znanjem (impliciranom u rečeničnom dijelu “iako sam ne zna ni slovo arapskog jezika”), ali i srazmjerno malom samokritičnošću i savješću u procesu prevođenja, kao i olakom prihvatanju prijevoda. Ironija se u ovom paragrafu ponovo tiče i Antonija Cocchija, u posljednjem dijelu, a “raspravi” je pripisan prividni oksimoron u vidu pridjeva “životinjska”, dok je, pak, pažljivom čitaocu jasno da Baretti tu ironizira Cocchijevu uvjerenje da životinjski nagon u potpunosti vlada ljudskim bićem, te da ono stoga nije sposobno za sretan i dugovječan život u monogamiji.

---

<sup>82</sup> Koju ćemo zasebno i detaljno razraditi u jednom od narednih poglavlja.

Pri kraju ovog prvog broja, Baretti se dotiče još jedne vrlo značajne teme koja će obilježiti njegov cjelokupni rad: mita o superiornoj poziciji italijanskog naroda i civilizacije, s osrvtom na postignuća savremenih autora koji imaju kampaniliističke tendencije<sup>83</sup> i nisu se za života okrenuli ka istraživanju svjetskih dostignuća niti su vidjeli išta osim svog rodnog kraja:

Sinoć me je onaj blagoslovljeni don Petronio Zamberlucco gotovo razljutio želeći da potvrdim kako je naš italijanski narod najučeniji i najnadareniji od svih evropskih naroda. Iako od dana rođenja nije video pedeset milja udaljenu zemlju niti zna ijedan živi jezik o osim svog, s nešto malo francuskog [...] i što je još gore, nije ništa značilo to što sam mu naveo čitav spisak toliko loših knjiga koje su danas u modi i koje čine mentalnu deliciju bezbrojnim čitaocima našeg slavnog kraja. (1839: 24-25)

Don Petronio ponovo ima ulogu prosječnog provincijalca, zastupnika uvjerenja s kojima se Baretti, svjetski, učeni čovjek i autor ne može složiti. Ironija polazi od njega kao primjera provincijalca, da bi se potom do posljednje rečenice proširila na prosječnu italijansku publiku. Romantička ironija je vidljiva u antiteze između “loših knjiga” i “mentalne delicije”.

Ovdje je Baretti i opservacijski ironičan, ukoliko ovaj dio teksta konfrontiramo s njegovim stavovima u *Accountu*: podsjećamo, u *Accountu* će Baretti braniti svoj “slavni kraj”, nesvesno djelimično preuzimajući stavove kritikovanog don Petronija i potpirujući mit koji je u *Frusti* rušio. U *Frusti* se, pak, bez zadrške usuđuje kritikovati italijansko društvo pa piše i svojevrsni stereotip o Italijanima:

A kakva je ona moderna nacija koja ima toliko knjiga koliko ih ima naša u kojima je vrlina tako često zamijenjena manom, a mana zamijenjena vrlinom? (1839: 25)

Mana zamijenjena vrlinom i suprotno, naknadno će biti Barettijev najčešći opis i Goldonijevog teatra i sumnjivog morala u okvirima njegove scene.

<sup>83</sup> Navedene u kontekstu prikazivanja dva ekstrema: prethodno prikazanih po francuženih djela, bezrezervno okrenutih ka vanjskom utjecaju zanemarujući tradiciju i italijansku kulturu, kao i kampaniliističkih tendencija onih koji su isključivo imali vezu sa vlastitom tradicijom, s kategoričkim odbijanjem da u svoj rad uvrste pozitivne književne utjecaje iz drugih kultura. O ovakovom Barettijevom razmišljanju u *Frusti* je dat generični uvod u jednom od prethodnih poglavlja.

U drugom broju *Fruste* Baretti započinje svoj diskurs ocjenom djela *Meditazioni filosofiche sulla religione e sulla morale* Napoletanca Antonija Genovesija. Njegova procjena djela počinje u pozitivnom smjeru, međutim, ironične karakteristike Baretijevog diskursa se uskoro pojavljuju i na ovim stranicama, i to na sljedeći način:

Koju to knjigu Aristarco Scannabue može odobriti od početka do kraja? No, ne želim, pak, reći ni da imam dijametalno suprotno mišljenje naspram bilo kojeg sadržaja u ovoj njegovoj knjizi: želim samo reći da povremeno tamo ili amo nisam na njegovoj strani, ali ni na suprotnoj, te da u određenim slučajevima ne bih naročito sudio ni u njegovu korist ni u protivnu. (1839: 35)

U ovom paragrafu autor zauzima ironični otklon tako što naglo zauzima neutralan stav naspram Genovesijevog djela, odnosno koristi tzv. ironiju s funkcijom distanciranja (Hutcheon, 1994). Autor se ovakvom ironijom koristi kako bi svojim primjerom savremenog kritičara naveo i svakog čitaoca da se odmakne od potpunog slijedenja logike i prožete misli u bilo kojem djelu, ukazujući na nemogućnost bezrezervnog prihvatanja izrečenog sadržaja. Takav otklon je veoma značajna karakteristika Baretijevog, ali i Ariostovog pisanja koje ima ogroman utjecaj na strukturu i sadržaj *Fruste* i *Accounta*.<sup>84</sup> To je specifičnost nove vrste kritike, ali i uvod u demantovanje određenih aspekata Genovesijevog rada koje će uslijediti.

Sa svim iznesenim, toliko o tim, koliko i o drugim pitanjima kojih se dotakao naš napoletanski filozof, vraćam se da kažem da, ako nisam na njegovoj strani, ne usuđujem se ni u potpunosti biti odlučno protiv njega jer znam da se o ovome, kao i o drugim pitanjima, može reći i iznijeti replika u vidu beskonačnih razloga. Jednu stvar, pak, kod njega potpuno osuđujem, a to je njegov stil, koji me potpuno zamara i dosađuje skoro od početka do kraja njegove knjige jer je previše otežan i okrenut ka stručnom izražavanju, da mi nerijetko zamračuje um i tjera da po dva puta čitam jednu rečenicu ako je želim razumjeti. (1839: 37)

U prvom dijelu pasusa, Baretti se dodatno pokazuje kao moderni kritičar koji je spreman relativizirati sve, svjestan da je zadatak kritike da iznese subjektivne stavove o određenim pitanjima, da tu nema mjesta za objektivnost kojoj i dalje teži prva polovina osamnaestog stoljeća.

---

<sup>84</sup> Više o Ariostovom otklonu bit će izrečeno u poglavlju koje se tiče utjecaja ironičnih autora u Baretijevom životu i djelu.

Međutim, vidljiva je ironija situacije u odnosu na prvi dio, ali i na kompletan prethodni pasus; u drugom dijelu pasusa: iako je autor najavio da neće iznositi kategorične stavove, on, pak, nemilosrdno i potpuno kritikuje Genovesijev stil i demantuje svoje navedene namjere riječima “potpuno osuđujem”. Ipak, ono što je predmet osude je u skladu sa Barettijevim dubokim uvjerenjima i iznesenim namjerama na početku *Fruste*, borbom protiv pedanterije i opskurnog izražavanja, željom da umjetnošću vlada princip korisnosti prije svega. U tom kontekstu jasna je i njegova sokratovski ironična opaska o “zamračenju uma” kao sokratovski ironičnoj aluziji na suprotnu pretenziju aktuelnog perioda iluminizma, da prosvijetli um i dotakne što širi krug publike. Ironija s funkcijom naglašavanja je u prvom dijelu pasusa ostvarena upotrebom repetitivnog vokabulara unutar iste rečenice, a ona se potom pojačava i u narednim redovima: “[...] kako je moguće da se jedan čovjek, koji je orao dok razmišlja, ponaša kao pile kad izražava svoje misli?” (1839: 38) Retoričko pitanje i šaljiva metafora u ovoj rečenici koriste se u svrhu stvaranja značajno snažne ironije kao retoričkog pojačanja.

Na stranicama posvećenim navedenom djelu i autoru, Baretti se poigrava dinamičnim narativom i polifonijom glasova. Tako, odjednom se mijenja ton diskursa i Baretti se obraća direktno Genovesiju:

[...] i pošalji mi drugi i ostale twoje tomove napisane kako treba ili će poslati svog roba Macoufa u Vezuv s njima i naređit će mu da ih baci i njima naloži njegov preproždrljivi plamen. (1839: 38)

U ovoj rečenici, koja zatvara temu, vidimo, osim nastavka ironije situacije u odnosu na očekivani i najavljeni diskurs, i elemente agresivne ironije s namjerom ismijavanja.

Druga tema kojom se bavi u ovom broju *Fruste* tiče se knjige *La dama cristiana nel secolo*, nepoznatog autora. Baretti u samom uvodu u temu kaže kako se prepostavlja da je njen autor napolitanski plemić, što ima izuzetnu važnost za ironiju koja će uslijediti. U prethodnom broju, Baretti otvoreno simpatiše Parinijevu namjeru da izvrgne ruglu (i to na ironičan i sarkastičan

način)<sup>85</sup> inertnost i dokolicu u kojoj aristokrati uzalud troše vrijeme i novac njihovih podanika, te u tom svjetlu tumačimo i naredne opaske koje su im upućene:

Stoga, hvaleći namjeru i darežljivost, kao i skromnost ovog plemenitog autora, jer je štampao svoju knjigu bez imena izdavača i bez datuma, čime, kako prepostavljam, dodatno prikriva svijetu svoje dobročinstvo, preći će na iznošenje novina o ovom njegovog djelu i iznijet će vam neka zapažanja, za koja se nadam da će mi oprostiti ako mu budu djelovale pomalo krute, dobromanjerno ih pripisujući onoj neophodnoj dužnosti koja u meni hrli da kaže iskrenom smjelošću ono što smatram istinom kada su u pitanju spisi koji se tiču običaja bližnjeg, i onoj živahnoj želji koja nam je zajednička da učinim naše dame jednako dostoјnim naklonosti i poštovanja svakog gospodina. (1839: 39)

Ponovo je vidljiva ironija u funkciji distanciranja, gdje se autor odvaja od svog nagona za pisanjem, čime se, zapravo, pokušava opravdati i izbjegći optužbe da ima lične, nečasne namjere da okalja ugled jednog plemića. To, naravno, ne iznosi bezrazložno: Baretti je svjestan da podrškom koju daje Pariniju, ne zadobiva simpatije aristokratskog, imućnog soja društva. Pod krikom hvaljenja namjera nepoznatog plemića da doprinese oslikavanju idealnih osobina koje bi jedna dama trebala da ima, Baretti ujedno najavljuje da njegova kritika prema knjizi ipak neće biti tako blaga. U posljednjoj rečenici, autor se naizgled povezuje s ovim plemićem, dok je, pak, svakom tumaču ironije jasno da oni imaju mnogo više razlika nego sličnosti u razmišljanju i namjerama, te da je Baretti samo prividno blag u prvim komentarima ovog djela, a da je ironičan stav prema aristokratiji pozadina svake iznesene kritike.

Na taj način tumačimo i sljedeći paragraf:

I da budem iskren, slika koju on predstavlja je veoma lijepa, a njen portet nema mane, osim možda prevelike suhoće njenih boja, koje oduzimaju u velikoj mjeri, ako ne i potpuno "ljupkost" "vrlo otmjenoj" slici njegove Njemice. Napuštajući metaforu, želim reći da se on ne zadovoljava time da svoju damu učini potpuno "dobrom", već ju želi učiniti "predobrom", čiju manu (ako se previše

<sup>85</sup> Kroz veoma hrabro korištenu ironiju od početka do kraja ove pjesmice, on satirično predstavlja sa svom neophodnom zajedljivošću ženskaste običaje kod većine plemića, koji ne znajući u šta da utroše svoj jadni život i kako da im vrijeme prođe, troše ga izležavajući se u nezakonitom ljubovanju. On veoma dobro opisuje sve njihove jutarnje rituale i zadirkuje ih snažnim sarkazmom, dostoјnim samog Giuvenalea. (1839: 22)

dobro može nazvati manom) mu s lakoćom oprštam, smatrajući da tako što nudi savršen model za imitaciju drugima, uvjek je bolje da ima viška nego manjka. [...] Mogu zanemariti da... [...] (1839: 41)

U ovom paragrafu jasno je vidljiva upotreba retoričkog trika u sokratovskoj ironiji: “ponižavanje pohvalom”, gdje, nakon što Baretti navodi da je “slika koju on predstavlja veoma lijepa”, slijedi nabranjanje niza elemenata koji takvu konstataciju ne opravdavaju, već ukazuju na dominantnost suprotnog utiska. Također, sokratovska ironija u vidu prividnog preuzimanja principa same žrtve primjećuje se i u riječima “uvijek je bolje da ima viška nego manjka”, kojim je autor vođen i na taj način je vrlo lako stvoriti ne idealnu figuru već karikaturu žene. Barettijev ciničan stav u pogledu pretjeranosti u umjetničkom izrazu i opisu vidljiv je i u riječima koje slijede: “mogu zanemariti da [...]”, gdje još jedanput aludira na suprotno. Barettijeva prividna nesigurnost u izrazu, imajući u vidu da se obraća pripadniku plemićke krvi, također, funkcioniše u službi ironije, pa tako on piše da: “Ako dobro razumijem ovaj pasus, u kojem ima nekih gramatičkih i sintakstičkih grešaka, markiz želi reći [...].” (1839: 42) Ovo “ako” ima jednaku ulogu kao prethodno navedeno “forse dubitativo”, izaziva određeni otklon u iznesenom, kontroverznom sadržaju koji slijedi, gdje Baretti, zapravo, ukazuje na markizovu nepismenost i stilске nejasnoće, čime ga i ismijava, iako piše oprezno, uz pretjerano naglašenu skromnost i ukazano poštovanje u vidu sličnih floskula.

Potom, ponižavanje pohvalom nastavlja se i u sljedećem pasusu:

A što se tiče knjige, posmatrajući je kao knjigu, imao bih ponešto da mu zamjerim u vezi s jezikom i stilom, ali da ne bih preoštrom kritikom odvratio naše plemiće od pisanja knjiga i vraćajući se na pomisao da je namjera onog ko je napisao ovih dvanaest pisama bila očito ugađanje bližnjem i to da ga učini boljim, i razmatrajući, također, da su dobre stvari u tim pismima brojnije od loših, privesću kraju ova svoja razmatranja, a za koja se nadam da će ih autor primijetiti, kao što rekoh ranije, i ja imam jednaku želju da vidim naše italijanske dame kako prevazilaze dame iz drugih zemalja u vrlini, kako ih zasigurno prevazilaze u ljepoti. (1839: 45)

Još jedan retorički trik u stvaranju sokratovske ironije je pretvaranje da autor neće govoriti o nečemu o čemu u suštini govori; “imao bih ponešto... ali da ne bih [...]”. Potom, napušta dalje

kritike i naglo ponovo poistovjećuje svoje namjere s markizovim, pritom ne propuštajući priliku da se ironično okosne na italijanske dame, koje navodno hvali zbog njihove ljepote, a suštinski kritikuje njihovu vrlinu.

Barettijev konstantno distanciranje od sadržaja u ovom broju *Fruste*, svrha je i njegovih povremenih pozivanja na želje i emocije njegovih fiktivnih likova, koji navodno utječu na sadržaje ovog časopisa, dok se on kao glavni *puppetmaster* izmiče sa scene i dopušta im da spontano i neovisno kroje narativ: “*Don Petronio* želi pod svaku cijenu da objavim jedno pismo [...].” (1839: 52)

Jedan od takvih paragrafa, gdje fikcija i polifonija prevladavaju, jeste sljedeći:

[...] Moj Petronio, smirite se, i ne bojte se za Vašeg prijatelja Aristarca. Štaviše, recite mu da se nastavi vrijedno boriti protiv gluposti, da ponižava mane i uzdiže vrline i da pokušava koliko god može podizati broj kavaljera i dobrih kršćana. (1839: 52)

Kontroverzni *Aristarco* na ovakav način pobjeđuje sve svoje kritičare, koji su se javljali već nakon prvog objavljenog broja *Fruste* i nastavit će reagovati na svaki naredni, što će i dovesti do cenzurisanja. Međutim, moralna pobjeda kritičara Barettija je postignuta ironičnim i fiktivnim razgovorima između *Aristarca* i *don Petronija*.

U uvodnom dijelu trećeg broja *Fruste*, radi se o jednoj vrsti mikrometateksta, gdje Baretti detaljnije raspravlja o reakcijama na prethodna dva broja i svom kontroverznom statusu. Autor posvećuje značajnu pažnju različitim reakcijama s kojim se susreće a pritom želi uvjeriti čitaoca da su njegovi dignitet i reputacija dovoljni da mu govore u odbranu, te ponovo, sokratovski ironično – tvrdeći da se nema namjeru osvrtati na takve stvari, zapravo, o njima raspravlja i zauzima defanzivan stav pred brojnim kritičarima, kao i pred običnim čitaocima:

Da sam ja neki doktorčić koji je tek završio fakultet, i da je ova *Frusta letteraria* prva stvar koja mi proizilazi iz hemijske olovke, veoma je vjerovatno da se sad ne bih bavio ničim drugim no skupljanjem različitih sudova koje o tome daju ljudi. (1839: 53)

Kao što smo imali priliku vidjeti u prethodnom poglavlju, veza između Barettija i *Aristarca* je neosporna, te često sam autorov temperament upravlja *Aristarcovim* odabirom tema o kojima će govoriti u *Frusti*.<sup>86</sup> Pretvarajući se da ga ogovaranja drugih ne dotiču, a pritom predstavljajući (kao protuargument) svoja postignuća i ostvarenja na književnom planu, autor se koristi ironijom s funkcijom samoodbrane. Jednak prosede pronalazimo i u sljedećem paragrafu:

Neka Vam bude dovoljno, Čitaoci, što ovdje ponavljam tvrdnju koju sam već dao u uvodu: tj. da ko bude dobro pisao i to korisne stvari svom bližnjem, od mene će imati iskreni hvalospjev, ali ko bude pisao loše i štetne stvari za svog bližnjeg, od mene može samo očekivati da bude svečano bičevan, i to bičevan do krvi, kad procijenim da je to neophodno, bez obzira i bilo kakvog sažaljenja; i neka narod priča koliko dobro ili loše hoće o ovim mojim otvorenim i slobodnim kritikama. (1839: 53)

Zalaganje za autonomiju književnika i kritičara ima primarnu ulogu u njegovom radu, a romantička ironija u prethodnom paragrafu ukazuje na autorovu izuzetnu moć i hrabrost, pri čemu ne pristaje na kompromise niti želi na bilo koji način udovoljiti svojim kritičarima. Jasno je da se autor pokušava ironično distancirati i na taj način pokazati svoj dignitet, naročito u dijelu “neka Vam bude dovoljno, Čitaoci”, poruci koja se, pak, ne tiče običnih čitalaca, već indirektno upućenoj svakom negativnom kritičaru naspram njegovog djela, kojem na ovaj način posvećuje pažnju i daje odgovor. U istom smislu je i na kraju paragrafa upotrijebljena zajednička imenica “narod”, koja simbolizuje mišljenja onih koji se odlučuju polemisati protiv Barettija, dakle, ponovo su u pitanju krug književnika i brojni kritičari.

Baretti potom napušta ovaku vrstu diskursa i pretače defanzivni ton s početka broja u šaljivi, autoironični ton koji slijedi u narednom paragrafu:

[...] i govorit će danas o onim Metastasijevim djelima, kako bih ugodio dvjema zadivljujućim damama iz Ferrare, koje su me za to molile svojim veoma galantnim, i iskreno govoreći, dobro

---

<sup>86</sup> Mogli smo primjetiti, baveći se žrtvom ironije i sadržajem posljednjih osam brojeva *Fruste*, da je Barettijeva sujeta i razdražljivost temperamenta usmjerila njegov diskurs u drugom smjeru u odnosu na onaj najavljen u uvodu: navodeći da će se baviti kritikom knjiga i loših autora koje će “bičevati”, on s vremenom napušta takav prioritet i većinu drugog dijela *Fruste* posvećuje pravdanju i dodatnom pojašnjavanju iznesenih tvrdnji u prvom dijelu časopisa. Samim tim, prisutna je opservacijska ironija i u kontekstu prethodno citiranog pasusa.

pismenim pisamcem. Međutim, neka zapamte te dvije male vještice, da ako se ja izvučem iz ovog napornog zadatka radi njihovog zadovoljstva, želim zauzvrat da u narednim pismcima ne budu tako duhovite na račun mojih sijedih brkova i još mnogo manje na račun onog velikog dijela usne koji mi je odnijela sablja i ostavila prokleti ožiljak. (1839: 54)

Ironija s funkcijom zabavljanja manifestuje se u *Aristarcovom* glasu i podsjećanju na pojedinosti njegovog defektnog lika kao parodije samog Baretija, što je, prema Muecke, vrlo važna komponenta likova i naratora u romanima dvadesetog stoljeća, tumačenih kao romantički ironičnih, gdje je prikaz “kulturnog, visokoobrazovanog i dobronamjernog ali konzervativnog, ozbiljnog, pomalo napuhanog i stoga smiješnog” jedna od glavnih komponenti koja potom omogućuje autoru da “apsorbuje svaku aroganciju koja se nalazi u namjerama rada” i da bude “ambiciozan koliko god želi” (Muecke, 1986: 55). Baretiju ovaj paragraf služi i kao opravdanje i fiktivni povod za dalje pisanje, promjenu teme i tonu.

Nakon pravog hvalospjeva koji posvećuje Metastasiju, jednom od rijetkih autora kojima je potpuno oduševljen, Betti nastavlja svoju polemiku protiv Akademije *degli Arcadi*, ovaj put ne osvrćući se na njenu kompletnu koncepciju umjetnosti, već na jednog od članova – Giovannija Mariju Crescimbenija – kritičara i pjesnika. Izrugivanjem toj ličnosti, Betti želi degradirati i instituciju koja stoji iza njega.

Već sam rekao u prvom broju ove *Fruste* da je Crescimbeni pio toliko, da je komičnu poemu *Il Morgante* shvatio ozbiljno; a ovdje ću dodati da nikad nije ispravno tumačio nijednog pisca, osim možda ponekad sasvim slučajno, ili poslužujući se, pak, kakvim dobrim sudom drugih. On je bio jedan od onih nesretnika kojima je Italija uvjek obilovala, i obiluje svojom sramotom više nego bilo koji drugi učeni dio Evrope; od onih jadnih književnika koji hvale svakoga, koji hvale svaku knjigu, koji hvale svaku stvar. Govoreći o svima i hvaleći sve [...] dostoјnim hvaljenja [...] taj blesan je hvalio kao pjesnika svakoga [...] (1839: 63)

Komična situacija koja je navedena u prvoj rečenici paragrafa, ukazuje na drugačiji popratni element ironije s funkcijom zabavljanja: zadirkivanje žrtve ironije, postignuto tako što prikazani uzročno-posljedični odnos u navedenoj situaciji nema svoje stabilno uporište u realnosti niti je ono samo po sebi cilj: Betti koristi priliku da ukaže na Crescimbenijev problem s alkoholom, naizgled

usporno opisujući to kao uzrok njegovog pogrešnog tumačenja (ili, pak, onom koje sam Baretti ne odobrava) *Il Morgantea*. Informacije koje pojačavaju negativnu sliku o Crescimbeniju, pojačane su retoričkim trikovima koji aludiraju na beznačajnost i bezazlenost opaske koja slijedi, uvedenom riječima “a ovdje će dodati”. Potom, ironija prelazi sa pojedinca na sve pripadnike italijanskih književnih krugova koji imaju slične tendencije “hvaljenja” bilo koga, a naročito preuzimanja tuđih mišljenja. Etimološka figura s korijenom “hvaliti” ima za cilj stvaranje ironije kao retoričkog pojačanja u ovom paragrafu.

Baretti se u nastavku dotiče i posebnog izdanja djela *Lettere familiari* Iacopa Bonfadija i drugih spjevova u prozi i stihu uz Bonfadijevu biografiju, napisanu od strane gospodina grofa Giammarie Mazzuchellija, akademika Crusce. Ovdje se prethodno šaljivi ton – ironija s funkcijom zabavljanja ponovo pretače u ozbiljnije kritikovanje – ironiju s funkcijom nasrtanja, te će uslijediti detaljan osvrt kako na Bonfadija, tako i na Mazzuchellija, iz različitih razloga:

Neko će mi možda reći da je grof Mazzuchelli jednako skroman koliko i učen čovjek, te ne rizikujući u vrlini svoje skromnosti da kaže svoje mišljenje o tuđim djelima, citira autoritet drugih, i toga se drži, gotovo nepovjerljiv prema vlastitom mišljenju; ali, protivno ovoj vrsti skromnosti, ja mislim da gospodin grof ima ponekad manu koju imaju mnogi drugi književnici; želim reći da on ponekad ima mnogo one lijnosti koja se prečesto susreće kod književnika, zbog koje ostavljaju na spavanju vlastito mišljenje kad u prosuđivanju nečega mogu da se poštede posla i zamijene ga tuđim mišljenjem, bilo ono dobro ili loše [...] (1839: 64)

Za upotrebu ironije u ovom paragrafu mnogo je veći značaj imala činjenica istaknuta na početku, da je Mazzuchelli pripadnik aristokratije, koja određuje smjer ironičnog iskaza u nastavku, naspram činjenice da se radi i o akademiku *della Crusce*. Kritika ispravnog citiranja drugih i lijnost za koju Baretti oprezno kaže da se sreće kod književnika, upućena je prvenstveno sloju društva kod kojeg je dokolica način života: a to je aristokratija. Njihova slika je groteskna, a lijnost prisutna u svim porama karaktera, onemogućujući im želju za bilo kakvim radom, pa tako i mentalnim. Aristokrate se kite tuđim dostignućima: mecene radom svojih štićenika, a drugi lažnom učenošću u vidu citiranja velikih italijanskih djela i njihovih autora, koja, pak, prema Baretiju, služi kao obično pokriće za nerad i beskorisnost njihove uloge u društvu. Iako im se

Baretti ne uspijeva u potpunosti suprotstaviti uslijed potrebe za finansijskom sigurnošću, *Aristarco* se ne ustručava da im kontrira u bilo čemu:

Ja sam Aristarco Scannabue i želim iznijeti svoj sud i želim svojim sudom suditi čak i sud drugih, i suditi mu strogo, ne brinući se nimalo o bilo kakvoj vrsti autoriteta, kad je u pitanju polje književnosti. I kao posljedicu ove moje odlučne tvrdnje, ne želim samo reći da je Crescimbeni sudio kao ovca kad se usuđivao prosuđivati genijalna djela, već želim čak dokazati ovu svoju tvrdnju pokazujući da je zaista sudio kao ovca, kad je prosudio da je spomenuto Bonfadijevo poglavlje najbolje od svih poglavlja. (1839: 64)

Upotreba poređenja “ovca” kao prikaza Crescimbenijeve nesposobnosti i mlakosti kritike, kao i etimološke figure s korijenom riječi “suditi”, doprinose stvaranju ironije upotrebom stilskih figura, ironije kao retoričkog pojačanja.

Baretti je još manje obazriv kad je u pitanju komentarisanje same Bonfadijeve poezije i njegov izraz je vrlo često sarkastičan. Ironija je često prisutna u upotrebi retoričkih pitanja kao u sljedećem primjeru, u tumačenju Bonfadijevih stihova:

Evo “neba i svjetlosti” još jedanput. Nećemo, pak, ništa reći o Bonfadijevom neznanju iz astrologije i uzmimo zdravo za gotovo da postoji “nebo koje vodi u krug nepomične zvijezde”; ali kakva je ta njegova čudnovata želja “da se pretvori u nebo?” (1839: 66)

Ironija nije prisutna isključivo zahvaljujući retoričkom propitivanju, već i retoričkim trikovima poput: “nećemo pak ništa reći”, “uzmimo zdravo za gotovo” i naglašavanju s početka prve rečenice “još jedanput”. Jasno je vidljiv Barettijev emocionalni naboј naspram Bonfadija u ovim ironičnim iskazima kao retoričkom pojačanju, a on naročito kulminira u sljedećem pasusu:

U tom istom Bonafadijevom pismu, koje se smatra najboljim, mislim na pismo u kojem opisuje ono jezero, ne samo da ja ne pronalazim one perle i onaj nakit koje on pronalazi nego nalazim dosta vlasti i otpada, iznimno zamarajuće pedanterije i još gore stvari. Poslušajte ovo [...] (1839: 68-69)

U ovom pasusu Baretti uključuje obje žrtve ironije: Crescimbenijevo ime nije spomenuto, ali njegovo prisustvo je implicitno spomenuto u bezličnoj formi rečeničnog dijela “koje se smatra najboljim”, a romantička ironija je ostvarena zahvaljujući parovima riječi u antitezi – “perle i nakit” naspram “vlasi i otpad”. Ironija je pojačana i na osnovu elemenata u antiklimaksu: “otpad – pedanterije – još gore stvari”.

U četvrtom broju *Fruste* Baretti detaljno komentariše traktat političara Giuseppea Aurelija di Gennara *Delle viziose maniere del difendere le cause nel foro*, sa predgovorom Gianantonija Sergija. U svojim komentarima, koji se pretvaraju u dugu polemiku protiv imitacije kao principa u pisanju, osvrće se na obje ličnosti, ali i obuhvaća sve neimenovane (ali, pak, implicitno uvučene) pisce koji vrednuju ovakav stav i stil u književnosti.

Međutim, stvaranje dobrog stila u prozi je tako lagan posao, da, u slučaju da naši pisci nimalo truda ne ulažu u pomni odabir svojih izraza, siguran sam da bi njihov stil bio mnogo bolji nego što jeste. Želite li dokaze, čitaoci, da bi to zaista bilo onako kako kažem? Samo uporedite stil već spomenutog Benvenuta Cellinija, koji je bio potpuno neuk čovjek, sa stilom opata Antonija Genovesija, koji je bio obrazovaniji čovjek nego milioni drugih učenjaka. Primijetit ćete da je Cellinijev stil jednostavan, jasan, tečan i vrlo živahan, dok je Genovesijev komplikovan, trom, nategnut i nejasan. (1839: 78)

U ovom paragrafu prikazana je specifična podvrsta situacijske ironije: *kvaka* 22. Apsurd situacije je sadržan u zaključku da mnogo književnika iz Barettijevog vremena, što više vremena ulažu i što se više trude i studioznije pristupe stvaranju svoga stila, imitiraju tuđi stil i na taj način gube mogućnost da predstave originalan i prirodan tok misli, budući da su prošla vremena i zastarjeli vokabular neprirodni i prevaziđeni. Disbalansi su, pak, naznačeni u neproporcionalnom odnosu između ulaganja, očekivanja i dobijenih rezultata, a absurd je dodatno retorički pojačan primjerom neobrazovanog čovjeka koji postiže bolji stil od mnogih učenjaka, zahvaljujući svojoj neopterećenosti, spontanosti izraza i izbjegavanju krutosti i granica bilo koje književne forme.

Baretti, pak, naglašava da se ovi savjeti o spontanosti izraza odnose isključivo na prozu, a strogu polemiku protiv pobornika imitacije ublažava tako što se pretvara da mu je cilj dati savjete mladim piscima, dok su prava ciljana publika, zapravo, same trenutne žrtve ironije:

Dakle, mladi ljudi koji se odluče da uspiju kao prozni pisci (jer sad govorim o prozi, ne o poeziji), neka dopuste da im dobar savjet da stari Aristarco, to jeste: neka do mile volje izučavaju ljepote stila, za koje mnogi tvrde da obiluju Boccacciova, De Casina i Firenzuolina djela, kao i mnogih drugih poznatih pisaca prošlih stoljeća; ali neka budu sigurni da, ko nauči imitirati bilo kojeg od njih i krene njihovim stopama, postat će zasigurno pisac s lošim stilom. (1839: 79)

Fokus na mlade ljude i prikrivanje eksplicitnog Baretijevog mišljenja i ličnosti pod *Aristarcovom* maskom, paravan su za iznošenje kontroverznih razmišljanja o tradiciji i neospornim autoritetima iz prošlosti. U tom kontekstu, Betti mudro posuđuje *Aristarcov* lik, predstavljajući ga kao pravog dobranamjernog učitelja, čime kontrira najavljenom cilju *Fruste* i oštini dotadašnjeg oštrog kažnjavanja poznatih autora *settecenta* u časopisu. *Aristarcova* funkcija u ovom broju je najčešće vezana uz stvaranje ironičnog otklona naspram iznesenog sadržaja:

Dakle, ako želimo pratiti Boccacciov primjer, ne trebamo imitirati Boccaccia, jer Boccaccio nije imitirao Boccaccia; već trebamo pratiti prirodna nahođenja i čud našeg jezika, budući da je Boccaccio pratio prirodna nahođenja i čud našeg jezika. [...] Nije da ja želim da se potpuno naslonim na ovo “dakle”, kao što se ponekad u potpunosti oslanjam na svoju drvenu nogu. Oh, ako već želite da priznam, i ja sam ipak čovjek koji treba da se odmakne od svojih lijepih i dobrih autoriteta i neodoljivih primjera, kao i svako drugi. (1839: 81)

Anafore u ovom paragrafu imaju funkciju stvaranja paradoksalne ironije s funkcijom komplikovanja. Nakon trezvenog i retorički pojačanog ironičnog diskursa u prvom dijelu paragrafa, naglo se pojavljuje *Aristarco*, nesiguran i autoironičan, s funkcijom distanciranja, navodeći čitaoca na pravo kritičko razmišljanje i sprečavajući slijepo slijedeњe bilo kakvih činjenica i uputa, što je u konačnici i Baretijev najznačajniji cilj kao modernog književnog kritičara: sloboda u tumačenju i odbijanje bezrezervnog prihvatanja bilo čega, pa tako i vlastitog “recepta” za pisanje. Betti se nastavlja obraćati čitaocima, pritom kudeći većinu italijanskih autora svoga vremena:

[...] Tako su u suštini radili i rade Kinezi i Japanci već stoljećima, otkako pišu; i tako Arapi, Perzijanci i druge orijentalne nacije, koristeći hemijsku olovku, olovku ili penkalo za pisanje: svi

slušaju prirodna nahođenja, svi se mire sa prirodom svoga jezika, svi uče da budu originalni; a mi, Italijani, uvijek želimo da budemo kopije, ako ne drugih, pa onda barem Boccaccia. Da li ćemo uvijek željeti imitirati njegov stil? Koristiti njegovu tehniku? Smještati glagole na početak rečenice? Ah, omladino Italije, pošaljite dođavola sve one budale koje vam daju ove savjete; [...] (1839: 82)

Optužbe su pojačane i hiperbolizirane poređenjem sa mnogim drugim narodima, kojima je na taj način dat primat naspram italijanskog, zaostalog društva, u čemu se Baretti koji piše *Frustu* dijametalno razlikuje u odnosu na Baretija u *Accountu*, koji potpuno izbjegava takvu vrstu etiketiranja i generalizacije svog naroda. Ti navedeni kontrasti stvaraju romantičku ironiju, pri čemu retorička pitanja i dramatičnost ovako iznesenih optužbi pojačavaju ironiju. Cilj ironije i poređenja s drugim nacijama je isključivo kuđenje i podsticanje vlastite nacije na neizbjježne promjene.

U nastavku je mnogo manje generičan i bavi se ličnošću i pisanjem samog Gennara, naročito zajedljivo i na uvredljiv način:

Ovdje bi trebao komentar dug pola milje da bi rasvijetlio opskurnu misao gospodina Sergia, koji je htio reći nešto lijepo, ali nije znao kako da to kaže. [...] Čovjek bi trebao biti vidovit da bi otkrio ovakve zagonetke.<sup>87</sup> (1839: 84)

Budući da je u svim granama i naukama *settecenta* cilj prosvjetljenje i razotkrivanje, Baretti preuzima takav koncept da bi potom označio Gennarov rad kao nazadovanje i povratak u prošlost. Detaljno se bavi njegovim pisanjem i stilom, iako pribjegava upotrebi retoričkih trikova u sklopu sokratovske ironije, pretvarajući se da mu to nije predmet od naročitog interesovanja i važnosti: “Neću ništa reći o [...] Niti će išta reći o [...] Najzad neću ništa reći o [...]” (1839: 86-87), te mu se obraća jednako sokratovski ironično: “Gennaro moj [...] Gennaro moj lijepi [...]” (1839: 90-91). Potom, kulminacija oštine njegove ironije prema žrtvi Gennaru, nalazi se u sljedećem paragrafu:

---

<sup>87</sup> Na italijanskom jeziku upotrijebljena je etimološka figura koju je nemoguće u ovom kontekstu prikazati na bosanskom jeziku: “indovino [...] indovinare [...] indovinelli”.

Najbolji dio je taj što, gospodin Gennaro preporučuje advokatima, to jeste onima koji izvršavaju “slavnu i trijumfalnu profesiju advokature”, da ne koriste “zastarjeli vokabular”. [...] Na ovaj način učitelj krši savjete koje daje drugima u isto vrijeme kad ih izgovara ili, da budem precizniji, dok ih piše. (1839: 87)

Sokratovska ironija u vidu suprotnosti u odnosu na ono što se misli nalazi se u riječima s početka pasusa “najbolji dio je taj”. Potom slijedi izjava koja je u kontrastu s tom najavom, budući da je predstavljena paradoksalna ironija kao komentar nedosljednosti i apsurda na pozivanje advokata da ne čine nešto što sam autor čini.

Peti broj *Fruste* prožima naročito živahan narativ, izgrađen od klasičnog Aristarcovog kuđenja i pohvale određenih djela, ali i dinamičan i kreativan uspon u broju, zahvaljujući objavljenom fiktivnom dijalogu između *Aristarca* i *Don Petronija*, te kritikom i prikazom Barettijevih *Lettere Familiari*. Diskurs u ovom broju, pak, započinje nešto manje dinamičnim osvrtom na djelo *Delle produzioni naturali del territorio di Pistoia. Relazione istorica e filosofica*, autora Antonija Matanija, uz nekoliko generičnih kritika upućenih najvišim slojevima društva:

Recite nekom od njih, kome to možete reći bez opasnosti: “Zašto se, gospodine taj i taj, ne biste počeli baviti nečim?” A on će Vam odgovoriti: “Ali čime želite da se bavim? Šta Vi hoćete da ja radim?” Budale, budale! Njima nedostaju načini da provode vrijeme, ako ne obavljaju kršćanske i moralne dužnosti – jedine stvari kojima se bave, a da ne smrde na grijeh. (1839: 103)

Naizgled usputne opaske koje povremeno provlači u komentaru Matanijevog djela, imaju mnogo veću važnost nego konkretna knjiga koju kudi. U ovakvim primjerima je očito da se indirektno ponovo dotiče značajne teme o dokolici aristokratije, čime, satiričnim prikazom njihove dokolice, želi da ih podstakne na djelovanje. Autor se, pak, ovaj put ne usuđuje obratiti direktno aristokratskom sloju, već spominje riječ “moćnici”, koja ima širu primjenu, i izbjegava predirektno sučeljavanje. U narednom pasusu pribjegava upotrebi sokratovske skromnosti, paravana kojim još jedanput uništava svaku aroganciju kod svog lika, kako bi zauzvrat mogao biti slobodan u kritici:

Ali ja ne želim sebe stavljati u poziciju da popujem njihovom gospodstvu i želim samo sugerisati privatnim moćnicima našeg poluotoka, da postoje beskonačno korisne i zabavne stvari koje još nisu napravljene a koje bi oni mogli lako uraditi [...] (1839: 104)

Sokratovski ironičnim, retoričkim trikom ostvarenim riječima “ne želim [...] da popujem [...] želim samo sugerisati”, autor želi da umanji eksplicitnost i težinu prethodnih izjava, kao i ove koja slijedi. Na taj način, mudro mijenja kontekst, ali i prikriva svoje duboko uvjerenje o dominantnoj intelektualnoj moći naspram umova dokonih aristokrata.

Samom djelu *Relazione* se, pak, prilično podrugljivo i jasno suprotstavlja, kao u sljedećem primjeru:

Međutim, ne želim lišiti advokate ovih mojih listova bez eseja iz ove lijepе *Relazione*, gospodina Matanija, i u tu svrhu ču ovdje prenijeti jedno čitavo poglavje koje najavljuje veoma nejasnu prirodnu tvorevinu. (1839: 105) [...] Prirodnim naukama i možda svim drugim naukama, neophodno je dati dašak ugodnosti i lakoće, ako želimo da svi oni koji znaju čitati dobiju želju da se prihvate tog štiva, a onoliko autoriteta, kojima se otežava svaka stranica knjige, daju toj knjizi iznenadujuće strog izgled i zamorno učen, čineći ga pogodnim samo za one koji nemaju drugog posla, sem da izučavaju knjige: što je slučaj samo sa snobovima i cjepidlakama. (1839: 108)

U prvoj rečenici ovog pasusa, ukazuje se na situacijsku ironiju u vidu disbalansa: očekivanja naspram rezultata. Autor navodi čitaoca na pozitivna očekivanja riječima “ne želim lišiti” i “lijepе *Relazione*” koji potom biva zbumjen na kraju rečenice sa opisom djela kao “nejasne prirodne tvorevine”, gdje je pridjev “nejasna” upotrijebljen kao eufemizam, a prethodno upotrijebljen pridjev “lijepе” očito sokratovski ironičan. Ironija situacije, kao i očekivanja čitaoca, razjašnjavaju se na kraju rečenice. Iako direktno usmjeren na ovo djelo, Baretti ne propušta priliku da se i na općenitiji način okomi na svaku vrstu pedanterije i cjepidlačenja u književnosti:  
“[...] jer priča o diptihu od slonovače ni najmanje ne interesuje društvo; a ono što ne interesuje društvo, nije bitno da li je dobro ili loše napisano.” (1839: 108)

Prisutna je ironija i u pogledu Matanijevih razmatranja o ženama, prilično stereotipnih i jednostranih, gdje se Baretti poigrava s logikom žrtve ironije, predstavljajući je, potom, maestralno i kao vlastitu, kako bi ga time u potpunosti razoružao:

Ako gospodin Matani ne cijeni previše žene, neka ih prepusti onima koji ih cijene i koji ne dijele njegovo mišljenje. Neka ih prepusti nama, obožavateljima one “ljepote zbog koje je slabiji spol ohol”. [...] Primijetit ću i da je ogavno vrijedanje upotreba oružja protiv njih, kojim se mi koristimo češće nego one, to jeste olovkom. Teško nama ako se udruže da nam vrate istom mjerom oružjem koje češće koriste nego mi, to jeste igлом. (1839: 109)

Ironija korištena u početku rečenice, u vidu eufemizirane molbe – zahtjeva da se žene prepuste Baretiju i sličima, zapravo, odražava autorovu opasku o groznom načinu Matanijevog razmišljanja i pisanja, želeći ga odvratiti od namjere da ponovo piše o istoj temi, kako bi publiku lišio svojih sramotnih stavova. Dramatičnost ironije je pojačana i citiranjem riječi čiji je efekat za Baretiju, intelektualca slobodnog uma i moderne svijesti o jednakosti, šokantan. Stoga, on želi i u nastavku, još jednim sokratovskim trikom – ovaj put preuzimanjem logike oponenta, dodatno dočarati besmisao i šokantnost sličnih stereotipnih izjava – prikazom udruženih domaćica, čije je jedino oružje kojim mogu namijeti štetu muškarcima – njihov pribor za šivenje. Takva slika izaziva i komični efekat, iza kojeg se, pak, krije mnogo dublje razmišljanje, a samim time i ironija sa korektivnom funkcijom, kojom Baretti implicitno navodi žene da se prihvate pera i Mataniju odgovore na zaslužen način.

U mnogo inovativnijem, drugom dijelu ovog broja, nalazi se dinamični i simbolikom bogati fiktivni dijalog između *don Petronija* i *Aristarca*, iz kojeg ćemo prikazati neke od najinteresantnijih zapažanja:

Don Petronio: Slušaj, drvena nogo, ali nemoj poslije da me napadaš onom svojom prokletom logikom i da me njome varaš.  
Aristarco: reci, slobodno, večeras neću koristiti takvu logiku. (1839: 115)

U ovim riječima, *don Petronio* moli *Aristarca* da nad njim ne koristi svoju “prokletu logiku”, odnosno zapanjujuće retoričko umijeće i ironiju kao, za *Petronija* ili, pak, bilo koga drugog,

zastrašujuće sposobnosti da od njega ne učini jednu od svojih žrtava. *Aristarco* navodno pristaje da se odrekne takvih crtica svoje ironične ličnosti i donekle poštije njegovu želju, odabirući, pak, druge žrtve ironije:

Aristarco: Kako ti misliš da jedna cijela nacija negoduje, krivi i osuđuje pravu i neutralnu kritiku? Kritiku koja ponekad nasmijava? Kritiku koja namjerava očito poboljšati nauku i običaje? Ti želiš da ja pomislim da živim u divljini, a ne u Italiji. (1839: 117) [...] Popijmo još po jednu, don Petronio, a onda haj'mo mirno spavati, jer sad loši pisci neće moći zaspasti. (1839: 117)

U prvom dijelu pasusa, Baretti upućuje ironičnu kritiku svim Italijanima koji nisu u mogućnosti da shvate neophodnost jedne objektivne i nove kritike. Sokratovski, pretvarajući se da ne može povjerovati da u Italiji vlada takvo mišljenje, on, zapravo, želi da se izdigne od svih svojih protivnika i prijetećih cenzurista. Romantička ironija je ostvarena u drugom dijelu pasusa, gdje se Baretti predstavlja kao dežurni kritičar i svojim protivnicima daje na znanje da je svjestan koliko ih ugrožava svojim pisanjem, te da su oni okrutni u kritikovanju njegovog rada, isključivo zbog straha koji im je utjerao u kosti svojom *Frustum*, sluteći da su upravo oni sljedeće mete ironije. Na taj način, autor prikazuje svoju kontrolu nad univerzumom u kojem, pak, oni nemaju utjecaja ni kontrole, predstavlja se kao *puppetmaster* svog ironičnog svijeta, iako se mnogo puta ranije, kao dio svoje ironične strategije, iz istog izmicao i prikriva lažnom skromnošću.

U posljednjem dijelu ovog broja, autor je naročito kreativan i dosjetljiv: nudi prikaz vlastite literarne produkcije, objavljenih pisama upućenih svojoj braći pod nazivom *Lettere familiari*. Autor je veoma duhovit dok naizgled zauzima ograničen i rezervisan stav naspram vlastitog stvaranja, zauzimajući otklon i koristeći ironiju sa svrhom distanciranja: "Možda će nam reći kad objavi posljednja tri toma, za šta se nadamo da će se uskoro dogoditi." (1839: 119), te: "Nadat ćemo se da nas autor neće lišiti poklanjanja posljednja tri toma." (1839: 121) Eventualno objavljene tomove će potom, kako objašnjava, neutralno procijeniti, kazniti njihovog autora ili ga hvaliti ovisno o zaslugama: dakle, bit će neutralan prema samom sebi. Na taj način autor se distancira od svog lika i postiže iluziju o lažnoj objektivnosti, te na vrlo uvjerljiv i primamljiv način čitaocu navodi na čitanje svojih djela. Dodatno uzbuđenje i interes za djelo postiže u

napomeni na kraju broja, gdje piše: "Nisam još imao vremena da pročitam ovaj drugi tom, ali dobri sveštenik se kune i naglašava da je još raznolikiji i zabavniji od prvog toma." (1839: 127)

U šestom broju *Fruste*, Baretti prvi put od početka izdavanja časopisa, posvećuje više stranica veličini italijanske nacije, te joj upućuje prave hvalospjeve. Međutim, te pohvale se tiču prvenstveno prošlih vremena i nisu same sebi svrha. Podsjećajući na dostignuća Starog Rima, te izuzetne uspjehe nacionalne italijanske književnosti u vrlo zahtjevnom i, pak, rijetko uspješnom, epskom žanru, na čelu sa Dantecom, Tassonijem, Tassom i Ariostom, autor se u ovim stranicama na prvi pogled postavlja kao istinski predromantičar, s težnjama ujedinjenja i slavljenja dominacije italijanskog roda. Međutim, u tom kontekstu slijede nedosljednosti, te tekst koji na prvi pogled djeluje kao izraz ponosa, pretvara se u kritiku savremenih autora, gdje su vidljive tradicionalne metode kritike,<sup>88</sup> nastale dajući primjer pozitivnog, samo u funkciji pojačavanja kontrasta sa negativnim primjerima u savremenoj književnosti. U tom svjetlu, nakon pohvala velikim italijanskim imenima, čitamo Barettijev diskurs o Passeronijevom djelu *Cicerone*:

Giancarlo Passeroni, koji je, kako mi reče don Petronio Zamberlucco njegov veliki prijatelj, divan je sveštenik, rođen u nekom okrugu Nice, koji sada živi u Milantu, veseo i debeo, neka ga Bog blagoslovi i da mu omogući da ostane takav još mnogo i mnogo godina. (1839: 129-130)

Interesantno je kako autor u samom početku komentarisanja Passeronijevog djela sužava perspektivu naratora, čime njegova homodijegetičnost osigurava prostor za ironiju s funkcijom distanciranja. U ovom pasusu, *Aristarco* je prividno, sokratovski naklonjen ovom autoru, što je varka pridjeva "divan", te završnog rečeničnog dijela "neka ga Bog blagoslovi [...]" Ovdje se radi o klasičnom sokratovskom prosedeu kuđenja pohvalom, uz autorovu opasku o karikaturi sveštenog lica kao "veselog<sup>89</sup> i debelog", čime aludira na najčešće mane crkvenjaka svoga vremena, sklonih ovozemaljskim, hedonističkim užicima, prejedanju i alkoholnim pićima. Ovakva kontroverzna aluzija će, pak, biti jedan od glavnih motiva koji će Barettiju donijeti cenzuru.

U nastavku, autor, pak, kritikuje isključivo Passeronijevo djelo, bez generičnih opaski:

<sup>88</sup> O tradicionalnim metodama utemeljenim u književnoj kritici prve polovine *settecenta* (isticanju vrlina jednog da bi se prikazale mane drugog autora), govorit će se opširnije u okviru osmog poglavlja ove disertacije.

<sup>89</sup> Pridjev "veseo" shvatamo kao jedan od čestih eufemizama koji zamjenjuje riječ "pijan" ili "opijen".

Dakle, poema ovog Passeronija sadrži trideset i tri pjevanja, i kako već rekoh, nazvana je *Cicerone*. Ali ko očekuje da u skladu sa tim naslovom čita o životu i avanturama ili poduhvatima Marca Tullija, neka napusti sva očekivanja i promijeni tok misli, jer se premalo o Marcu Tulliju govori u ta trideset i tri pjevanja, naprotiv, u nekima ga čak ni ne spominje ili povremeno obećava da će ga uskoro spomenuti i govoriti o njemu naširoko, da bi potom navodno pod dobrim izgovorom, a potom pod još boljim, prekršio obećanje; i tako cijelo djelo, za koje se pretvara da je prevedeno iz antičkog manuskripta nekog Giambartolommea, nije ništa drugo nego bizarni tekst sačinjen od digresija koje nemaju nikakve veze s naslovom [...] (1839: 130)

U ovom pasusu prikazana je ironija situacije: autor kritikuje logične nedosljednosti između naslova i sadržaja djela, te prikazuje razočarenje vlastitih očekivanja u odnosu na ono što je ponuđeno u djelu. Te nedosljednosti, zapravo, imaju cilj odvraćanja čitaoca od prihvatanja ovog štiva, sadržanog u eufemiziranom rečeničnom dijelu “neka napusti sva očekivanja i promijeni tok misli”, gdje se, zapravo, na suptilniji, ironičan način želi utjecati na eventualne čitaoce i odvratiti ih od gubljenja vremena na Passeronijev ep.

U tom smjeru, *Aristarco* preuzima dijelove epa i koristi ih kako bi istakao parodične elemente u njima, u cilju izvrgavanja ruglu kompletног djela:

Međutim, uz dozvolu mog don Petronija, koji ne dijeli moje mišljenje, primoran sam ne odobravati kod ovog, ne manje učenog, i zaista svestranog pjesnika, pokornost nekim čitaocima iz naroda, zbog kojih ponekad zamjenjuje šalu za pošalicu, kao što je slučaj kad kaže da je Ciceronova majka imala višak mljeka u grudima “još više od krave” i da se Ciceron, dok je studirao, debljao poput svinje u koritu [...] (1839: 133)

Navodna *Aristarcova* skromnost, gdje traži *Petronijevu* dozvolu, također, uvodi ironični prizvuk već na početku pasusa. On, pak, obiluje najraznovrsnijim elementima ironije: heterogenošću mišljenja predstavljenom elementima u antitezi – dijametralno suprotnim stavovima *Aristarca* i *don Petronija*, eufemizmom “ne odobravati”, koji više odgovara konceptu “nasrtati”, te litotom “ne manje učenog” i “svestranog”, kao sokratovskim hvaljenjem oponenta da bi potom uslijedila kritika. Također, “pokornost čitaocima”, još je samo jedan eufemizam koji označava pučki, niski

stil kojim piše materiju koja je tradicionalno uzvišena. Potom, autor preuzima metafore seoskog karaktera, kako bi riječi oponenta stavio u antitezu sa Passeronijevom učenošću i vrlinom koju bi u skladu s njom trebao posjedovati njegov tekst, pretvarajući ga tako u parodiju.<sup>90</sup>

U nastavku autor objavljuje pismo upućeno engleskoj dami, koje evidentno predstavlja Baretijeva razmišljanja. U skladu sa prethodnim tehnikama, on zauzima ironični otklon naspram teksta, u funkciji distanciranja od njegovog sadržaja:

Sljedeće pismo mi je poslano u obliku eseja. Onaj ko mi ga šalje ima namjeru da objavi uskoro nekoliko tomova. Ako ti tomovi po pismu budu slični ovome, vjerovatno je da Aristarco neće ništa loše o njima reći u *Frusti letterariji*. (1839: 136)

Iako je sam autor navedenog pisma, on svoj otklon najavljuje bezličnim predstavljanjem u prvoj rečenici, te riječju “vjerovatno” koja suštinski odgovara onom Ariostovom *forse*, u više navrata spomenutom u disertaciji, kao glavnoj tvorevini ironičnog otklona naspram sadržaja koji slijedi. Potom, Baretti koristi litotu “neće loše reći” dok će, zapravo, zasigurno nastaviti hvaliti takve sadržaje, budući da je on sam autor koji se krije iza istih.

U sedmom broju *Fruste*, autor se bavi prikazom knjige *Dell'agricultura, delle arti e del commercio*, Antonija Zanona. Iako je kritika ove publikacije vrlo pozitivna i kako sam Baretti navodi, njen cilj je podsticanje što šire publike na čitanje, on, pak, ne propušta priliku da u uvodu u ovo djelo, pogled usmjeri ka svim onim knjigama u modi, koje se bave stručnim pitanjima, ali na stilski i suštinski suprotan način, uputi nekoliko oštih opaski:

Ko objavi u javnosti neku stručnu knjigu, uvijek sebi laska da je zadobio pažnju ljudi koji se ne bave tim poslom i uvijek očekuje da oči naroda budu uperene u novi tipografski meteor koji je stvorio njegov užareni um. Ali takvo laskanje i takva očekivanja se najčešće ispostavljaju kao neopravdana; i može čovjek biti genijalan, učen i dobronamjeran koliko hoće, ali stručne knjige rijetko ko strastveno čita, jer svaki čovjek ima toliko poteškoća u čitanju vrlo ugodnog regista

---

<sup>90</sup> Takav prosede dovodi do tehnike *abbassamento* u književnosti, gdje se oduzima dignitet materije koja je u prošlosti uzvišena stilski i sadržajno. Takvu tehniku svjesno koristi Ariosto, koristeći metafore koje odgovaraju i Passeronijevom seoskom kontekstu, ali svjesno u svrhu stvaranja ironije, dok to kod Passeronija, pak, nije cilj. To zasigurno primjećuje Baretti, Ariostov obožavatelj i sljedbenik ironičnih i parodičnih tehnika u pisanju, ali i u tumačenju.

dokumenata koje mu je dalo vlastito samoljublje, da mu ostaje malo vremena za bacanje na čitanje registara dokumenata koje mu je dalo tuđe samoljublje. (1839: 156)

U ovom paragrafu Baretti predstavlja situacijsku ironiju, tip *dramatično*:<sup>91</sup> njegov kritički i samokritični um je svjestan rezultata pisanja suviše zahtjevnim stilom i vokabularom. Takav prosede koji vodi ka pedanteriji i cjepidlačenju, iako njegov autor ulaže veliki trud da ga napiše, u konačnici ne donosi nikakve rezultate i stvara otpor publike prema djelu, čega nadobudni autori nisu svjesni dok se hvalisaju svojom učenošću i stručnošću. Preveliki ego, na koji ukazuje Baretti, vrlo često zasljepljuje moderne autore koji nisu u mogućnosti sagledati rezultate svoga rada na objektivan način. Funkcija ovakve ironije je nasrtanje, s popratnim korektivnim i satiričnim elementima. Korektivna je i sama činjenica da Baretti, odmah nakon ovoga, daje suprotan, jedan od rijetkih primjera stručne knjige koja je napisana na način da doneše zadovoljstvo svojim čitaocima, o kojima vodi računa: “Ako, pak, među modernim piscima stručnih knjiga postoji bistar, učen i dobranamjeran pisac [...] to je gospodin Antonio Zanon.” (1839: 156) Dijelovi ove knjige, koje Baretti kopira i uvrštava u svoj prikaz, otkrivaju zbog čega ga toliko vrednuje i šta je to čime ovaj autor, prema Barettijevom shvatanju, zaslužuje vrijeme i pažnju svojih čitalaca, kao sadržaj sljedećeg paragrafa gdje se Baretti nadovezuje i komentariše lik o kojem Zanon piše:

Ko je lično upoznao onog odlučnog gospodina *abbéa*,<sup>92</sup> možda će pasti u u iskušenje da ne osuđuje baš strogo loše ponašanje tih koji su ga zadirkivali, jer su se možda željeli osvetiti autoritarnom preziru koje je konstantno pokazivao taj francuski pametnjaković povodom svega što je vidio kod nas. Dovoljno je reći da iako se hvalio da poznaje naš jezik koliko i akademik s *Crusce*, ipak je zadržao galsku ljubaznost da više puta izjavi da ne govori na italijanskom jer dostojnost njegovog francuskog jezika nije dopuštala da se jedan Francuz tako ponizi. (1839: 166)

Ovaj pasus satiričnog karaktera za funkciju ima nasrtanje. U njemu je sadržan opis vrlo egocentričnog Francuza, kao predstavnika jednog od onih stranaca koji su se osjećali dominantno naspram italijanskog društva samo zbog svoje pripadnosti ovom narodu, koje, pak, italijanski intelektualci uzdižu u visine i prihvataju kao model, stoga i nastaje toliki broj “pofrancuženih

<sup>91</sup> “Posmatrač je svjestan nečega što žrtva ironije još ne zna” (Lucariello: 1994), objašnjeno na 27. stranici ovog rada.

<sup>92</sup> Opata, napisano svjesno na francuskom kao izraz snobizma njegove ličnosti i emocionalnog stava ironičara prema njemu.

knjiga” o kojima prethodno govori. Ironija je prisutna u pisanju riječi “opat” na francuskom jeziku, gdje autor prividno prihvata ono što mu se nameće kao moda njegovog vremena, da bi postigao suprotan efekat i ismijao nadobudnog francuskog opata. Prividno izmicanje autorovog suda iz perspektive koju nudi, ostvareno upotrebom upitne zamjenice “ko” i pisanjem u trećem licu “će pasti u iskušenje”, uvedeno značajnom riječju “možda” dok je evidentno da autor iznosi vlastiti stav i govori u svoje ime, stvaraju ironiju sa funkcijom distanciranja. Litota “možda će pasti u iskušenje”, također, logički zamjenjuje termine s većom retoričkom težinom. U ovom paragrafu autor još jedanput iskazuje svoju pobunu pred svakom vrstom autoriteta, pa i pred crkvenim licima.

U narednom pasusu, Baretti daje konačni zaključak o Zananijevoj knjizi, a potom se i indirektno obraća negativnim kritičarima *Fruste letterarie*:

I tako je, knjiga ili “prvi tom” o “poljoprivredi”, “zanatstvu” i “trgovini”, autora gospodina Antonija Zanana, dobila od Aristarca svoj dio dužnog truda. Čini mi se da sam rekao dovoljno kako bih uvjerio svakoga da sam u stanju iznijeti sažetak kao dovoljan prikaz knjige, kad imam takvu namjeru; ali, budući da mi neki pišu, neka znaju da ja ne želim svjesno opovrgnuti neke moje slabe kritičare koji me kude jer o nekim knjigama ponekad kažem malo a ponekad i ništa, zadovoljavajući se time da čvrsto tvrdim da su loše ili nikakve knjige. (1839: 167)

Iako u prethodnim brojevima autor tvrdi da ga nikakvi sudovi o *Frusti* ne dotiču, ovdje jasno otkriva (opservacijski ironično) razlog zbog kojeg je pisao detaljan prikaz i komentar Zananijeve knjige u ovom broju. Autor ovdje iznosi sokratovski ironičnu, zajedljivu opasku s funkcijom samoodbrane: navodno negirajući namjeru da “svjesno odgovori svojim kritičarima”, koja je, pak, evidentno obilježila detaljni sadržaj prikaza knjige u ovom broju.

U nastavku, Baretti predstavlja drugi tom svojih *Lettere familiari*, gdje ponovo koristi ironiju s funkcijom distanciranja, govoreći o sebi u trećem licu: “Nemam ništa drugo da kažem o ovom autoru osim da je ovaj drugi tom napisao istom onom iskrenom i brzom olovkom kao što je napisao prvi [...]” (1839: 168)

U osmom broju *Fruste* Baretti se bavi raznolikim temama, a najviše prostora posvećuje već spomenutom Antoniju Cocchiju i drugom djelu njegovih *Dei discorsi toscani*. Baretti je ovdje vrlo

često podrugljiv i na momente sarkastičan, međutim u ovom broju su vrlo česti i prikazi ironije situacije koju autor svjesno upotrebljava kako bi žrtve i njihove namjere, koje nikako ne odgovaraju njihovim stvarnim uspjesima, izvrgnuo ruglu. U nastavku ćemo iznijeti jedan duži primjer koji vjerodostojno oslikava Baretijev namjerno ironični stav i vladanje ironičnim prosedeom:

Radije bih sebi slomio drvenu nogu nego propustio priliku da ponovim da mi nemamo nijednu knjigu na našem jeziku toliko zabavnu za čitanje koliko je *Vita*, onog Benvenuta Cellinija koju je napisao on lično na čistom i poštenom jeziku firentinske svjetine. Taj Cellini je sam sebe opisao s veoma velikom naivnošću i onako kako se osjećao: što znači, odličan u likovnim umjetnostima i kao njihov obožavatelj, ne manji nego što je obožavatelj književnosti, a naročito poezije, premda bez i jednog napisanog slova u književnosti i ne znajući ništa više o poeziji, nego ono malo što prirodno saznaju svi stanovnici toskanske zemlje. [...] Ovakvim lijepim karakterom se naprasiti Benvenuto oslikao u svojoj *Viti*, ne misleći previše o tome, potpuno uvjeren da tako oslikava heroja. Ipak, ta čudna slika sama po sebi postaje veoma ugodna čitaocima, jer je jasno da nije napravljena za izučavanje, već da ju je diktirala zapaljena i brza mašta i da je prije pisao nego što je razmišljao. [...] (1839: 184)

U ovom paragrafu postoje najrazličitiji elementi ironije kako bi stvorili konačnu sliku ironije situacije – i to kao splet dva njena podtipa: *disbalansi* i *dramatično*. Disbalansi su vidljivi u kontekstu prve rečenice koja čitaoca navodi na pomisao da autor ima pozitivan stav prema knjizi koju opisuje kao “toliko zabavnu”, da bi se potom do kraja pasusa tom pridjevu pripisalo drugačije značenje od očekivanog: djelo postaje “zabavno”, ali ne zbog Cellinijevih sposobnosti i umijeća, nprotiv – ono postaje predmet ismijavanja. Dramatično je to što tumač ironije pokazuje mnogo veću svijest naspram Cellinija, analizira njegove rezultate i pritom naglašava njegovu nekompetentnost u različitim poljima. U tom dijelu rečenice koji počinje sa “bez i jednog napisanog” i završava sa “o poeziji”, autor pojačava ironični izraz upotrebom litota, te nastavlja sa sokratovski ironičnim pridjevom “lijepo” i eufemizmom “ne misleći previše o tome”, koji rezultiraju krajnjom slikom o pisanju u kojem je promišljanje u potpunosti izostalo: “prije je pisao nego što je razmišljao”. U konačnici, ironija s funkcijom ismijavanja služi kako bi Borelli naglasio da autor paradoksalno, ima veliki broj čitalaca, ali ne zbog svog kvaliteta, kako on misli, već upravo zbog svog lošeg i besmislenog pisanja, lakrdije kojoj se čitaoci podsmjehuju.

U ovom se broju Baretti posvećuje i Voltaireu, čija su djela i kritike predmet nepresušne inspiracije za Baretijevu ironiju. U ovom slučaju, dotiče se Voltaireovog prijevoda dijela Danteovog remek-djela, tako što sučeljava original i prijevod, u svrhu dokazivanja da ovaj autor i filozof ne poznaje italijanski jezik dovoljno da bi njegov sud o italijanskoj književnosti bio relevantan:

Uporedite, italijanski čitaoci, koji dobro razumijete francuski jezik, njegov prevarantski prijevod s ozbilnjim originalom, a potom mi recite da li onaj ko ovako prevodi razumije jezik s kojeg prevodi? (1839: 190)

Ovim uputama u vidu vrlo sugestivnog retoričkog pitanja, jasno je da Baretti optužuje Voltairea ne samo zbog lošeg prijevoda u datom primjeru već zbog njegovog generalnog nepoznavanja italijanskog jezika dok se ne ustručava pisati o istom. Jezička barijera kod Voltairea, bit će predmet Baretijeve kritike i u *Accountu* i u *Discoursima*, u kontekstu nepoznavanja engleskog jezika i stoga, posljedično, pogrešnim tumačenjem Shakespeareovih stihova i njihove vrijednosti. U prethodnom pasusu, Voltaireov prijevod je prikazan (iako nedorečeno) kao lakrdija, u opoziciji sa “ozbilnjim originalom”. Ironija kao retoričko pojačanje ovdje ima ne tako bezazlenu funkciju, budući da se njena oština nastavlja i pretvara u dugogodišnju polemiku:

Nemojte, pak, da čitaoci pomisle da prezirem Voltairea, jer o njemu govorim s prezirom. Ja Voltairea prezirem kad vidim kako blesavo želi doseći slavu prevarom [...] (1839: 191)

U ovom pasusu Baretti želi navesti čitaoce da pomisle kako je njegov sud objektivan i da nije lično usmjeren ka Voltaireu, budući da ne prezire njega, već njegov rad. Međutim, imajući u vidu sva djela u kojima će se baviti Voltaireovim radom (ali i ličnošću), gdje se gotovo opsessivno obrušava na njega, ova izjava je opservacijski ironična. S druge strane, ona je i namjerno ironična u sljedećem kontekstu: opisujući kako Voltaire “blesavo želi doseći slavu prevarom”, Baretti izlazi iz svih okvira pristojnosti i objektivne kritike. Time pokazuje lični animozitet prema ovom autoru, te da lično i profesionalno za njega apsolutno nisu odvojivi.

Deveti broj *Fruste* je naročito obilježen paradoksalnom ironijom kojom se Baretti služi u cilju prikrivanja i ublažavanja vrlo ozbiljnih optužbi koje upućuje svim dogmama koje su razvijene

tokom prošlih ali i njegovog vremena. Baretti je odlučno na strani nauke, direktne spoznaje i moći ljudske kritike i razuma, stoga, oprezno ali odlučno se u koštac hvata i sa crkvenim dogmama i njihovim fanatičnim sljedbenicima. Ovdje se autor osvrće na djelo Giovannija Cadonicija *Confutazione teologico-fisica del sistema di Guglielmo Derham*, gdje Cadonici pokušava pobiti Derhamov način rasuđivanja i iznošenje pretpostavki o prisustvu drugih intelligentnih bića na planetama osim na Zemlji, budući da se takvo što ne nalazi u svetim spisima. Baretti karikira takav način razmišljanja tako što preuzima Cadonicijeve nejasne i nelogične zaključke, bez unošenja ličnih komentara i opservacija, ironično i suzdržano, iznoseći ih, pak, tako da svakom čitaocu biva jasna neutemeljenost istih:

Ali jednom kršćaninu nije dovoljno da nešto djeluje jasno i logično pred njegovim razumom. Potrebno je da pored toga ni u čemu ne kontrira, zapravo, da se potpuno slaže s onim što je napisano u svetim knjigama. Dakle, poteškoće vezane uz ovaku Derhamovu spekulaciju nalaze se u saznanju da li je ovakvo mišljenje odbojno našem svetom vjerovanju, sadržanom u svetim knjigama. (1839: 211)

Ovakav način nizanja informacija koje izmiču dometu logike, naziva se paradoksalna ironija. Kao što smo to naveli u poglavlju o ironiji, paradoks je iznesen riječima, s nelogičnim slijedom zaključivanja, pri čemu se navodi da se “iznose premise, naizgled dobro rezonovanje, a potom “očito pogrešan ili kontradiktoran zaključak” (Kreuz, 2020: 69). Ovdje naizgled izostaje emotivni naboj, međutim, on će slijediti u nastavku ove polemike, koja se sve više pojačava, te će emocionalno učešće samog Barettija biti više nego evidentno. Barettijevu “potrebno je da”, vrlo je česta konstrukcija kojom naglašava suprotno od onoga što misli,<sup>93</sup> te time retorički pojačava ironični izraz. Barettijeva odbojnost prema svakoj doktrini, tumača ironije navodi na otkrivanje stvarnog značenja i pasusa koji slijede:

Neki su takvog vjerovanja, a među njima i naš gospodin Cadonici u ovoj svojoj knjizi, da Derhamov sistem nije pomirljiv sa riječima vječne istine koje sa nalaze u svetim knjigama jer, kako kažu, ne nalazi se u tim knjigama ni pasus koji navodi na vjerovanje da druge planete nastanjuju intelligentna bića, kao našu. Sveti pismo ne govori o drugim intelligentnim bićima osim

---

<sup>93</sup> S tim u vezi, pokazat ćemo u poglavlju o moralu kako Baretti, u više navrata, kritikuje Goldoniјевo stvaralaštvo repetitivno uvodeći rečenice sa “potrebno je da”, čijim sadržajem potom aludira na suprotno.

o anđelima i ljudima; stoga, trebamo zaključiti da Bog nije stvorio intelligentna bića osim anđela i ljudi. (1829: 211)

U ovom pasusu je prikazano Cadonicijevo rezonovanje, koje funkcioniše, također, kao paradoksalna ironija: nelogični i razumu nedokučivi zaključci su nešto što ne može biti shvaćeno kao ozbiljno niti relevantno, naročito u doba prosvjetiteljstva, koje bi trebalo odagnati svaku vrstu fanatizma; "stoga, trebamo zaključiti" jednak je onom "potrebno je da" iz prethodnog paragrafa, gdje se u suštini pojačava neutemeljenost takvog razmišljanja i aludira se na suprotno. Baretti potom daje savjete Cadociniju, kako da dođe do željenih rezultata, sokratovski ironično, namjeravajući da mu pomogne da otpiše takva razmišljanja koja navode na preispitivanje mogućnosti da na ovom svijetu postoji nešto što pak nije obuhvaćeno i najavljeni u svetim knjigama:

Trebao mu je dokazati da je potpuno "nerazumna" stvar, štaviše, dijametalno suprotna svakom slovu svetih knjiga, sama pomisao da bi priroda mogla biti tako bogata koliko Derham smatra da bi mogle biti stvorene<sup>94</sup> da slave Boga; i trebao mu je suštinski, na neopoziv način dokazati da je naša planeta, da jedina može biti, i da jedina treba biti, jedina od planeta s koje potiču himne i hvalospjevi Tvorcu svega što postoji. (1839: 213)

U ovom paragrafu Baretti preuzima ulogu jednog klasičnog predstavnika prosvjetiteljstva i stavlja se prividno na Cadonicijevu stranu, tako što mu predlaže nešto za šta zna da nije moguće realizovati. Baretti ovdje ujedno kritikuje i ideju koju iznosi i Voltaireov lik Panglos kao kritiku Leibnizove filozofije i pozitivističke misli dominantne u osamnaestom stoljeću. Kao protuargument zaključku takve filozofije, o najboljem od svih mogućih svjetova, predstavlja moć razuma, mogućnosti spoznaje putem čula i iskustava a ne teološki fanatičnih uvjerenja. Tolerancija, otvorenost i prijemčivost uma su protivne vrijednostima svake dogme te sprečavaju širenje gluposti i neutemeljenih razmišljanja poput sljedećeg:

[...] Gospodin Cadonici se ne zamara, njemu je dovoljno to da su stvorene od materije (budući da su od neke materije sigurno izgrađene) koja nije zemlja, te da stoga ne mogu imati s našom Zemljom druge zajedničke osobine. [...] (1839: 214)

---

<sup>94</sup> Subjekat su planete.

Na samom kraju ove polemike, Baretti se potpuno neočekivano izmiče iz pozicije kritičara crkvene dogme i njenih predstavnika te se ograđuje od svojih buntovnih misli tako što navodi:

Ono što sam ovdje izložio vezano uz Derhamov sistem nije izraz mog odobravanja, već čistih mogućnosti, jer sam ja jednako strogo vezan uz nepogrešive svete spise koliko i gospodin Cadonici. (1839: 215)

Ovakav zaključak rasprave je potpuno neuvjerljiv i nelogičan, koliko i sama Cadonicijeva filozofija. Ironični izraz s funkcijom distanciranja se ovdje upotrebljava u svrhu samoodbrane od direktnih napada i eventualne cenzure njegove *Fruste*, koju Baretti, pak, neće moći izbjegći.

U desetom broju *Fruste*, posljednjem kojem ćemo se posvetiti u našoj analizi ironičnih opaski u *tekstu*, primjećuje se dodatno pojačan sarkastični ton, koji će u konačnici dovesti do Barettijevog diskursa u drugom dijelu *Fruste* – usmjerenog ka sučeljavanju sa neistomišljenicima i svim onima koji žele zaustaviti objavljivanje njegovog časopisa. U temama kojih se u ovom broju dotiče, prisutan je veliki emocionalni naboj i direktno učešće autora, stoga je jasno koliko je temperament ironičara, nadražen personalnim dešavanjima u Barettijevom okruženju, imao utjecaj na njegovo pisanje svakog broja, za razliku od njegovog ujednačenog i odmijerenijeg stila u *Accountu*. Pored sarkastičnih prikaza knjiga, ovdje autor mnogo prostora posvećuje odbrani svog časopisa i stvaranju kao herojskom podvigu od kojeg neće odustati. Ironičnim otklonom piše kao da zapravo samo odgovara na zahtjeve publike, trećeg lica koje ga moli da ne poklekne pred neprijateljima i nastavi s dosadašnjim radom. To treće lice, bila bi sama muza, pjesnička inspiracija, umorna od prizivanja svakakvih mediokriteta koji ju mole za milost:

Ja sam, moj Aristarco, ona jadna nimfa, koja je najveća meta modernih autora. Ja sam ona zlobna nimfa, koju oni svakodnevno nazivaju okrutnom i nevjernom, prevaranticom i izdajnicom, nemilosrdnom i okrutnom [...] Ali avaj, Aristarco! Ne može se pobjeći, čak ni u imaginarnom prostoru, od mentalne tromosti tolikih zgubidana! (1839: 248-249)

Muzino dramatično ironično predstavljanje i prisvojni pridjev u obraćanju Aristarcu, “moj”, ukazuju na prisnu vezu između njih, kao i na opravdanost i značaj Barettijevog kažnjavajućeg

časopisa. Žrtva ironije su svi oni Baretijevi savremenici koji su prethodno ili će, pak, tek biti negativno predstavljeni u *Frusti*. Nesretna i okrivljena muza, konstantna meta loših pjesnika, personificirana je u vidu lika koji piše *Aristarcu*, dajući mu punu podršku dok, pak, od njegovih protivnika bjesomučno bježi. Za njih je nevidljiva i neuhvatljiva, ali od njihovih umotvorina ipak ne može pobjeći, jer je one muče i uništavaju italijansku poeziju. Muza i eksplisitno moli *Aristarca* za pomoć, dajući mu potvrdu o njegovom herojskom odbrambenom činu koji donosi spas umjetnosti i stvarnim ljepotama poetskog izraza:

[...] Aristarco, Vi koji ste spontano započeli braniti ženski rod, kako stvarni tako i imaginarni, od svake uvrede koja mu može biti nanesena: ako Vam drvena nogu to dozvoli, pomozite nama, jadnim nepostojećim djevojkama, i umnožavanjem one Vaše proklete neumoljive Fruste, upotrijebite je protiv onih koji stalno pokušavaju uništiti naš ugled svojim rimama! (1839: 249)

Na ovakav način, autor upotrebljava ironiju s funkcijom zabavljanja kako bi, pak, najavio svoju odlučnost u nastavljanju objavljivanja svoga časopisa, neustrašivo i bezrezervno. Svoju namjeru da kazni sve one za koje smatra da to zaslužuju, neće zanemariti ni u godinama koje slijede, kao dio imaginarnog obećanja datog muzama, u odbranu poezije ili, pak, još uzvišenijeg cilja – kompletne italijanske civilizacije, kako ćemo to vidjeti u analizi ironičnih opaski u *Accountu*.

## 6. IRONIJA U ACCOUNTU

Samuel Sharp putuje Italijom u periodu između septembra 1765. i maja 1766. godine. Svoje putovanje je zabilježio i objavio 1766. godine pod nazivom *Letters from Italy*, gdje utiske o ovoj zemlji ne predstavlja na entuzijastičan način, niti budi interes kod svojih čitalaca, dok rezignirano iznosi svoje površno i relativno kratko iskustvo na ovom području. Bracchi opisuje ova pisma na sljedeći način: "radi se o sveukupno monotonim stranicama izvještaja o putovanju proživljenom bez entuzijazma i bez cilja, ako ne i o čistoj diverziji." (Bracchi, 1998: 78) *An Account of Manners and Customs in Italy* je, promišljen i ironičan osvrt na ovo djelo, objavljen dvije godine nakon *Lettersa*. Baretijev boravak u Engleskoj pokazuje se kao najznačajniji faktor koji utječe na stilske karakteristike *Accounta*, u jednakoj mjeri kao što je utjecao na sazrijevanje autorove ličnosti, te na upotrebu, ponekad suptilne a često i oštре ironije čijoj analizi ćemo se posvetiti u narednom poglavlju.

Jednako kao i riječ teatar, o čijoj smo simboličnoj vrijednosti i vezi sa prosvjetiteljstvom govorili u jednom od prethodnih poglavlja, za prosvjetiteljstvo je značajna i riječ putovanje: na simboličan način, sam "poziv na putovanje" često simbolizira direktni pristup knjizi i isključuje ulogu kritičara kao posrednika) (Franzini, 2009: 30), ali ima i važnu ulogu u svom konkretnom značenju: iskustvo boravka u tuđoj zemlji nameće se kao neophodan korak ka pravoj spoznaji civilizacije. Prema filozofiji osamnaestog vijeka, te Didroovim razmatranjima u *Voyage en Hollande* (1782), samo putovanje se definiše kao "kritika", tj, "sposobnost tumačenja s mjerom" (Franzini, 2009: 31).

Putovanje je nova metafizika koju prosvjetiteljski *settecento* uvodi u univerzum spoznaje: u njemu se koaguliraju tjelesna i estetska pravila i eksperimenti, pri čemu se udaljavaju apstraktni i stereotipni principi. Sud se formira u vezi sa našom predodžbom svijeta i može proizilaziti prije svega iz kritički predstavljenih pretpostavki. (Franzini, 2009: 31)

Upravo zbog takvih tendencija, kako metaforičkog putovanja koje simbolizira proces spoznaje i edukacije u borbi protiv tame i crnila predrasuda i neznanja, tako se nameće i potreba za fizičkim putovanjem, direktnim iskustvom, subjektivnim, budući da jedno iskustvo ne može predstavljati

cjelokupnu, bezvremensku istinu o određenim pojavama.<sup>95</sup> U nauci *settecenta* otkriva se da ništa nije statično ni bezvremensko, kako priroda konstantno prolazi kroz procese transformacije jednog metaforičkog putovanja; stoga, ni sam čovjek i sve vezano uz njega ne može biti posmatrano kao apsolutna istina. Historija je i dalje značajna, kao i korjeni ljudske civilizacije, međutim, u osamnaestom stoljeću najvažnije je direktno iskustvo i posmatranje pojava koje se dešavaju u aktuelnom trenutku, izoštrenim okom obrazovanog posmatrača.

U isto vrijeme, putnik nije “specijalista”, već individua koja treba posjedovati duh – *esprit i wit* – enciklopediste, i koji zapravo, želeći “gledati ka naprijed”, želi *gledati sve i sve predstaviti i zapamtiti*, stvarajući hipoteze, veze, zakone i ideje. To je duh prosvjetiteljstva i njegova volja za putovanjem. Putnik je sličan eksperimentalnom filozofu, opisanom kod Bacona, koji želi *iskušati, interpretirati, kroviti zakone*. (Franzini, 2006: 30)

Putopisi otkrivaju moderne perspektive pisca i intelektualca osamnaestog stoljeća koji se ne boji otisnuti se u nepoznato i istražiti sve ono o čemu je dotad mogao čitati i slušati: posredništvo u spoznaji (kroz historijske analе, autorske predodžbe o klasičnoj književnosti i civilizaciji) više nije validno; rađa se svijest o protoku vremena i iskustvu; potrebno je individualno spoznati i opisati svijet oko sebe. Popularnost putopisa i hiperprodukcija ovakvih sadržaja, doživljavaju svoj vrhunac u sedamdesetim godinama osamnaestog stoljeća. Kozmopolitizam ruši barijere među svjetovima, dovodi do modernih prikaza društva iz perspektive stranca (autora određenog putopisa), koji nastupa kao samostalan i neposredan istražitelj, međutim, ograničenost kretanja njegove publike uvlači u zamku njegove čitaocе i sljedbenike: bezrezervno prihvataju iskustvo svog sunarodnjaka i njegovih spisa. Baretti je svjestan da su takva viđenja potencijalno opasna: ukoliko su proizvod nedovoljne pažnje i nerazumijevanja, ona stvaraju nove stereotipe i zbog toga primat u promišljanju uvijek daje potpunoj slici jedne civilizacije stvorene na osnovu pomnog izučavanja i povezivanja duha kulture, jezika i običaja koji ju sačinjavaju. Velika zainteresovanost i poznavanje jezika i običaja Italije, jeste i razlog zbog kojeg posvećuje svoj *Account Lordu Charlemontu*:

<sup>95</sup> Zbog toga je bitno naglasiti da se različitost doživljaja i tumačenja ne pojavljuju kao antiteze, već da se upravo formom polemike, neprestanog dijaloga ne negira realnost opisana na određeni način, već se stvara percepcija o njenom usložnjavanju, multiperspektivnosti svijeta. Franzini piše: [...] pojedinačno se ne može zamijeniti za univerzalno [...] kada čovjek putuje, neophodno je pokušavati stvoriti kritičku i artikulisani sliku, koja će uključiti subjektivno iskustvo i dijalog sa drugim tačkama gledišta [...]. (2006: 32)

U ovom radu, s velikom slobodom, iskazujem prigovore na izvještaje o Italiji koje su napisali nekoliko engleskih i stranih putopisaca. Neka ne bude olako shvaćeno što se obraćam Vašem gospodstvu. Vaše poznavanje italijanskog jezika i običaja je jedva manje od mog, koji sam rođen tu: a Vaše poznavanje književnosti je mnogo šire. Vama, dakle, gospodine, kao najinformisanijem i najčišćem sudiji, želio bih posvetiti esej u svrhu davanja nešto tačnije predožbe o Italiji Vašim sunarodnjacima, od one koju su dosad primili od drugih pisaca na istu temu. (Baretti, 1768: 9)

Već u predgovoru, Baretti ukazuje na značaj i simboliku posvećivanjem svog rada osobi poput lorda Charlemonta: želi da čitalac ima sliku modela, figure koju bi trebalo iznimno poštovati i čiji primjer se treba slijediti. Samo s velikim poznavaocem određene kulture, jezika i društva, može se i voditi kvalitetan dijalog o istoj. Međutim, pored veličanja Charlemontove ličnosti i primjera koji daje, Baretti uvodi i opoziciju u odnosu na drugog tipa čovjeka koji izražava sud o određenoj civilizaciji, a da pritom nema potrebne kvalitete: indirektno će time uvesti u temu svoga rada glavnu žrtvu ironije u *Accountu* – Samuela Sharpa. Evidentan je kontrast a opet i međusobna veza u opisu ove dvije ličnosti i antitezi koju simboliziraju: predočena nam je ideja o dva tipa putnika po Baretiju: prvog, čiji je sud vrijedan i cijenjen, te drugog, obezvrijedenog i besmislenog.

S kojim ciljem je napisao izvještaj o svom putovanju kroz Italiju, ako nije posjetio nekoliko naših univerziteta i ušao u naše brojne biblioteke? Ako nije mario za najmanju informaciju ni lično poznanstvo sa nekim od mnogih učenih ljudi koji trenutno žive među nama? Hajdemo pretpostaviti na trenutak da će svi zapisi o sadašnjim Italijanima biti uništeni i da će samo izvještaj koji o njima iznosi g. Sharp biti sačuvan, kakva slika bi se u budućnosti stvorila o njima! Jadni ljudi, kako bi bili pogrešno predstavljeni! (1768: 195-196)

U opisu obje figure, ključan se pokazuje njihov odnos i znanje o italijanskoj kulturi, književnosti i jeziku.<sup>96</sup> Posveta i pohvala Charlemontu može se shvatiti kao posredno predstavljanje Sharpovih mana i razloga za pisanje ovog djela, gdje su *Letters* samo zgodna prilika za iznošenje njegovih stavova: kao što je nekoć Baretti pisao prigodnu poeziju, prilika ili inspiracija za pisanje se objašnjava u uvodu *Accounta*. Autor opisuje povod za pisanje na sljedeći način: "Ja sam, dakle, iskoristio priliku, kreiranu pojavom Sharpove knjige." (1768: 13) Ujedno, na ovaj način, koncizno

<sup>96</sup> U prvom pasusu, poznavanje jezika se eksplicitno spominje kao velika prednost Charlemonta. U drugom pasusu, tema jezika je, također, uključena, doduše na implicitan način; podrazumijeva se kao preduslov za kvalitetan kontakt i diskusiju sa savremenim italijanskim učenjacima, kako ih Baretti naziva.

su najavljenе dominantne teme koje ће se u ovom radu tretirati: sve one realije italijanskog društva za koje autor smatra da trebaju biti predstavljene na pravedan način. Kao što vidimo i u ovom slučaju, konfrontirajući ova dva odabrana pasusa, romantička ironija se stvara u kontekstu hvaljenja jednog, da bi se istakle mane drugog, te slikama koje se nižu u vidu klimaksa, odnosno pojačanom dramatičnošću posljednjih redova drugog pasusa: korištenjem interpunkcijskih znakova (dva uzvičnika zaredom), kao i zamišljenom situacijom o budućnosti koja je malo vjerovatna, a koja služi kao hiperbola nedostatka Sharpovog rada.

Putopis kao žanr koji Baretti odabire da bi iskazao kritiku prema istome, sam po sebi nosi određene paradokse. Budući da su sedamdesete godine osamnaestog stoljeća obilježene "modom putovanja", u svrhu otkrivanja čovjeka, ne može se reći da je taj žanr prvenstveno zaživio zahvaljujući Barettiju, no, Barettijev pristup u tretiranju te teme je veoma značajan. Za Barettiju, samo po sebi nije dovoljno kročiti na tlo jedne strane teritorije; ključna, za stvaranje, a potom i iznošenje validnog suda, jeste dubina pristupa toj novoj okolini: ključ ka takvoj spoznaji se nalazi u uranjanju u određenu civilizaciju, savladavanje svih barijera, a naročito jezičke, u kojoj vidi uzrok mnogih nesporazuma i rađanja savremenih stereotipa. Kao što Voltaireu zamjera pogrešno tumačenje Shakespearea i kao glavni razlog za to navodi nepoznavanje engleskog jezika, tako smatra i da uspješno realizovano putovanje u određenu civilizaciju može biti kompletno samo ukoliko se poznaje jezik tog naroda i ostvaruje kontakt sa mnogim pripadnicima istog. Ursula Mayring-Reuter u "*Le chiavi maestre de' modi e de' costumi d'ogni nazione*: il concetto barettiano della trasmissione di cultura nel '700 piše o popularnim putopisima osamnaestog stoljeća i njihovom učinku na Barettija:

Ništa realističnije nego spomenute predodžbe<sup>97</sup> jesu predodžbe koje daju putopisi. Iako je putovanje u Italiju, u svrhu obrazovanja djelovalo neizbjegnim kako bi se zaokružilo kompletno klasično obrazovanje, veliki broj stranaca se vratio u svoju domovinu sa negativnom slikom o "Lijepoj zemlji". Alfio Squillaci smatra da su oni "imali za cilj putovati u prostoru, a zapravo su putovali u vremenu [...] potovali su u sociokulturološku zaostalost" (2000). Drugo, Burnetovo izdanje *Travels through France, Italy, Germany and Switzerland* (1750), Smolletov izvještaj *Travels through France and Italy* (1766), a naročito Sharpovi *Letters from Italy, describing the*

<sup>97</sup> Mayring-Reuter prethodno govori o aktuelnim stereotipima koji dominiraju i podstiču se u umjetnosti osamnaestog stoljeća.

*Customs and Manners of the Country* (1765/66), rasrdila su jednog Italijana, također, putnika, Barettija. (2006: 236)

Baretti je do te mjere potaknut nepravilnostima i po njemu, nezasluženim položajem koji se pripisuje italijanskoj civilizaciji u navedenim spisima, a naročito (u ovom posljednjem), da kao sredstvo kritike i sam odabire formu putopisa. Tu se može pronaći još jedna jasna spona između *La Frusta letteraria* i *An account of Manners and customs in Italy*: Barettijeva želja za pisanjem kritike je ta koja ga navodi na odabir adekvatne književne forme za iskazivanje svoje misli: kritika je pritom inkorporirana u različite žanrove, koji omogućuju slobodu i tretiranje tema najudaljenijeg raspona: mnoge su teme kojih se dotiče “od religije do politike”, “od morala do običaja”, “od književnosti do geografije”, i to ne isključivo u italijanskom kontekstu (Bracchi, 1998: 26). Autor objavljuje *Account* kao odgovor na ovaj posljednji putopis, čime otvara dugotrajnu polemiku sa Samuleom Sharpom, čineći ga glavnom žrtvom<sup>98</sup> svoje ironije u djelu. Samuel Sharp je direktna žrtva ironije, ali i simbolična, budući da se kritike upućene njegovom djelu mogu proširiti i na druge putopisce s kojima je Baretti bio upoznat.

Da li je cijeli ovaj dijalog, koji je prema Francu Fidu, parodija *popularnih turističkih knjiga* (1993: 34), jednostavno dijelom didaktičke strategije *podučavati zabavljajući*? Možda se zreli Baretti više ne usuđuje davati sažete sudove o narodima? Ili je *nonsense* rezultat Barettijevog stava prema kojem se ne može spoznati jedna kultura putem teorijskih traktata, već uranjajući u nju i govoreći jezikom njenog naroda? (Reuter-Mayring, 2006: 248)

Kao što smo to vidjeli u prethodnom dijelu, *Account* se pojavljuje kao satira, više nego kao parodija: njome dominira ironija, prije nego sarkazam, a Barettijeva namjera i sam razlog pisanja, jesu odbrana italijanske civilizacije. To što sam autor često kontrira takvim namjerama, osvrćući se na razne mane italijanskog konteksta, nije valjan razlog da bi se kompletan fokus rada preusmjerio na putopise. Centralni fokus njegovog rada jeste opis italijanskog društva, kulture i

<sup>98</sup> Kreuz objašnjava kako Muecke koristi termin “žrtve ironije”, i među njima razlikuje više vrsta, ovisno o poziciji koju zauzimaju: prvenstveno navodi direktni tip žrtve, odnosno osobe kojoj se autor obraća direktnim putem ili se njegova ironija odnosi na žrtvu, dok se obraća trećem licu. Potom, postoji niz situacija u kojima žrtva nije svjesna da je predmet ironije (doslovno shvata hvaljenje umjesto pokore, čime se povećava tenzija i raste dramatična ironija; te posljednja vrsta žrtve koja je svjesna da se nalazi u situaciji koja se može smatrati ironičnom. Time dolazi do termina samosvjesne ironije, koja može uključivati primjere situacijske i kozmičke ironije. (Kreuz, 2020: 57)

književosti. Da je u pitanju obična parodija putopisa kao žanra, da autor ne doživljava lično Sharpove “optužbe”, fokus ne bi bio na toj ličnosti i gorčini koja se osjeća u Barettijevom odgovoru. *Account* zasigurno nije hvalospjev, niti to Baretti najavljuje navodeći da se trudi pokazati “nestereotipnu viziju svoje zemlje” (Mayring, 2006: 236). Bracchi, pak, tvrdi da se *Account* ne može ni u potpunosti smatrati putopisom, da on “nije tradicionalna knjiga”, već “nova, ako ne i neobična” (1998: 26).

Konstantnim tekstualnim pozivanjem, veza između *Accounta* i *Lettersa* je očita, ali djelo zadržava neku svoju neovisnost, na sadržajnom nivou a i konceptualnom, koji je odvaja od isključivo polemičkih implikacija, a koje, između ostalog, sam autor želi ograničiti. U suštini Sharp je za Barettiju samo ime: ne postoji konflikt na ličnom planu, a *Letters* su samo jedan od mnogih engleskih izvještaja o putovanju koji nude nimalo laskav opis poluotoka. Sharp predstavlja prosječnog britanskog putnika iz osamnaestog stoljeća. (Bracchi, 1998: 77)

Mayring-Reuter dolazi do sličnog zaključka u svom članku, iako prethodno postavlja pitanje o *Accountu* kao parodiji:

*An Account of the Manners and Customs of Italy* je jedan od prvih opisa Italije, koji piše jedan Italijan. U ovom vodiču, Baretti nam daje neke informacije o Italijanima, koje su, pak, uvjetovane, barem dijelom, željom da se opovrgne kritika stranih putnika. Cilj je pristrasan, a opis možda i ne odgovara potpuno predodžbi koju je sam Baretti imao o Italiji, već onoj koju je želio plasirati u inostranstvu. Njegova teorijska promišljanja o problemima vezanim uz prosuđivanje o nacijama su hvale vrijedna i dobrim dijelom validna i danas, ali u praksi ih ni sam autor ne poštuje. Na ovaj način, uče se neke pojedinosti o Italijanima i njihovoј slici koja djelimično preživljava u stereotipima današnjice. (Reuter-Mayring, 2006: 250)

U *Accountu* je jasno vidljivo da je žestina s kojom je *Aristarco* u *Frusti* nasrtao na svoje protivnike ublažena i utišana zahvaljujući pojavi novog glasa, dosta odmjerjenijeg, dok stvara narativ o italijanskoj naciji koju posmatra iz daleka. Ovaj originalni putopis se javlja kao izraz nostalгије, neizbjegnog preduslova za buđenje želje za odbranom vlastitih korijena i težnji da ospori inferiorni položaj u koji su stavljeni italijanska civilizacija, jezik i književnost. Baretti je i u ovom djelu više nego pristrasan i subjektivan, međutim, evidentna je određena zrelost njegovog stila, kao i

profingenije ironije koja ga obilježava. Ipak, najveća, strukturalna ironija se nalazi u činjenici da se i ovo djelo, pisano u odbranu nacije, pretvara u nesvesno ukazivanje na njene mane i nazadnosti. Prema riječima Christine Bracchi "iako se predstavlja kao glavni advokat Italije u inostranstvu, Baretti pokazuje dokonosti i mane Italijana zbog kojih je posramio i izazvao prezir kod svojih sunarodnjaka" (Bracchi, 1998: 46). Bracchi se dotiče i lika *Aristarca* čije imanentno prisustvo osjeća i u *Accountu*, te primjećuje njegov (nešto drugačiji) duh, preobličen u mjeri u kojoj to okolnosti i ciljana publika ovog djela iziskuju:

Ostajući vjeran sadržajima iz 1768. godine i ubacivanjem dijelova koji se tiču *Fruste letterarie* u samo dva navrata (kritike vokabulara *Academie della Crusca* i *Academie degli Arcadi*), podsjeća na koherentnost i potvrđuje dugovječnost *Aristarcovog* duha, iako je pažljivo nadgledan i pripitomljen za englesku književnost. (1998: 91)

## 6.1. Direktna žrtva ironije: Samuel Sharp

Ja sam, dakle, iskoristio priliku, naročito na osnovu ove knjige g. Sharpa, da ih<sup>99</sup> senzibiliziram, ako mogu, u vezi sa greškama prema kojima su navođeni i da im istaknem neke predmete istraživanja, vrijedne pažnje senzibilnih ljudi i upozorim ih da ne budu odmah spremni da osude sve osim onoga što su prakticirali kod kuće. Neselektivno divljenje stranim manirima i običajima se pokazuju kao budalaština; ali i neselektivna osuda je budalasta i zlobna. (Baretti, 1768: predgovor, 13)

Ovaj citat je preuzet iz predgovora: Baretti navodi da su njegova ciljana publika mladi ljudi koji imaju želju da upoznaju i posjete italijanski svijet, međutim, evidentno je da uprkos ovakvoj posveti i neospornoj želji da znanjem oplemeni nove generacije, Baretijev rad ima još jednu, kritičku funkciju, upućenu užoj publici: samim žrtvama ironije. Bracchi prepoznaje stvarni cilj Baretijevog pisanja:

Istina je da se njegova inicijativa može činiti uslovljrenom taštinom zbog naklonosti prema vlastitoj zemlji, ali to je samo vanjski i površni odraz onoga što je, zapravo, iskustvo i poznavanje tema o kojima se raspravlja. Nema namjeru da predstavi kompletan i iscrpan izvještaj o slavnoj

---

<sup>99</sup> Objekat koji se podrazumijeva, u odnosu na kontekst iz prethodnih rečenica su mladi ljudi koji žele doći u Italiju.

zemlji u svim njenim oblicima, već se uzda u to da će izloženi materijal služiti da stvori objektivnije prosuđivanje. *Account*, u mislima autora, ima dvostruku suštinu: kritičku i pedagošku. (Bracchi, 1998: 50)

Navedenu namjeru možemo poistovijetiti i s korektivnom funkcijom ironije u prethodno predstavljenom citatu, kao i u poglavljima koja ćemo analizirati: Posljednji dio citata “neselektivna [...] zloba” prividno se odnosi na općeniti osvrt na ljude kojima nedostaje kritički stav prema svemu, no, stvarni predmet “nasrtanja” je knjiga spomenuta na početku pasusa, kao i njen autor. Otkrivanje žrtve ironije je, prema Muecke, prvi korak ka utvrđivanju postojanja ironičnog iskaza. Žrtva može biti svjesna ili nesvjesna da joj je dodijeljena takva uloga (Muecke, 1986: 19-20), ali tumač ironije ju svakako primjećuje, kao i funkciju takve ironije. Barett u samo jednom pasusu mijenja perspektivu, od lične ka opštoj, ali time se ne može sakriti direktna meta i funkcija nasrtanja njegove ironije: knjiga Samuela Sharpa. Dovodeći u korelaciju antitetičke termine iz posljednje rečenice: “divljenje” naspram “osuda”, romantička ironija se upotpunjava, uz upotrebu retoričkih sredstava koja ju naglašava (Muecke, 1986). Tu su i poliptotoni “senzibiliziram, senzibilnih”, “budalaština i budalasta” te anafore “neselektivno, neselektivna”. Karakterizirajući “neselektivnu osudu” kao “budalastu i zlobnu”, autor u krajnjoj funkciji upotrebe ironije aludira na samu ličnost i rad Samuela Sharpa.

Prirodna radoznalost koja me pokreće, navela me da naletim na te tomove: ali u njima (naročito u prvom i drugom) pronašao sam toliko čudnih prosudbi o ljudima i stvarima, baziranih na slučajnim i površnim utiscima, da sam se smatrao sretnikom jer sam imao priliku da na komadiće poderem svaki list kako sam dalje odmicao u čitanju ovih sekvenci opservacija. Izvinjavam se zbog ove beznačajne anegdote koja čini da možda djelujem egoistično. (1768: 14)

Kao što u *Frusti* “bičuje” one za koji smatra da vode čitaoce u okean besmisla, ovdje Sharpa kažnjava cijepanjem stranica, jedne po jedne, što je hiperbola kojom iskazuje emocionalni naboj i revolt pred njegovim djelom. Nakon eksplisitne emocionalne pobune, autor se izvinjava zbog spominjanja navodno “beznačajne anegdote”, prikazujući se kao samosvjestan i skroman, čime samo naizgled ukazuje na suvišnost ove informacije, a, zapravo, postiže suprotno: poigrava se i pojačava efekat prethodnog ukazivanja na velike mane Sharpovog putopisa. Tu se već naglašava tip ironije: ironija kao retoričko pojačanje (Muecke, 1986: 8) s funkcijom samozaštite (Hutcheon,

1994), kao indirektne samopromocije, koja rezultira upotrebom retoričkih trikova poput Mueckeovog primjera “nemam namjeru ovdje govoriti o”, (Muecke, 1986: 41), odnosno Barettijevog “Izvinjavam se zbog ove beznačajne anegdote [...].” Narativ *Accounta* ispunjen je prividnim kontradiktornostima, u skladu sa ironičarskim tendencijama: u trenucima kada hvali Sharpa, on ga, zapravo, ponižava i uzdiže ispravnost svojih stavova, a kad ponižava ili kritički nastupa prema sebi samom (kao u datom primjeru, retoričkim trikom, lažnom skromnošću i izjavama da nešto, zapravo, nije značajno, čime dodatno skreće pažnju i pojačava efekat), on ponižava protivnika.

Osvrućući se konstantno na rad Samuela Sharpa,<sup>100</sup> obraća mu se izazivački, najčešće indirektnim putem, opisuje ga kao: “uistinu hrabrog genija” (1768: 14), “tako pomnog posmatrača” (1768: 108), opisujući njegovu moć prosuđivanja kao “čudesnu pronicljivost” (1768: 30), a ponekad mu se obraća i direktnim putem, uvodeći ga u dijalog: “moj britanski filozofe” (1768: 86), “dobri gospodine Sharp” (1768: 88), “gospodine Sharp, političaru” (1768: 143). U ovakvom obraćanju, s obzirom na kontekst u poglavlјima koja slijede, evidentno je da Baretti vrlo često pribjegava sokratovskoj ironiji tokom spominjanja Sharpove ličnosti i djela, s namjerom “ponižavanja hvaljenjem”, objašnjene kao najjednostavniji oblik verbalne ironije; antifrazična pohvala umjesto kuđenja.

U djelu su iznesene najrazličitije poruge na njegov račun i njihov intenzitet varira: ponekad su manje oštре, iznesene u vidu retoričkih pitanja,<sup>101</sup> a u kulminaciji Barettijevog zanosa i revolta izazvanim povrijeđenim nacionalnim osjećajem, ironija se pretvara u sarkazam. Kao uvod u raznolikost i evoluciju najrazličitijih manifestacija ironičnog izražavanja u prikazu poglavlja koja slijede, iznijet će (kao ilustrativan primjer i najavu mjestimičnog pojačavanja emocionalnog naboja naratora) samo neke rečenične dijelove ili pojedinačne rečenice koje se odnose na Sharpa.

“[...] Ali, velike sposobnosti g. Sharpa vide se u opisivanju običaja i manira.” (1768: 22)

U ovom primjeru, ponovo vidimo sokratovsku ironiju kojom Baretti iskazuje suprotno od onog što misli: “velike” sposobnosti, zapravo, logički zamjenjuju male.

---

<sup>100</sup> A povremeno i drugih putopisaca.

<sup>101</sup> Koja su, također, prepoznata kao elementi stvaranja sokratovske ironije. (Muecke, 1986)

“[...] Bilo bi mi veoma drago da saznam, kako i odakle g. Sharpu ovako intelligentna zamisao.”

(1768: 23)

U ovoj kratkoj rečenici ironija je prisutna u dva oblika: kroz retoričko (sokratovsko) propitivanje o izvoru i logici na osnovu koje Sharp izvodi zaključke, te kroz opasku o “intelligentnoj” prirodi njegove zamisli, ukazujući na suprotno. Slaba direktna iskustva i vjerovanje pričama nerelevantnih pojedinaca, prema kojima se Sharp orijentisao, za Baretiju su “okean besmislica” (1768: 96), pa samim tim, na takav način, indirektno karakterizira<sup>102</sup> i njegov putopis, budući da u njemu piše takva zapažanja.

Sharp je, također, opisan kao čovjek koji je “vidio malo, ispitivao još manje, a razmišljao nije nikako” (1768: 28). Naglašena ironija s funkcijom nasrtanja (Hutcheon, 1994) ovdje se stvara zahvaljujući stilogenosti, pojačanoj leksičkim antiklimaksom: “malo-manje-nikako” (1768: 28).

Neke rečenice, pak, obiluju sarkazmom, pa tako Sharp “povraća klevete svaki put kad misli da prosvjetljuje” (1768: 92). Nizanjem rečeničnih elemenata koji su u antitezi, ali s veoma jakim prizvukom emocionalnog naboja kod govornika, uzvišeni stil stvoren leksičkim odabirima i maskiranjem gole misli retoričkim figurama (kao što je to bilo predstavljeno dosad i što odgovara Mueckeovom tipu ironije kao retoričkog pojačanja, koje u Baretijevom radu prepoznaje i Bigi) na momente se prekida i postaje eksplicitan: “Svojom knjigom ste namjeravali postići da se Italijani srame svoje zemlje, ali ja se mnogo više sramim Vas, gospodine, koji ste mogli progutati takve priče [...].” (1768: 96), te “[...] g. Sharpa su zapažanja bezobzirnog brbljivca, koji ima malo da kaže, a ipak je odlučan da kaže nešto, bilo tačno ili ne.” (1768: 290)

U prvom poglavlju ovog toma Barieti postavlja glavnu hipotezu svoga rada: “Da li može biti smatran iskrenim i poučnim putopisom strane zemlje ili, pak, proizvodom neukog, bezobzirnog i pristranog pisca, povremeno će se razmatrati na narednim stranicama.” (1768: 3) Ovdje je predstavljena baza i struktura rada, predmet istraživanja: autor je već u nekoliko navrata iznio svoj

<sup>102</sup> Kao što smo to u teorijskom dijelu rada naglasili, granice između ironije i sarkazma su ponekad vrlo tankе, te u ovom slučaju, očita je neposredna referenca na vezu izvora informacija, na osnovu koje bazira analizu društva i njegovih fenomena sa krajnjim rezultatom koji ovisi o prethodno usvojenim saznanjima, te mora i sam biti okean besmislica. Iako je emocionalni naboј i oština napadanja žrtve ironije veoma velika (što je generalno uslov da iskaz bude shvaćen kao sarkastičan), ipak je prividno uvreda data samo Antoniju, Sharpovom sugovorniku, okrivljenom za glavne dezinformacije, a akcenat je više “na onome što je neizrečeno, nego na onome što jeste”, čime se ipak zadovoljava kriterij procjene iskaza kao ironičnog.

negativni sud o *Lettersima*, tako da je krajnji rezultat i odgovor na postavljeno pitanje već jasan: čitaocu je evidentno da je pitanje isključivo retoričke prirode; postavljanje retoričkih pitanja za posljedicu ima stvaranje ironičnog iskaza (kao što smo to prikazali, citirajući Kierkegaarda u teorijskom dijelu našeg radu). Potom, predočen je jedan od glavnih argumenata diskreditovanja, tema koja će biti fokus i baza Barettijevih rasprava, neophodnost poznavanja jezika i specifične materije o kojoj se raspravlja, a pogotovo piše. U suprotnom, svaki sud (aludirajući na Sharpov) površan je i neutemeljen:

Da li bi italijanski hirurg, bez osnovnog znanja engleskog jezika, bio smatrani imalo pouzdanim ako bi, nakon svega nekoliko mjeseci boravka u Engleskoj, naumio da predstavi, u vidu štampane knjige, karakter engleskog plemstva ili čak engleskih obućara? (1768: 10)

U ovom pasusu, ironija ima funkciju uslovnosti s cinizmom svojstvenom *eironu*, s ciljem zajedljivosti (Hutcheon, 1994).

## 6.2. Strukturalna ironija u *Accountu*

Kao što ćemo to nastojati prikazati pregledom ironičnih opaski u *Accountu*, ironija se stvara kako u pojedinačnim rečenicama ili pasusima, tako i u samoj strukturi njegovih poglavlja, što ćemo sumirati i nastojati zaokružiti u ovom kratkom poglavlju.

Na osnovu Schlegelovih razmišljanja o estetici, Avanessian razlikuje tri vrste strukturalne ironije u djelu: 1) ironiju koja se stvara između autora/lika i čitaoca, 2) ironično ophodenje naratora prema protagonisti, 3) narativnu ironiju (Avanessian, 2015: 133). U *Accountu*, kao što smo prikazali u prethodnom dijelu rada, primjećujemo ironično ophodenje naratora prema protagonisti (koje u velikoj mjeri koïncidira sa konstatnim pozivanjem i obraćanjem žrtvi ironije), kao i narativnu ironiju, za koju ćemo u ovom dijelu rada predstaviti adekvatne primjere.

Sam narativni tok ukazuje na poseban otklon – ironičnu funkciju distanciranja, novu perspektivu u izlaganju i ironični prosede u namjeri da se opovrgnu žrtvini argumenti u različitim kontekstima. Nakon predgovora u *Accountu*, slijedi sadržaj, ali ne samo u vidu podnaslova, već sa adekvatnim opisima koji čitaocu najavljuju teme koje će biti tretirane u poglavljima koja slijede. Iz samih

kratkih opisa<sup>103</sup> vidljiv je fokus i tehnika kojom će se služiti: tematski, u opisu su obuhvaćena stereotipna viđenja iz *Lettersa* i sličnih putopisa iz osamnaestog stoljeća, kao i Barettijev pokušaj da ih diskredituje. Prema Bracchi (1998: 56), može se govoriti o tri grupe tema kojima se *Account* bavi, te da je strukturalno sačinjen od tri grupe tema. U prvu grupu<sup>104</sup> spada polemika protiv Sharpa, britanskih putnika i njihovih izvještaja, tema putovanja i engleske publike, druga se tiče običaja i praksi (pravnog, bračnog, moralnog karaktera nacije), a treća raspravlja o književnosti, teatru, muzici, arhitekturi. Međutim, kao što ćemo prikazati u opisu i odabranim pasusima<sup>105</sup> svakog od poglavlja, ovakva podjela nije hronološki adekvatna, s obzirom na to da se u svakom poglavlju navedene teme barem djelimično prožimaju.

Kompletna struktura i naracija *Accounta* je uslovljena pozivanjem na žrtvu ironije, Samuela Sharpa, kao i temama koje su obuhvaćene u *Letters from Italy*: pitanja o kojima se Baretti usuđuje da raspravlja, uvedena su prepričavanjem dijelova ili parafraziranjem pasusa iz Sharpovog putopisa, a potom, autor određenu temu razrađuje i u konačnici zahvaljujući raznolikom ironičnom pristupu – demantuje.

Barretijev narativni stil i izlaganje o određenoj temi, mogu se prikazati i u shematizovanom obliku, zbog svog repetitivnog karaktera. Primjere narativne ironije u kompletном djelu ćemo prikazati na primjeru šestog poglavlja:

1. Baretti uvodi temu tako što prvenstveno ukazuje na određeni stereotip koji se stvara na osnovu Sharpovih zaključaka, iznesenih u *Letters from Italy*:

Ako Italijani nižeg socijalnog statusa nisu nikako zahvalni g. Sharpu zbog predodžbe koju je o njima stvorio na svoj, dobronamjeran način, Italijani višeg ranga su mu još manje zahvalni na slavnom putopisu jer je podjednako insistirao na tome da su i muškarci i žene, duboko uronjeni u najgrešniji i najšokantniji nemoral. (1768: 76)

---

<sup>103</sup> Koje ćemo vjerodostojno prenijeti da bismo prikazali Barettijeve željene ciljeve, a potom, na najreprezentativnijim primjerima iznesenim u odgovarajućim poglavljima i funkcije njegove ironije.

<sup>104</sup> Moramo naglasiti da se ovakva struktura *Accounta* i navedene grupe ne trebaju posmatrati nužno na hronološki način: kao što ćemo vidjeti, prijelazi s jedne teme (ili pak grupe tema) na drugu, često su veoma dinamični i nepredvidljivi.

<sup>105</sup> Velika će biti razlika u broju stranica/dijelova stranica koje ćemo posvetiti pregledu ironičnih opaski u ovom djelu, budući da je njihov broj nesrazmjeran: dok pojedina poglavlja zauzimaju svega tri ili četiri stranice u *Accountu*, druga se sastoje od dvadeset ili dvadeset pet.

2. Potom, uveden je dugi niz parafraziranih dijelova ili citata iz *Lettersa* kojima potkrepljuje svoju opservaciju:

Tada u Italiji, prema ovom pronicljivom posmatraču, *svaka udata dama ima cicisbea*; to jeste, mladog gospodina čije je glavno zanimanje obeščaćenje njenog muža kad god to ona poželi. Svaka dama ima cicisbea upravo u toj svrsi *i u tako općepoznatom običaju, da svako ko poznaje nju, podjednako poznaje i njega.* (1768: 77-78)

3. Nakon dugog niza citata, ukazuje na slabosti samog Sharpa (u vidu nepoznavanja jezika, nedovoljnih direktnih kontakata s relevantnim ljudima, slabog poznавања književnosti, historije itd.). U ovom slučaju, slabost se ogleda u brzopletom zaključivanju na osnovu prenesenog iskustva i informacija od pojedinca, pri čemu je ironija u iskazu gotovo sveprisutna:

Zasigurno bih bio iznenaden sramotnošću ovih opaski, da nisam upoznat sa načinom na koji je g. Sharp došao do ove informacije. [...] Ovaj Antonio, koji se, prema onome što sam o njemu čuo, neizmerno ponosi svojim dobrim obrazovanjem, širokim znanjem o čovjeku i običajima, i time što je napisao komedije, kako kaže, jednako dobre kao Goldonijeve, bio je glavni mesija kojeg je njegov dobri gospodar konsultovao vezano uz običaje i manire u Italiji. [...]

Budući da nije poznavao nijednog mještanina tamo<sup>106</sup> i rijetko je viđao i jednog od svojih sunarodnjaka, pametni Antonio je bio skoro jedina osoba, pored njegove porodice, s kojom je mogao komunicirati. Stoga je s Antoniom bio zatvoren po čitavu noć i držao privatnu konferenciju po nekoliko sati. (1768: 82-83)

Baretti karikira Antonijev lik, predstavlja ga kao "mesiju", upotrebljava termin "oracle", hvalisavca<sup>107</sup> koji se, onim što smatra svojim kvalitetima, neumjesno i bezrezervno hvali. Ovakav opis podsjeća na figuru *alazona*, koja mnogo govori i šepuri se tokom svojih beseda, kao sveznalica. Hiperbola Antonijeve sklonosti ka savjetovanju i prenošenju pogrešnih informacija se primjećuje u držanju govora, a sadržana je i u Barettijevom opisu njihovih razgovora, predstavljenim kao konferencija. Sokratovska ironija sa prizvukom sarkazma evidentna je i u epitetu "pametni", pri čemu je jasno da Baretti o njemu misli suprotno: ne samo zbog pompeznog

---

<sup>106</sup> Sharp se u tom periodu nalazi u Napulju.

<sup>107</sup> Čak ga u kratkom opisu sadržaja svakog poglavlja koje prethodi prvom poglavlju, ironično naziva, "pametni tip zvani Antonio" (1768: 18).

opisa njegovog stava i samopouzdanja u iznošenju kompleksnih tvrdnji i tema, već i tako što se poziva na Goldonija kao na najveće mjerilo kvaliteta. Baretijevi mišljenje o Goldoniju je uvijek negativno, stoga se i ova izjava, u kontekstu Baretijevih svjetonazora, tumači kao ironična, gdje je ono što je sama žrtva ironije izrekla, upotrijebljeno protiv nje, prikazano iz druge perspektive. Omalovažavanje i samog Sharpa je pritom prisutno u nešto manjoj mjeri, kroz sintagmu "dobri gospodar", kojom se, sokratovski ironično, aludira na suprotno, te insinuiranjem, pored višesatnih razgovora, na tajnovitosti sadržaja noći koje dvojica sugovornika provode zajedno, iza zatvorenih vrata.

4. Slijedi njegov ekspoze i saznanja o datoј temi. U ovom poglavlju, iznesen je upitnim rečenicama na nekoliko stranica; dugim nizom retoričkih pitanja, uvedenih anaforama i sporadično prekinutih uzvicima,<sup>108</sup> da bi se viđenje autora o toj temi iskazalo na ironičan način:

I kako on može bilo koga uvjeriti da nekoliko stotina hiljada žena postanu bludnice čim napuste oltar? I da se ovo dešava u zemlji, sudeći prema njegovom putopisu, preplavljenoj fanatizmom i praznovjerjem, što ukazuje na dominaciju religije? I da se ovo dešava u zemlji gdje žene (i dalje prema njegovom putopisu) zatvorene rano u samostane, gdje bi se podrazumijevalo da je religija glavni element njihovog obrazovanja? Šta? I onda [...] Jah! [...] I ovo [...]... I g. Sharp [...] I da [...] (1768: 86-88)

Konstantna upotreba anafora "i" i kolokvijalni stil u rangu govornog jezika stvaraju dojam o prirodnosti izričaja, tečnom i spontanom govoru, kao posljedici unutrašnje emocionalne bujice u vidu naizmjeničnog smjenjivanja osjećaja srdžbe i nevjericе. Sokratovska ironija se stvara retoričkim sredstvima, anaforama i retoričkim pitanjima, te sponama u vidu uzvika koji označavaju negodovanje i imaju za cilj ukazivanje na besmislice Sharpovih tvrdnji. Važan faktor ironične impresije u pasusu jeste i dovođenje kontradiktornih elemenata u vezu: Betti time ismijava dva stereotipa koja primjećuje u Sharpovom putopisu: negira rasprostranjenost religijskog fanatizma kao i sveopštег bluda u Italiji. Pozadinska odbrana morala Italijana i odlučno negiranje učestalosti običaja *cicisbeisma* uprkos velikim osudama koje je prethodno sam davao na tu temu<sup>109</sup> ovdje se

<sup>108</sup> Zbog dužine Baretijevog izlaganja, iznijet ćemo samo dijelove kao primjer repetitivnih odlika ovog dijela teksta, u svrhu stvaranja ironije.

<sup>109</sup> O tome će biti riječi naročito u narednom poglavlju.

pojavljuje i kao praktična prilika da se obezvrijedi i ospori Sharpovo aludiranje na religijski fanatizam u Italiji, kao element s kojim bi se nalazio u antitezi. Na taj način, Baretti je iskoristio jednostavnu priliku za stvaranje ironije: korištenjem njegovih riječi i sučeljavanjem ove dvije teme, dva stereotipa, uništava i jedan i drugi istovremeno. Takva ironija odgovara funkciji nasrtanja s njenom korektivnom svrhom, u skladu i sa Mueckeovom tezom po kojoj se verbalna ironija koristi u satiri i ima korektivnu funkciju (Muecke, 1986: 57). Podsjećamo na ono što smo naveli u teorijskom dijelu rada: težeći da ukaže na razne nepravilnosti i nepravednosti, ironični autor je s namjerom ironičan. Akcenat je često na moralnoj problematici i moralnim principima autora, prema kojima se ravna dok bira žrtve svoje ironije, upravo kako bi publici ukazao na određene neispravnosti i nemoral (Muecke, 1986). Na osnovu ovakvog narativnog prosedea, strukturalnoj ironiji *Accounta*, vidljiv je Barettijev glavni cilj pisanja *Accounta*: razbijanje stereotipa o kompletном društvu, uprkos povremenim kontradiktornostima kojima autor sam sebe opovrgava, u dijelovima teksta koji postaje autonoman te posljedično i opservacijski ironičan proizvod.

U nastavku, prikazat ćemo različite načine oblikovanja i stvaranja ironičnog izraza u izdvojenim pasusima: retoričkim figurama i sredstvima, retoričkim trikovima, retoričkim pitanjima, te retoričkom strukturom rečenice s naglašavanjem u svrhu stvaranja ironije. Tamo gdje je moguće,<sup>110</sup> ironične iskaze ćemo uokviriti pod okriljem dominantne vrste ironije kojom su obilježene, te ćemo pobliže odrediti njihovu funkciju. Najveći će fokus biti na instrumentalnoj ironiji, a u slučajevima u kojima se radi o opservacijskoj, ta distinkcija će se jasno dati na znanje.

### **6.3. Pregled ironičnih opaski kroz poglavlja (tom I)**

Stvarna polemika i uvod u rušenje stereotipa o italijanskoj civilizaciji započinje u drugom poglavlju, opisanom kao “Čudni metodi gospodina Sharpa u razmatranju trenutnog stanja u Ankoni. Nedostaci italijanskih krčmi u vidu gostoprimestva lokalaca. Ponašanje Ankonaca prema strancima” (1768: 18). Tu autor ukazuje na vrlo kratki i površni boravak Samuela Sharpa, kojeg

---

<sup>110</sup> Kako smo to već naveli u teorijskom dijelu rada na primjeru Hutcheon (1994), mnogi teoretičari smatraju da je nezahvalno i faktički nemoguće ironiju u verbalnom iskazu precizno svesti na jednu, pojedinačnu vrstu ili funkciju, budući da se često različite vrste pojavljuju unutar jednog diskursa, paragrafa, pa i same rečenice, stoga radije odlučuju govoriti o “ironiji” u iskazu, kao zajedničkim imeniteljem svih njenih različitosti.

je imao priliku i da sretne: Sharp je toliko brzo napustio Ankonus, da Baretti nije stigao s njim razmijeniti ni riječ:

G. Sharp dodaje da Ankona ima lijepu tvrđavu i branu. Međutim, kakvu je ljepotu mogao otkriti u tvrđavi koju nije posjetio i čiju je samo vanjštinu video, dok je dolazio kopnenim putem iz Fiumicina? Usudit će se reći ovom vještrom inženjeru, da tvrđava u Ankoni nije baš tako lijepa, ako se ljepota tvrđave nalazi u snazi njenih zidina i ispravnosti njenih dijelova. (1768: 18).

Kao što je to generalno slučaj u ironičnom iskazu, akcenat je na onome što nije izrečeno, više nego na onome što jeste. Pravidno i u skladu sa onime što se implicira prvom rečenicom, reklo bi se da će autor demantovati isključivo Sharpovu estetsku procjenu tvrđave. Međutim, suština Barettijevih opasaka se ne tiče rasprave o ljepoti i različitoj percepciji, već je to opšti uvod u kritiku Sharpovog boravka u Italiji, kao i komentarisanja italijanskih dostignuća: Barettijeva ironija se u ovom pasusu odnosi ne samo na površnost razgledavanja i zaključivanja već i na to što Sharp ne zazire od toga da daje komentare o različitim vrstama umjetničkih i naučnih dostignuća, stoga ga sokratovski ironično, proglašava "vještim inženjerom". Sokratovska ironija, sa funkcijom uslovnosti i njenim zajedljivim ciljem, upotpunjena je posljednjom rečenicom, gdje autor samo pravidno negira ljepotu tvrđave, da bi u drugom dijelu rečenice govorio o pogrešnom kriteriju ocjenjivanja, a na koncu ostao suzdržan kad je u pitanju vlastiti sud o njenoj ljepoti.

Na posljednjoj stranici ovog poglavlja, Baretti želi pobiti stereotip o bijedi svih Ankonača, tako što za primjer daje svoju perspektivu i dobrodošlicu koja mu je priređena kao strancu koji se doselio (i tu proveo šest mjeseci):

Tokom mog prvog dolaska u Ankonus, nisam bio malo iznenađen što sam primio na poklon ribu, divljač, narandže i voće od nekoliko *njenih bijednih stanovnika*, to jeste, od njenih najboljih ljudi.  
(1765: 30)

Sintagma "bijedni stanovnici" napisana je u kurzivu, budući da se radi o Sharpovim riječima u *Lettersima*, upotrijebljениm protiv njega samoga, što je uobičajeni način ubacivanja dijelova narativa iz Sharpovog djela u *Account*. Ova sintagma je u logičkoj opoziciji, semantičkoj antitezi sa "najbolji ljudi", kao glavnim nosiocem romantičke ironije. Stilogenost je pojačana Barettijevom upotrebotom litote "nisam bio malo iznenađen", kojoj često pribjegava u narativu, u svrhu

naglašavanja važnosti i zadržavanja pažnje čitaoca pred izjavom koja slijedi. Baretti je ovdje, pak, opservacijski ironičan, budući da, za opovrgavanje, kako to kontinuirano predstavlja, (Sharpovog) jednostranog i individualnog prikaza jednog naroda, svih građana jednoga grada, koristi vlastito iskustvo i ophođenje pojedinaca prema njemu, kao primjer i dokaz opštih odlika svih građana Ankone.

Sadržaj trećeg poglavlja, Baretti iznosi koncizno, na sljedeći način: “Čudni metod g. Sharpa u predstavljanju trenutnog stanja u Senigaliji. Pristajanje trgovačkih brodova u Ankonu. Opaske o lakoći pljačkanja Loretta.” (1768: 18).

Dok se spuštao prema krčmi, primijetio je da su mnoge kuće, čak i cijele ulice, tek izgrađene i njegova čudesna pronicljivost ga je odmah navela da zaključi da je Senigalija grad u usponu – s čim se slažem, ali ne zbog razloga koje navodi, budući da sajam koji spominje, umjesto rasta, svake godine ima tendenciju opadanja. (1768: 30)

Baretti se koristi retoričkim trikom kojim se približava oponentu u razmišljanju, riječima “s čim se slažem”, da bi potom, paradoksalno ironično (koristeći se ironijom kao retoričkim pojačanjem), negirao relevantnost kriterija procjene samog predmeta rasprave. Nakon ovog pasusa, Baretti će negirati i Sharpov zaključak da je Senigalija jedini italijanski grad u usponu, što je, zapravo, najavljen sokratovski ironičnom opaskom u okviru sintagme “čudesna pronicljivost”, aludirajući na suprotno, te poglavlje nastavlja dajući primjere niza drugih gradova koji imaju tendenciju rasta: Livorna, Torina, Firence i Napulja.

Kulminacija ironičnog iskaza pojavljuje se u središnjem dijelu poglavlja:

Međutim, iako g. Sharp ponekad griješi u svom sudu, bit će pravedan prema njemu i reći će, u suštini se čini da je dobroćudan čovjek [...] Duboko suosjeća dok posmatra stomake debelih sveštenika i uvučene utrobe naroda; spreman je plakati pred jednim i drugim, iz suprotnih razloga: on pusti suzu svaki put kad pomisli kako su Italijani neuki, bespomoćni i žalosni. [...] Nema kraja jadikovanjima i paradi dobroćudnosti g. Sharpa. (1768: 34-35)

U ovom poglavlju Baretti karikira Sharpov lik, žrtvu ironije, prikazujući ga kao sažaljivog i sentimentalnog putnika koji plače pred stvarima koje uopšte ne razumije. U samo jednom pasusu, optužuje ga (dok ga navodno smatra “dobroćudnim”) da širi potpuno pogrešnu sliku o cijeloj zemlji i da je njegov rad neiscrpan izvor stereotipa i negativne slike o vrijednosti italijanske civilizacije. Njegovi spisi su tako predstavljeni kao “parada dobroćudnosti”, kojom se zapravo ukazuje na suprotno, s obzirom da je dobroćudni karakter u opoziciji sa njegovim djelima: u logički antitetičkoj (što je glavni element ironičnog iskaza) vezi je sa sadržajem *Lettersa* kao neosnovane kritike. Ironični iskaz kao retoričko pojačanje dominantan je i zahvaljujući eksplisitnoj antitezi između sljedećih rečeničnih dijelova: sintagme “debelih sveštenika” i hiperboliziranog iskaza “uvučene utrobe naroda”.

Sharp se u Barettijevom opisu pokazuje kao nestručan, kontradiktoran i ne baš tako inteligentan čovjek. U nastavku ovog poglavlja, autor koristi eufemizam upravo u cilju implicitnog ponižavanja britanskog putopisca, te kaže kako srećom, “nije tako lako biti opljačkan u Loretu, kao što je to u mašti dobroćudnog protestantskog putnika” (1768: 43). Mašta bi, zapravo, bila eufemizam za intelektualne sposobnosti Samuela Sharpa, budući da se u mnogo navrata dotiče te ideje, vrlo rijetko na eksplisitan način, ali jasno daje čitaocu na znanje ono što misli o Sharpovim (ne)sposobnostima, upotreboru sokratovske ironije, sa zajedljivim ciljevima.

Četvrto poglavlje opisuje kao “Pobijanje priče koju je ispričao stariji britanski državljanin u Veneciji. Crkve u Italiji smatrane utočištima za kriminalce.” (1768: 17). Barretti u ovom poglavlju iznosi sumnju u postojanje sličnih navoda, zasnovanim na razgovoru Sharpa sa jednim Englezom koji je dugo vremena proveo u Italiji i kojeg je i sam uspio upoznati. Smatra da je Sharp izmislio ili, pak, izokrenuo određene izjave, te ih upotrijebio u korist onoga što je prethodno započeo: uništavanje ugleda italijanske nacije.

Ali g. Sharp je želio dati tijelo duhovima svog bolešljivog mozga. Želio je, u jednoj od svojih epizoda dobroćudnosti, ocrniti Italijane: i nije se mogao uhvatiti ni za šta kako bi dokazao tu klevetu, da su svi naši siromasi ubice i atentatori. (1768: 49)

Sharpova "dobroćudnost" je ovdje direktno vezana uz negativan proces i cilj koji mu Baretti i prethodno pripisuje, prikazivanje italijanskog društva u što ružnijem svjetlu. Dakle, samo djelo koje proističe iz Sharpove naravi, implicira da se terminom dobroćudnost zamjenjuje suprotan termin ukoliko je njegov rezultat označen terminom "ocrniti". Barettijeva upotreba paradoksalne ironije, kao podvrste situacijske ironije, ima za cilj osvjetljavanje istinske Sharpove namjere. U nastavku poglavlja, Baretti pak u svoj izraz uvrštava manje direktne kritike, vraća se prevladavajućoj stilogenosti i eleganciji ironičnog iskaza:

G. Sharp tako maestralno vlada velikim riječima i hiperbolama i njegova privrženost čudnovatom ga često navede na pogrešne interpretacije, da bih volio da je dodao takve okolnosti svojim pričama, kako bi ih barem učinio vjerovatnim. (1768: 51)

Baretti se ovdje, upotrebom ironije kao retoričkog pojačanja s funkcijom uslovnosti, predstavlja kao Sharpov savjetnik, dajući mu prividno dobronamjerne savjete, koji su oni, zapravo, samo eufemizirana kritika njegovog rada i prethodno razotkrivenih namjera. Smatrajući da nesporazum, najčešći razlog za neutemeljenost spornih konstatacija i stvaranja stereotipa, nastaje zbog Sharpovog nepoznavanja jezika i kulture naroda opisanog u putopisu, Baretti kao kulminaciju predstavljenе teme pruža konkretan primjer lokalne upotrebe riječi sa specifičnim značenjem:

U jeziku firentinskog naroda atentatorima često nazivaju čak i džeparoše i odbjegle dužnike, kao što takve ljude u Engleskoj obično nazivaju vucibatinama i zlobnicima. G. Sharp je, nesvjestan narodnog značenja riječi atentatori, vjerovatno, zamijenio jednog takvog momka za ubicu. (1768: 52)

Ovdje Baretti sažima i ujedno hiperbolizira probleme koji mogu nastati zbog pogrešne interpretacije i nerazumijevanja lokalaca i njihovog govora. U suštini, veoma malo je vjerovatno da je Sharp "zamijenio jednog takvog momka za ubicu" jer nije shvatio riječ kojom je opisan, no isto tako, Baretti uspijeva implicirati da sve ono što Sharp iznosi treba biti tumačeno uz veliku zadršku, s obzirom na njegovo nerazumijevanje italijanskog jezika. Ovdje je evidentna upotreba figure misli – hiperbole kao elementa stvaranja ironije kao retoričkog pojačanja.

Petom poglavlju je posvećen nešto duži opis, te čemo mu se i mi nešto detaljnije posvetiti s obzirom na kompleksnost i raznolikost ironičnih strategija u njemu: "Velika raznolikost u nekoliko karaktera italijanskih nacija. Pripisana značenja riječi *stranac*, od strane nekih od tih nacija. Njihova ljubaznost prema strancima. Njihova averzija prema pobunama i ustancima. Njihovo ponašanje prema glumcima i pjevačima na sceni. Njihov razdražljivi temperament. Putopis biskupa Burneta o Toskani, oprečan putopisu g. Sharpa." (1768: 18)

U ovom poglavlju se može primijetiti specifična narativna ironija u Baretijevom iznošenju činjenica i uvjerenja, kojima suprotstavlja Sharpove ideje i to zauzimajući (prividno), iste stavove. Sama kontradiktornost, kao i narativna ironija koja je njen rezultat, vidljiva je u pretjerivanju, preuzimanju Sharpovih riječi i stavova, predstavljajući ih kao vlastite, iako povremeno ubacuje iskrene stavove poput: "ali, veoma je teško reći bilo šta univerzalno o Italiji" (1768: 56). Ovo poglavlje obiluje dugim opisima i primjerima kojima je Sharp predstavljao "obični narod", pružajući jednu stereotipnu sliku o italijanskoj naciji. Betti prvenstveno ukazuje na jednu zajedničku osobinu svih Italijana, njihov afinitet i vrednovanje stranaca, urođeni osjećaj za gostoprимstvo i naklonost, čime ipak govori "univerzalno" o Italiji. Time započinje izlaganje o Sharpovim kontroverznim tvrdnjama o osobinama naroda u Italiji:

Budite ljubazni prema njima i često ih zovite njihovim krštenim imenima i imat ćete njihovu najiskreniju privrženost. Umjesto da osjećaju bilo kakvu antipatiju prema strancima, nevjerovatno je do koje mjere su im dragi. "Stranac" nije baš častan naziv u Engleskoj. U nekim dijelovima Španije, a još više u Portugalu, pogrdan je: ali u nekim dijelovima Italije, stranac predstavlja *dobru osobu* i u nekim drugim *mudracu*: to je slučaj među običnim narodom. [...] Oni su lakovjerni jer su neuki, a neuki jesu zasigurno do velikih razmjera, s obzirom da vrlo malo njih zna pisati i čitati. (1768: 55-56)

Iznenađujuća je promjena narativne strukture u ovom poglavlju, s obzirom da Betti kritikuje Sharpa drugačijim metodom u odnosu na sveopštu narativnu strukturu *Accounta*: ovdje potpuno ulazi u kožu protivnika i predstavlja informacije iz njegove perspektive. Kulminacija ovog pasusa djeluje kao kritika italijanskog naroda, jer, u ovom poglavlju, kostur narativnog toka nije sačinjen od predstavljanja, a potom demantovanja spornih Sharpovih izjava: Betti u potpunosti uplovi u

Sharpove kontradiktorne izjave, te prividno preuzima njegove stavove, čime čitaocu ukazuje na nelogičnosti i neutemeljenost istih.

Oni su najrigidnije religiozni; ili najblesavije praznovjerni, kako bi to sročio g. Sharp; nikad se ne bi usudili leći u krevet, a da prethodno ne mole krunicu ili ne otpjevaju litaniju, cijela porodica zajedno, klečeći pred ikonom; nikad ne bi propustili misu i blagosiljanje ujutro i naveče svakog praznika; ispovijedaju se i daju pričesti otprilike jednom mjesечно; udaraju se po prsima u žaru svojih pobožnih ejakulacija; nikad ne prekidaju svoj post ili skromne dane, ako su dobro – a ako su bolesni, nikad, a da prethodno ne zatraže odobrenje za to od nadležnih propovjednika. Njihova religija dovodi do praznovjerja, bez sumnje: ali oni su ipak religiozni. Međutim, iako je obični italijanski narod ovako skroman, odgojen, miroljubiv, veseo, gostoljubiv, suošćećajan i religiozan, s druge strane, njihova osjećanja su tako brza, da će najmanja uvredljiva riječ ili pogled jednog jednakom njima, odjednom zapaliti veliki broj ljudi i učiniti da zaskoče jedan drugog s noževima u rukama. Kažem jednakog, jer, od pripadnika višeg sloja, tj. nekoga ko izgleda kao gospodin, podnijet će mnogo više prije nego što oslobode svoju strast, budući da su od najranijeg djetinjstva naviknuti na strogu podređenost. (1768: 60-61)

Kao što primjećujemo, i u ovom dijelu poglavlja dolazi do sporadične promjene perspektive i klasičnog Barettijevog narativa, koji je dosad odgovarao sljedećem opisu:

Kontrast sa izvještajem, a naročito sa Sharpovim kritičkim stavom, u svojstvu putnika na italijanskom poluostrvu, kostur je nekih poglavlja *Accounta*, gdje Baretti osuđuje tvrdnje i opise engleskog putnika, pobija njihovu istinitost i nudi svoj opis realnosti na poluotoku. (Bracchi, 1998: 54)

U prethodno citiranom pasusu *Accounta*, gubi se jasno vidljiva granica između Barettijeve i Sharpove misli, i on hiperboliziranjem i konfrontiranjem Sharpovih kontradiktornih stavova (uključujući u samo jedan pasus – njegovu spornu viziju o religioznosti, praznovjerju, podaništvu Italijana), a pritom predstavljajući ih kao vlastite zaključke, prvobitno zbunjuje čitaoca koji primjećuje samo negativne osobine Italijana, te ne može pritom povezati Barettijevu djelu sa njegovim ciljem, odbranom Italijana. Međutim, odbrana se vrši upravo na taj način, ukazujući na paradoksalne stavove elemenata u antitezi: stavljanjem znaka jednakosti između “najrigidnije religiozni” i “najblesavije praznovjerni”, oksimoronom “pobožne ejakulacije”, potom,

dramatiziranjem realnosti; stvaranjem dramatične ironije u kojoj Italijani poput navijenih lutaka slijepo prate vjerske rituale i običaje. Italijani nižeg ranga uvijek su podređeni nekom autoritetu, vjerskom, političkom vođi, a njihova podređenost je do te mjere hiperbolizirana, da će, vidjevši muškarca u skupocjenom odijelu, sve strasti njihovog nezgodnog, burnog karaktera, biti utišane.<sup>111</sup> Ironija kao retoričko pojačanje stvara se i anaforama: riječ “nikad” je upotrijebljena četiri puta unutar prve rečenice, čime Baretti postiže da se čitalac nad njom dobro zamisli i dodatno zadrži. Epiteti koji u drugoj rečenici prikazuju Italijane kao dobroćudne, u logičkoj su opoziciji sa navedenom sklonošću ka posezanju za nožem. Baretti je tu očito ponovo karikirao Sharpovu pogrešnu predodžbu o riječi “atentatori” iz četvrтog poglavlja, proizašlu iz nerazumijevanja lokalne upotrebe i specifičnosti značenja te riječi.

Budući da je ovakva ironija nešto kompleksnija, nagla i sporadična: prethodi joj direktni, neironični diskurs, ona može ostati neprimijećena kod nekih čitalaca. Stoga, može se zaključiti da je Baretti u ovom poglavlju želio stvoriti vezu između sebe kao ironičara i jednog dijela pomnih čitalaca, vještih tumača ironije: upotreba ironije bi odgovarala “funkciji združivanja”, svjesnom stvaranju “elitističkih krugova” (Hutcheon) iz kojih se isključuju oni koji ironiju ne prepoznaju i ne shvataju, dok su učesnici Barettijevog kruga vezani osjećajem pripadnosti i zajedništva.

Na tom tragu, tumačimo i sljedeću konstataciju:

Italijani nisu nikakvi pobunjenici, i mrze zbrku, i njima je, većinom, potpuno strana misao o pobuni; tako da vrlo rijetko ustaju protiv vlade, pa i za vrijeme najvećih poteškoća. Malo italijanskih nacija će sebi dozvoliti da ih obuzme nasilan i opšti bijes jednom u stoljeću, osim u Napulju, gdje želja za hljebom zna biti prilično neobuzdana. (1768: 57)

Baretti se ovdje osvrće na pobunu protiv španjolske vladavine 1647. godine, na čelu s narodnim herojem Masaniellom, naizgled bez suosjećanja, spominjući pobunu kao skandalozni eksces, s litotom u vidu “prilično neobuzdane želje za hljebom” koja, zapravo, ukazuje na mučnu i bezizlaznu situaciju koja je kod građana Napulja izazvala revolt. Ovakvom rečeničnom strukturom, gdje se kulminacija i najbitniji dio rečenice prikazuju kao nešto sporedno, umanjeni čin jedne velike i značajne pobune, zapravo, veliča se taj događaj od historijskog značaja, čime

---

<sup>111</sup> O strastvenosti Italijana, kao stereotipnog predstavljanja nacije, Baretti naročito želi ukazati kritikom Goldonijevog teatra, za koji smatra da takve stereotipe podstiče.

Baretti želi podsjetiti na veličinu i značaj pobuna na Jugu. Ovaj primjer opovrgava stereotip o potčinjenosti italijanske nacije, čime Baretti veliča nacionalni duh, kao što će to nastaviti činiti romantičari s težnjama ujedinjenja, pedesetak godina nakon Barettija. Ironija kao retoričko pojačanje u ovom pasusu nastaje kao rezultat rečeničnog sklopa gdje je akcenat na onome što je prividno mnogo manje važno od ostatka rečenice, onome na šta nakratko skreće misli s glavnog rečeničnog toka.

U narednim rečenicama, pak, prekida ovakav način izražavanja i vraća se dominantnom prosedeu demantovanja:

G. Sharp se bezuspješno pita, tražeći razloge zbog čega toskanski seljaci žive, sudeći po izgledu, dobro, i oblače se elegantno, i zadovoljan je sanjareći o tome da *njihov bogati izgled vuče korijene iz vremena Medicijevih*; budući da je nesklon da pripše posljedicu njenom pravom uzroku; tj. njihovoј trezvenosti i ljubavi prema radu. Ako ovo nisu pravi razlozi *njihovog bogatog izgleda*, morat ćećemo zamisliti da je svaki seljak u Toskani naslijedio posjed, koji mu je, netaknut proslijedio njegov predak, kojem je posjed poklonjen u sretna vremena porodice Medici – što bi bila apsurdna pretpostavka. (1768: 65-66)

U ovom pasusu, Baretti daje opasku u vidu litote o “Sharpovoj nesklonosti pripisivanja posljedica njihovom pravom uzroku”, retorički skromno, pri čemu je litota shvaćena kao umanjivanje, a suštinski ima funkciju pojačavanja slike koju Baretti stvara o Sharpu: kada isključimo djelovanje ovog tropa (umanjivanje) koje se stvara upotrebor negacije određenog pojma, postaje jasno da se Baretti dotiče Sharpove konstantne sklonosti pripisivanja posljedica pogrešnom uzroku (u tom kontekstu, sjetimo se i opaski s početka poglavlja, o ljepoti tvrđave ili prosperitetu Ankone). U kurzivu donosi, za razliku od prethodno citiranih passusa iz ovog poglavlja, Sharpove riječi i retoričkim trikom, “morat ćećemo zamisliti” prividno uzima u razmatranje njegovu logiku, da bi ju potom naglo odbacio i prekinuo upotrebu imaginacije nazivajući takvo razmišljanje “apsurdnim”. Litotizirani iskaz s funkcijom stvaranja ironije kao retoričkog pojačanja i sokratovski lažne skromnosti subjekta, vidljiv je i u sljedećem primjeru: “Ali budući da me gospodin Sharp doveo na obale Arna, molim ga da mi dozvoli da primijetim, da se ovaj izvještaj o Toskani ne slaže baš mnogo sa izvještajem biskupa Burneta.” (1768: 67) Sokratovska ironija i zajedljiva perspektiva je uključena i u ove pasuse.

Šesto poglavlje je opisano kao: “Nepromišljenost zapažanja g. Sharpa o bračnim parovima u Italiji. Neki izvještaj pametnog momka po imenu Antonio.” (1768: 13)

S obzirom na zasebno i podrobno predstavljanje šestog poglavlja kao primjera najčešće strukturalne ironije u *Accountu*, same teme *cicisbeisma*, te ironične upotrebe epiteta “pametni” kad je u pitanju Antonio, u ovom dijelu rada ćemo se samo zadržati na analizi nekoliko značajnih primjera:

Ako ljudi nižeg socijalnog ranga nikako nisu dužni g. Sharpu zbog slike koju je o njima stvorio, na svoj, dobroćudan način, ljudi iz višeg ranga su mu još manje zahvalni zbog istog izvještaja, budući da je jednako insistirao na tome da su svi, i muškarci i žene, duboko upleteni u najgori i u najšokantniji nemoral. (1768: 76)

U ovom pasusu u uvodu poglavlja, osvrće se na iznesene stereotipe o italijanskom narodu u prethodnom poglavlju, gdje je o tome govorio direktno: parafrazirajući Sharpove riječi ili navodeći ih u kurzivu ili pak indirektno: inkorporirajući njegove riječi i zapažanja pod krinkom vlastitih stavova. Dakle, Baretti potvrđuje da su ciljevi g. Sharpa upitni, pogotovo ponovnim, sokratovskim ironičnim spominjanjem Sharpovog “dobroćudnog načina” predstavljanja stvari, u suprotnosti s onim što je rezultat njegovog izvještaja. Ovdje je ironija kao retoričko pojačanje predstavljena s funkcijom uslovnosti, sa željom da se opovrgne i demistificira postojanje bilo kakve dogme (Hutcheon, 1994).

Međutim, interesantno je to da u pojedinim rečenicama, sam Baretti biva (ovaj put, čini se, bez svjesno ironične namjere) kontradiktoran te navodi: “Mogu priznati, bez velikih poteškoća, da se većina dama u Engleskoj ponaša opreznije i da su uzdržljivije u odnosu na Italijanke” [...] (1768: 89-91), kao i, “tome dodajem, da bez obzira na ponašanje nekih dama (ili mnogih, ako g. Sharp već tako hoće), u nekoliko velikih italijanskih gradova, ipak dame u malim gradovima širom zemlje nisu ni bolje ni gore od dama iz malih gradova širom Evrope” (1768: 91), čime sam pokazuje sklonost ka stereotipnom razmišljanju i predodžbe o moralnom dignitetu kompletног ženskog roda prema mjestu rođenja/boravka. Tu ironiju tumačimo kao opservacijsku, autonomnu u odnosu na želje i kontrolu samog autora.

Sedmo poglavlje Baretti opisuje na sljedeći način: "Naklono razmišljanje g. Sharpa o rimskim damama. Njegovo varljivo lukavstvo u odnosu prema populaciji i plodnosti Italije." (1768: 13)

Ovo poglavlje zauzima svega tri stranice i od ostalih se razlikuje po vrlo direktnom izrazu i sentimentalnosti kojoj izražava svoje žaljenje zbog Sharpovog putopisa. U drastičnoj je suprotnosti sa prethodnim poglavlјem i po dužini i izrazu. Ironija je, uglavnom, odsutna u ovoj svojevrsnoj ispovijesti i rijetkom momentu u kojem otvoreno izlaže svoje razočarenje. Baretti tvrdi kako Sharp vrlo prepredeno, tek ponekad pozitivno govori o italijanskoj naciji i teritoriji, međutim, smatra da je to samo krinka kojom povremeno želi ublažiti nepravednu kritiku i blaćenje svega italijanskog: ta tendencija ka opisivanju u pozitivnom svjetlu, naspram negativnog, nalazi se u odnosu "jedan naprema stotinu": "Šta onda znači njegovo ljubazno govorenje tek ponekad da su Italijani trezveni, miroljubivi, ljubazni prema strancima ili takve slične stvari?" (1768: 98).

Ovo poglavlje, pak, nosi veliki značaj: čitaocu se na najdirektniji način ukazuje na stvarno značenje prethodnih poglavlja i onih koja slijede, odnosno onom dijelu publike koja je manje vješta u tumačenju ironije, kako bi što veći broj čitalaca pod pravim svjetлом posmatrao prethodno pročitano, kao i poglavlja koja slijede. Ujedno, ovo poglavlje služi i kao pauza, vrijeme u kojem čitalac zastane, u nadi da će zauzeti kritički stav i shvatiti kako *Account*, tako i negativne Sharpove namjere.

Poglavlje zatvara sljedećim zapažanjima, koja se pojavljuju kao zaključak dugog diskursa u obliku retoričkih pitanja:

[...] njegovo ime je bilo jedno od engleskih imena koje sam najviše poštovao. Ali, nažalost, moram reći da me je čitanje ove knjige natjerala da promijenim svoje mišljenje i da je kod mene izgubio taj karakter dobrote i iskrenosti koji sam mu ranije pripisivao, budući da njegov nastup apsolutno nije nastup dobrog i iskrenog čovjeka, već produkt nepravedno gnjevnog čovjeka usmijerenog protiv naroda čiji pojedinci ga nisu poznivali ili, ako su ga znali, prema njemu su se ponašali blagonaklono i civilizovano, kao što se obično ponašaju prema Englezima i svim drugim strancima koji posjete njihovu zemlju, bez ikakve ograničenosti zbog postojanja drugačijih načela, iako su općenito veoma privrženi vlastitim. (1768: 100)

Poliptotoni "dobrota" i "dobri", kao i "iskrenost" i "iskreni" naglašavaju suprotnost Sharpovog karaktera u odnosu na Barettijeva očekivanja, dodatno pojačano litotom u koju su uvezani "nije nastup dobrog i iskrenog čovjeka", kojom se označava sasvim suprotno. U ovom pasusu se, pak,

mogu primijetiti elementi situacijske ironije, s podvrstom “disbalansi”, u kontekstu dubokog jaza između Barettijevih očekivanja i Sharpovih postignuća.

Baretti opisuje sadržaj osmog poglavlja na sljedeći način: “Pojava, razvoj i trenutno stanje *cicisbeisma* u Italiji. Smiješna opaska g. Voltairea o Englezima.” (1768: 13)

Evidentno je koliko je za Barettija značajna i lično bolna tema *cicisbeisma* (što ćemo objasniti u poglavlju koje se tiče morala i moraliziranja u njegovom radu) i na osnovu toga koliko prostora joj posvećuje u *Accountu*. Iznimno mu je teško opravdati Italijane u tom pogledu, budući da je i prethodno iskazivao gađenje prema takvom običaju, a čini se i da je nemoguće izbjegći ironično čitanje (što se pojavljuje kao opservacijska ironija, cjelokupni dojam tumača ironije, bez obzira na volju i namjeru autora) i u trenutku kad se istinski trudi demantovati Sharpov dojam po ovom pitanju.

“Kako je Vaš *cicisbeo*, gospođo? Kako Vas pazi Vaša *cicisbea*?” Da su takvi nazivi na bilo koji način uvredljivi, čovjek bi jednostavno pomislio da ih Italijani ne bi tako često izustili kao što Englezi izgovaraju riječi skromni sluga, prijatelj, obožavalac i slično, u njihovom svakodnevnom govoru. Prema ovom izještaju, o kojem bih mogao navesti još dokaza da se ne bojim da bih time postao zamoran, moguće je da g. Sharp nije znao ništa o ovoj temi kad je iznio svoju opasku o našim *cicisbeima*, s obzirom da nije imao ključ za naše opšte običaje i manire, što je, i nikada neće moći biti drugačije, samo temeljito poznavanje našeg jezika i savršeno znanje o našoj poeziji. (1768: 106-107)

I u ovom pasusu, Baretti koristi priliku da, na opštem nivou, podsjeti na važnost poznavanja jezika i kulture kao najčešćeg faktora koji doprinosi stvaranju raznih stereotipa. Na ličnom nivou, pak, ironično; instrumentalnom ironijom, pravda (prethodno tako često optuženog) Sharpa, pripisujući mu čisto neznanje kao uzrok pogrešnih zaključaka kojima obiluje njegov izještaj, a ne želju da ocrni Italijane (koju mu je u mnogo navrata pripisao). Ironija, kao retoričko pojačanje sa funkcijom distanciranja, iznesena je rečeničnim dijelom koji počinje sa “možda”, vrlo čestim u upotrebi kad su u pitanju ironične konstrukcije, u skladu sa Ariostovim *forse dubitativo* u njegovojo ironičnoj pjesmi<sup>112</sup> (Jossa, 2017: 188). Baretti pokušava umanjiti eksplicitnu seksualnu dimenziju unutar

<sup>112</sup> Odnosi se na *Orlanda Furiosa*, vrsnog predstavnika ironičnog iskaza, koji je zasigurno imao utjecaja na Barettija i njegovo pisanje, budući da se Ariostu otvoreno divio i kao što ćemo vidjeti, o njemu je i pisao u narednim

intimnog odnosa koji se nalazi u pozadini *cicisbeisma*, izjednačavajući taj termin sa terminom "priatelj", s obzirom na učestalost tog fenomena i općeprihvaćenost u italijanskom društvu. Ironija koja se ovdje stvara na opservacijskom nivou, vezana je uz činjenicu da autor ovako blago komentariše i opravdava fenomen koji je prethodno izazvao razdor u Baretijevoj porodici, kao i njegove oštре kritike posvećene mačehi. Stoga, svaki tumač ironije i pomni Baretijev čitalac jasno primjećuje u ovom pasusu odlike instrumentalne ironije, kao i opservacijsku ironiju samoga teksta (stvorenu izvan direktnog utjecaja i kontrole njegovog autora).

Potom, na tragu predstavljanja stereotipa o Italiji zbog pogrešnih tumačenja mnogobrojnih posjetilaca, Baretti spominje anonimnog Francuza, autora *Mémoires pour la Vie de Francis Petrarque tirés de ses Oeuvres et des Auteurs contemporains*, predstavljajući ga i hvaleći, prvenstveno kako bi ga konfrontirao sa Sharpom:

Može se reći u pohvalu Francuzima, da su napisali mnogo toga o italijanskom jeziku, italijanskoj književnosti, italijanskoj politici, italijanskim običajima i manirima, od Henricusa Stephanusa do gospodina de Voltairea, i da se nijednom od toliko njih koji su se bavili ovim pitanjima nije posrećilo da bude i jednom u pravu, bilo da je hvalio ili kudio. Međutim, anonimni autor ovih memoara nam je konačno ostavio prilično dobru odštetu, budući da je dosta raspravljaо o istoj temi i još pritom rijetko grijesio. (1768: 109)

Ovaj pasus obiluje ironijom od samog početka rečenice, gdje autor uvodi navodnu pohvalu francuskoj književnosti i putopiscima, a u biti kritikuje njen kvalitet i osnovanost iznesenih informacija. Ponovo se radi o sokratovskoj ironiji, pohvalom umjesto kuđenja. Ironični iskaz je toliko promišljen i dvostruk, da sam završetak rečenice "bilo da je hvalio ili kudio", pažljivom čitaocu na drugom nivou čitanja daje ključ za čitanje Baretijeve ironije u djelu.

Baretti ovdje nakratko uvodi u kontekst i Voltairea, koji će biti još jedna značajna žrtva ironije kad je u pitanju cjelokupni Baretijev književni opus. Međutim, u nastavku se vraća na Sharpa i upućuje mu još zajedljivije kritike:

---

poglavlјima. Česta upotreba riječi *forse* uvodi ironičnu misao, naročito u slučajevima naratorovih intervencija, kao što je to primijetio Jossa u *Lessico critico dell'Orlando furioso* (2017: 188), u čuvenom stihu: "Forse era ver, ma non però credibile", analogna je funkciji i razlogu zbog kojeg Baretti pribjegava istom terminu.

S obzirom da nije bio u mogućnosti da shvati, u najmanju ruku, naš specifični način razmišljanja, kroz svoje krajnje neznanje o onome za šta je mislio da nije produkt neznanja kada je preuzeo ulogu našeg osuđivača, nije bio sposoban izvještavati o onom što je vidio ili čuo. (1768: 107)

U ovoj rečenici vidljiva je ironična funkcija komplikovanja koja se odnosi na verbalno usložavanje, stvorena poliptotonima *ignorance* i *ignorant*. Na osnovu Hutcheonine sheme, primijetili smo da je ovakva ironija bogata upravo zbog toga što ima više slojeva i jer je dvosmislena, dok je s druge strane njen nedostatak dvosmislenost koja često navodi na krivi trag, stvara konfuziju i nepreciznu ideju kod čitalaca, manje pomnih tumača ironije. Pored poliptotona, u ovom slučaju ironično usložnjavanje je stvoreno i upotreboru litotiziranih iskaza, putem brojnih negacija (i anafore "nije"), te umanjivanjem ("nije bio u mogućnosti", "u najmanju ruku"). Stoga, ovakva struktura rečenica je proizvod namjernog i stilski pojačanog izraza; u suprotnom, ogoljena (banalizirana<sup>113</sup>) misao bi mogla biti prikazana na sljedeći način: S obzirom na Sharpovu ograničenost, kako u interpretaciji, tako i u deskripciji naših kompleksnih i tradicionalnih italijanskih običaja, naivan i uvjeren da su njegovi zaključci i spisi relevantni, smatrao je da je uradio dobar posao.

U devetom poglavlju, obuhvaćen je sljedeći sadržaj: "Običaji Italijana kao posljedica njihovog praznovjerja. Bezazlenost njihovih predstava. Fizička snaga Italijana. Naseljenost širom poluotoka. Debate u njihovim vijećima o prihvatanju ili odbijanju ukidanja nekih praznika koje predlaže papa. Poteškoće i opasnosti prisustovanja inovacijama." (1768: 13-14)

Na ovim stranicama, Baretti, svojim karakterističnim narativnim tokom, predstavlja specifične italijanske ceremonije za koje priznaje da nisu potpuno u skladu sa religijom a uključuju prisustvo i ulogu crkvenih lica, no, naglašava kako nisu ni za bilo kakav oblik osude, s obzirom na njihovu bezazlenost. Sharpovo strogo osuđivanje je ovdje izvrgnuto ruglu i izaziva podsmijeh:

Neobično je čuti ga, na vrhuncu njegove mudrosti, kako ih grdi zbog velikog broja prazničnih dana tokom godine i kako je očajnički ljut na bezbroj obreda koji se izvode posvuda po njihovim gradovima, selima i seocima, bez izuzetka. Da bih objasnio radoznalom čitaocu šta g. Sharp

<sup>113</sup> Bez želje da banaliziramo Barettijevu misao, ovaj primjer (svojevrsni prijevod, sirovu interpretaciju rečenice) dajemo samo da bismo okvirno predstavili ovakav, repetitivni način stvaranja ironije u djelu i jačinu stilske obojenosti i promišljenosti u gotovo svakoj rečenici.

podrazumijeva svojom lijepom riječju “ceremonija”, moram napraviti kratki nacrt naših običaja, o kojima g. Sharp nije uspio napraviti izvještaj. (1768: 116-117)

Baretti je naročito ironičan u rečeničnom dijelu “na vrhuncu njegove mudrosti”, implicirajući suprotno, sokratovski ironično, da je u tretiranju ove tematike načinio najveći broj ekscesa. Hiperboliziran je emotivni naboј Sharpa tokom iznošenja te teme, opisan kao “očajnički ljut”, dakle pretjerano involviran i (besmisleno) lično pogoden temom koja je tako bezazlena. Baretti negira da je autor uopšte napravio skicu navedenih običaja, te njegov izvještaj o istom smatra još jednim propalim pokušajem. Sharpov čitalac i nakon čitanja ostaje “radoznao”, čime Baretti ukazuje na manjkavosti izvještavanja, uskraćenost za bitne karakteristike onoga o čemu se govori, kako po ovom konkretnom pitanju, tako i na opštem nivou iskaza.

Baretti nastavlja referirajući se na slične optužbe drugih protestantskih putopisaca koji su se okomili na takozvani nemoral italijanskih ceremonija:

Svi oni su, poput g. Sharpa, veoma ljuti na takve ceremonije i svi su čvrstog mišljenja da su takve ceremonije veoma blesave, veoma absurdne, veoma idolopokloničke, veoma nerazborite i u svakom smislu sulude i štetne. Njihovi argumenti protiv njih su, zaista, tako snažni da mi je uvijek bilo iznimno teško dokazati njihovu bezazlenost; i uvijek me to navodilo da pomislim, da bi umjesto odlaska na obred tokom praznika, našim ljudima bilo mnogo bolje da odu u krčme ili prodavnice alkohola, i da se najsvećanije napiju i psuju i svađaju i razgovaraju o politici ili religiji; ili da usput pokupe neku djevojku i da se povuku na nekoliko mjeseci i to na neko mjesto poput kockarnice. (1768: 119-120)

Ovaj pasus je posve ironičan zahvaljujući upotrebi raznih tropa i figura: polisindetonima “i”, repeticijom riječi “veoma” koja ima posebnu ulogu u pojačavanju emocionalnog učinka na čitaoca i naglašavanje nepravedne optužbe svih Italijana od, pak, nedovoljno moralnih Engleza – u antitezi su navedeni italijanski običaj i engleski poroci i sklonosti ka alkoholu i razvratnom ponašanju. Sokratovska ironija je prisutna u kompletnoj strukturi ovog pasusa gdje se autor prividno stavlja u isti položaj i preuzima stavove sagovornika “njihovi argumenti protiv njih su zaista tako snažni” da bi potom, naglim prijelazom, naveo poroke tih istih kritičara i njihovih sunarodnjaka. Ironija je dodatno pojačana paradoksalnom sintagmom “najsvećanije napiju”.

Baretti nastavlja, prateći njihovu logiku, izgrađene predrasude prema drugima i potpuni izostanak samokritičnosti u pogledu sopstvene nacije, te daje novi primjer kojim pobija stereotipne stavove:

Postoji veliki broj veoma mudrih smrtnika u ovoj engleskoj metropoli, koji stvaraju mišljenje na osnovu Farinellovog i Guarduccijevog melodičnog pjevušenja na Haymarketu, ponekad spremnih da tvrde kako su Italijani generalno veoma kržljav narod, jer vrućina u njihovoј klimi čini da se njihova snaga istopi. I ne bijaše davno kad me veoma ozbiljan čovjek, ujedno liječnik i vojnik, podsjetio na ženstvenost Kapue, koju je razorio veliki Hanibal i njegovi valjani vojnici, a ti isti vojnici su rođeni i rasli u najvrućoj afričkoj klimi. (1768: 121)

Baretti ovdje govori o “mudrosti”, čime implicira na “neukost” smrtnika koji donose zaključke o kompletnoj naciji na osnovu nekoliko ljudi, pripadnika iste nacije, koje slučajno upoznaju. Potom, upravo onako kao što smatra da Sharp nalazi izlike i posljedicama pripisuje uzroke, a da pritom nemaju logičku osnovu: razlog navodne slabe, ženstvene konstitucije Italijana, Englezi pronalaze u visokim temperaturama kojima su Italijani izloženi. Zahvaljujući komparaciji sa najjačim vojnicima afričkog kontinenta, Baretti želi opovrgnuti takvu konstataciju i stereotipni način razmišljanja. Ovdje nam ukazuje, odmakнуvši se lično od Sharpove ličnosti i putopisa, na opštu i oštru borbu protiv stereotipa, svih vrsta. Ova situacijska ironija je još jedanput emocionalno nabijena, ima funkciju opozicije – ukazuje na suprotan učinak istog iskaza: dok za Engleze, kritika italijanskih običaja može djelovati polemično i pristojno, za Italijane može biti shvaćena kao obična uvreda. Baretti konfrontira takvoj kritici ono što smatra pravednim poređenjem (obrće uloge): Engleze stavlja u poziciju Italijana, kao vrsni poznavalac njihove kulture – lako mu polazi za rukom pronaći zgodan primjer i manje ugodnu temu koja Englezima može djelovati kao čista uvreda. Važno je, pak, naglasiti da Baretti nema nikakvih predrasuda prema toj naciji niti se zgražava pred njihovim porocima, on samo želi “vratiti istom mjerom” u svrhu spoznaje nepravednih kritika i uništavanja dominantnog, stereotipnog razmišljanja čovjeka osamnaestog stoljeća. Slična je funkcija ironije i u sljedećem primjeru, s tim što je ovdje ironični iskaz ipak mnogo manje škakljiv za englesku naciju, a više usmjeren ka Sharpu:

Primijetio<sup>114</sup> je da su u Veneciji *muškarci iznimno visoki*, a visina generalno implicira snagu i jakost u udovima. *Pogledajte bilo koju skupinu njih*, on reče, i *vrlo rijetko čete pronaći niske muškarce među njima*. Primijetio je, također, u Napulju *da u njegovom oku muškarci djeluju krupniji i atletski tipovi, nego ljudi u Londonu*. Ove dvije opservacije su gotovo jedine na tu temu; pobjegle su mu iz olovke u nekom momentu nepažnje i pitam se kako je mogao dozvoliti da se to desi, s obzirom na njegovo nepričuvano odbijanje da pripše bilo kakvu prednost, pa i ovako sićušnu, Italijanima, kada ih sučeljava sa Englezima. (1768: 121-122)

Metafora kojom autor opisuje rijetke pozitivne riječi upućene Italijanima, pojavljuje se u riječima koje bježe u trenucima autorove nepažnje: toliko su rijetke da djeluje kao da su napisane protiv njegove svjesne volje. Upotrebom situacijske ironije, Baretti hiperbolizira, vrlo često spomenutu, Sharpovu opštu tendenciju prikazivanja Italijana u negativnom svjetlu. Potom, generalnoj hiperboli doprinosi još jedna figura misli: litota “bilo kakvu [...] pa i ovako sićušnu”, kojom u potpunosti raskrinkava Sharpov pristrasni stav u komparaciji Italijana sa engleskom nacijom. Potom, Baretti, komentarišući to da Sharp ipak ne iznosi svoje mišljenje pojedinačno o svim pripadnicima italijanskih regija, navodno želi vjerovati da Sharp ipak ima mjeru i da je na neki način njegova šutnja izraz doze svijesti o besmislenosti prikazivanja fizičkih karakteristika Italijana: “[...] Uzimam zdravo za gotovo to da se sramio da pojača pogrešno stvoreno mišljenje da su Italijani ženskasta nacija ljudi, sposobna samo za klizanje i pjevanje, jer su rođeni pred pretoplom suncem.” (1768: 123) Situacijska ironija je ostvarena iznenadnom pohvalom Sharpa, ne zbog njegovih riječi, već zbog njegove šutnje, koju Baretti “zdravo za gotovo” želi smatrati izrazom barem nekog osjećaja srama.

Sadržaj desetog poglavlja je sljedeći “Bogatstva koja stiču italijanski muzičari u Engleskoj. Površnost u opažanju g. Sharpa na ovu temu. Voltaireovo mišljenje o engleskoj književnosti i naročito o Shakespeareovim i Drydenovim djelima. Francuski prijevod časopisa *The Spectator* ne tako prezirnog kao što ga predstavljaju Voltaire ili g. Sharp. Voltaireovo nepoznavanje italijanskog jezika. Njegove absurdne pohvale Goldonija.” (1768: 14)

---

<sup>114</sup> Baretti ovu rečenicu započinje sa “He has observed”, a narednu sa “These two observations”. Vidljivo je, ono što mi u prijevodu nismo uspjeli zadržati – da se riječ s istim korijenom ponavlja, samo je oblik drugaćiji – Baretti upotrebljava repeticiju (prepoznatu kao etimološku figuru u antičkoj retorici), kako bi naglasio otklon i distancirao čitaoca od Sharpove lične perspektive, koja ne odgovara činjeničnom stanju.

Uloga teatra, književnosti, jezika, putovanja u stvaranju/razbijanju stereotipa, za Barettija je od ključne važnosti, kao što smo sporadično prikazali u dosadašnjem radu, a detaljno ćemo to obrazložiti u poglavljima naslovljenim “Barettijeva borba protiv stereotipa: veza između jezika i putovanja” i “Uloga književnosti i teatra u stvaranju stereotipa”. Na osnovu kratkog sadržaja desetog poglavlja, jasno je da su to glavna pitanja na koja se odnosi ironija, no, da bismo izbjegli ponavljanja, nećemo na detaljan način predstavljati niti citirati sve relevantne pasuse koji se tiču tih tema, već ćemo ukratko predstaviti druge teme, koje prevazilaze spomenuta polja.

Baretti se bavi i pitanjem potplaćenosti umjetnika u Italiji ili, pak, razbijanjem mita o dobrom životu i mogućnostima koje nudi engleski ambijent. Na Sharpovu opasku kako su italijanski pozorišni glumci potplaćeni u Napulju u odnosu na London, gdje bi navodno imali mnogo bolja primanja, daje sljedeći primjer:

G. Sharp djeluje čvrsto uvjeren da italijanski muzičari zarađuju velike hrpe gvineja ovdje i da kupuju prostrana imanja od engleskog novca kad se vrate kući: ali neka, ako može, navede više od jednog italijanskog prsta koji se obogatio u Engleskoj još od Senefina. Ja sam deset godina gledao opere u Haymarketu kako se izvode na veliko zadovoljstvo engleskih muzikalnih dama, ali sam, također, video skoro sve glavne italijanske izvođače kako se vraćaju kući veoma siromašni ili s vrlo malo ušteđevine u džepovima, uprkos njihovim *ogromnim platama* i *čudesnim privilegijama*. (1768: 148-149)

Baretti piše originalno u kurzivu posljednje riječi u citiranom pasusu, referirajući se na Sharpove tvrdnje, koje je prethodno opovrgnuo. Pored sučeljavanja mišljenja i direktnog iskustva života u Engleskoj kojim Baretti pojačava svoj stav, evidentno je da se ironija u najvećoj mjeri stvara opozicijom između sljedećih sintagmi: pridjeva “siromašni” naspram sintagme “ogromnim platama”, kao i jezičkog dijela “s vrlo malo ušteđevine” naspram “čudesnim privilegijama”. Usljed informacija u antitezzi, koje ukazuju na nedovoljnu informisanost Sharpa, kada je u pitanju status italijanskih umjetnika u Londonu, nastaje romantička ironija; te i ironija situacije, gdje se Italijanima koji, zbog velikih finansijskih i statusnih očekivanja, napuštaju rodnu zemlju i odlaze u veliki grad, realnost pokaže posve drugačijom: vraćaju se gotovo jednako siromašni kao što su iz nje otišli, dok bi, prema Barettiju, ljepši život vodili u svom rodnom mjestu. U istu svrhu navodi i sljedeće:

On kaže, naprimjer, da operski izvođači nisu plaćeni tako velikodušno u Napulju kao u Londonu, a u sljedećem redu, da je Gabrieli imao, samo za jednu godinu, devet hiljada engleskih funti. Da li bi Gabrieli bio velikodušnije plaćen da je bio angažovan na Haymarketu? Tu bi bio plaćen neznatno više od hiljadu funti i snosio bi troškove odlazaka i dolazaka, pored većih životnih troškova kojima bi bio izložen, a oni iznose barem tri puta više u Londonu nego u Napulju. (1768: 148)

Autor demantuje Sharpove izjave jednu po jednu, preuzimajući i razvijajući primjere koje je Sharp predstavio, ali u suprotnom smjeru, a ne onako kako je to zamislio Sharp. Ovakva promjena perspektive je dio posve ironičnog ekspozea gdje Baretta uspijeva opovrgnuti Sharpove riječi njegovim sopstvenim primjerima. Funkcija upotrebe situacijske ironije bi se u prvi mah mogla shvatiti kao podsticanje na ostajanje ili dobro promišljanje o smislu napuštanja italijanske zemlje, što je po sebi vrlo kontradiktorno, s obzirom na biografsku stranu Baretteve ličnosti; prema tome, funkcija instrumentalne ironije se ovdje ogleda kao nasrtanje, s korektivnim faktorom: kritikom podređenosti i potplaćenosti Italijana u inostranstvu unosi se želja za promjenama, pa i ličnom položaju autora, dok se opservacijska ironija pojavljuje u kontekstu samog Baretteve napuštanja zemlje i odlaska u tu istu Englesku, koja mu očito nudi više nego Italiju koju toliko hvali. Ovu temu zatvara sljedećim pasusom:

Što se tiče violinista i drugih Italijana koji dođu ovdje svirati ili podučavati muziku, blesavo privučeni glasinama o engleskim bogatstvima, nastupaju u Operi i u "Madam Comely's-u", vuku se od jedne do druge kuće svakoga jutra da daju časove, dvanaestak po cijeni od dvije gvineje, dok traje zima: no jedva da jedan od dvadesetorice ima zaradu od dvadeset funti na kraju godine tokom tako provedenih dvadeset godina. (1768: 149-105)

I u ovom primjeru evidentna i dominantna je situacijska ironija: ona se pojavljuje kao duboki jaz između očekivanja i ishoda. U ovom slučaju odgovara, prema spomenutoj Lucariellovoj podjeli, podtipu situacijskog disbalansa: nedosljednosti ili suprotnosti u ponašanju ili situaciji: dakle, očekivanja Italijana i ishod njihovog sanjarenja o bogatstvima koja ih čekaju u Engleskoj, dijametalno su udaljeni. Baretteva perspektiva o njihovom razočarenju ukazuje na suludost Sharpovih ideja, te ponovo podstiče na promišljanje o realnosti stvari izvan italijanskog tla.

U narednom dijelu poglavlja, Baretti nastavlja govoreći o Sharpovim nedovoljnim i nestručnim komentarima u pogledu teatra i predstava kojima je prisustvovao.

Kakav užitak može engleski čitalac pronaći slušajući g. Sharpa kako govorи о bijelim ili crnim gaćama koje nose italijanski plesačи na pozornici: o limunadama koje u ložama ispiju italijanske dame – ili o naizmjeničnim gubicima i dobicima kojima su skloni italijanski menadžeri? Zašto se nas tiče da li je industrija ili puka slučajnost poredala ove pojedinosti na ovakav način? (1768: 151)

Riječi s početka rečenice “kakav užitak”, iako prvim čitanjem mogu navesti na misao o estetskim vrijednostima rada; one su logički ekvivalenti sintagme “kakvu korist”, imajući u vidu kontekst i poznavanje Barettijeve misli o neophodnoj korisnosti općenito književnosti, a naročito književne kritike. Prema Barettiju, ukoliko Sharpovo djelo izostavlja suštinu – što navodi karikiranjem i hiperboliziranjem beskorisnosti tematike, navodeći najbesmislenije detalje poput boje donjeg veša, tu znači sljedeće: Sharp nije shvatio niti je znao prenijeti korisne informacije, stoga, njegovo djelo nije vrijedno čitanja. Baretti u ovom pasusu implicira da Sharp pokušava prikriti svoje neznanje beskorisnim detaljima, koji bi na prvi pogled prikrili njegovu nekompetentnost i nepoznavanje italijanskog jezika. Na osnovu ovakvih primjedbi Sharpovom izvještaju, Barettijeva upotreba niza retoričkih pitanja ponovo ima dramatično ironične svrhe: hiperbolizira besmisao Sharpovog opažanja.

Na stranicama koje slijede, Baretti navodi da Sharp nije rekao ni riječi o italijanskoj književnosti, a da je pritom imao velike ambicije u svom radu, te da se, umjesto vlastitim uspjesima, Sharp hvali određenim poznanstvima i susretima sa slavnim ličnostima. Ironija situacije, u vidu disbalansa kao jaza između očekivanja i ishoda, primjećuje se u sljedećem pasusu:

Ovo je tema koju g. Sharp nije smio preskočiti, budući da odaje svoju snažnu želju da bude rangiran među pisce svog vremena već u prvim stranicama svoga rada, dajući detaljan opis svoje značajne posjete (upravo dok je ulazio u Italiju), čuvenom gospodinu Voltaireu i kiteći se svojim ranim poznanstvom sa tim izvanrednim genijem. (1768: 152)

Taj tematski prijelaz ka Sharpovom odnosu s Voltaireom nije samo još jedno pitanje kojim obogaćuje svoj opis *Lettersa*, već jedan od glavnih razloga Barettijevog prezira prema Sharpu: njegovo poznanstvo s Voltairom, koji je na njega ostavio potpuno pozitivan utisak. Ovdje pomnom čitaocu postaje jasno da Baretti implicitno objašnjava i zbog čega je u predgovoru naveo da je od samog početka čitanja *Lettersa* počeo kidati stranicu po stranicu. Na ovaj način se otkriva pozadina Barettijevog gnjeva prema Sharpu, njegova veza sa Voltaireom, ljubiteljem Goldonija. Stoga se Barettijev kompletan rad i sve ono što ga uslovjava otkriva kao želja da se na stub srama postave ove tri ličnosti i zajedničke osobine koje ih povezuju. Sokratovska ironija je prvenstveno stvorena pretjeranim hvaljenjem oponenta upotrebom sintagmi: “čuvenog gospodina”, “izvanrednim genijem”. U nastavku je Baretti sve direktniji i Sharpov putopis je okarakterisan kao “laprdanje o Italiji”:

Vidjevši g. Sharpa kako započinje opis svog laprdanja o Italiji, sa živahnom strogosću prema mišljenjima i radovima onog Francuza, zasigurno sam očekivao da neće propustiti priliku da zadovolji radoznamost svojih učenih sunarodnjaka, tako što će im reći nešto vrijedno pažnje u učenju o Italiji: ali uskoro sam postao svjestan da će biti razočaran. No, možda je ipak bolje što je izostavio ovu plodnu temu, budući da je ono malo što govori o Voltaireu tako banalno, tako neznatno, tako nezanimljivo i tako pogrešno, da čini da manje žalimo zbog takvog izostavljanja.  
(1768: 152-153)

U ovom pasusu se može govoriti o elementima sarkazma u okviru predstavljanja situacijske ironije (očekivanja – ishod). Retorički trik je vidljiv u strukturi misli i rečenica, gdje se autor prvenstveno pretvara da ima određena pozitivna očekivanja i da s ushićenjem i čistog srca pristupa čitanju *Lettersa*, a da mu ishod donosi razočarenje. Takvim iznošenjem informacija, iskaz je dramatičan, naglašava se neuspjeh, logičkom antitezom u odnosu: očekivanje – ishod. Dramatičnost je pojačana mnoštvom drugih retoričkih sredstava poput repeticije riječi “tako”, klimaksa sačinjenim od pridjeva “banalno, neznatno, nezanimljivo i pogrešno”, te litote “manje žalimo”, kojom se logički zamjenjuje Barettijeva misao u pozadini: “apsolutno ne trebamo žaliti”. Autor nastavlja govoriti i izjednačavati Sharpa i Voltairea, predstavljajući njihove mane:

Ali budući da sam se dotakao teme Voltairovog velikog nepoznavanja engleskog jezika, neka mi čitalac dozvoli da se prepustim jednom jedinom primjeru još većeg nepoznavanja italijanskog

jezika. To se ne tiče samo g. Voltairea, već i g. Sharpa: jednog, jer je nastojao da čitavu Evropu najgnusnije obmane svojim mišljenjem o jednom od naših teatarskih pisaca, a drugog, jer je, kad je posvetio toliko vremena našem teatru, potpuno prešutio autora koji se uzdigao (koliko god nezasluženo) na visok nivo kratkovječne istaknutosti. (1768: 160)

Rečenica se uvodi retoričkim trikom u riječima “ali budući da sam se dotakao”, kao sporedna, kratka i usputna opaska, koja je, pak, vrlo važna i predstavlja kulminaciju emotivnog naboja i animoziteta kod autora. Autor koketira sa čitaocem (što je još jedno retoričko sredstvo), moleći ga da mu dozvoli da nastavi govoriti o nečemu, reklo bi se, beznačajnom. Gradacija tvorena riječima “velikog” i “još većeg” u prvoj rečenici, naglašava dramatičnost, razmjere i značaj iskaza i tematike koja će uslijediti, budući da je njena upotreba pored riječi “neznanje” apsolutno neuobičajena i paradoksalna; logički je ovaj pridjev saputnik apstraktne imenice u afirmativnom obliku, pa se tako prirodnije slaže uz riječ “znanje”. Potom, negacija je, također, značajna kao retoričko sredstvo naglašavanja ironije u drugoj rečenici “to se ne tiče samo... nego i”. U ovom pasusu emocionalni doživljaj Barettija kojim uvodi i kritku Goldonija, istaknut je u sintagmi “najgnusnije obmane”, a potom i pruža i dramatično ironičnu procjenu vrijednosti slavnog reformatora teatra, kao “kratkoročno istaknutog”. Samo u dvije rečenice, autor uspijeva ironijom kao retoričkim pojačanjem nasrnuti na sve tri ključne ličnosti na koje se odnosi njegovo djelo.

Baretti opisuje sadržaj kratkog, jedanaestog poglavlja na sljedeći način: “Korijen, napredovanje i trenutno stanje na italijanskoj sceni. Zapažanja o antičkim tragedijama i italijanskim komedijama. Njihove improvizovane predstave veoma starog datuma. Njihove pastorale, opere i farse. Karakter Metastasijevih drama.” (1768: 14-15)

U ovom poglavlju je naročito vidljiva opservacijska ironija, odnosno ono što Bracchi opisuje kao “optužbe Italijana umjesto odbrane” (1998: 97). Jedan od takvih primjera, koji ne idu baš u pohvalu Italijanima, jeste sljedeći:

Što se tiče naše komične opere ili “burlette”, iako ih imamo mnogo, nijedna od njih nije vrijedna čitanja. Apsurd, zloba i psovke su njihovi glavni ukrasi. Međutim, naši muzički kompozitori poznaju svoj zanat tako dobro da ih uspijevaju učiniti ugodnim brojnom narodu. Svaki senzibilan Italijan ih se stidi i posmatra s prezicom i gorčinom te stihoklepce koji ih stvaraju. Ali njihov stid, prezir i gorčina nisu od koristi njihovoj državi, jer nisu samo Italijani plitkog uma oduševljeni

njima, već se i nacije koje se hvale učtivošću i ukusom koji je superiorniji od našeg, trude da ohrabre tako nakaradne skladbe. (1768: 180)

Sama instrumentalna ironija je, pak, stvorena antitezom, figurom misli koja je najčešće upotrijebljena u svrhu stvaranja situacijsko-ironičnog iskaza u *Accountu*, a u citiranom pasusu se nalazi u prvoj rečenici: ništavnom kvalitetu naspram kvantiteta/hiperprodukciji *burletta*; disbalansom koji se stvara uprkos logičkim očekivanjima. Potom, prisutno je pripisivanje riječi "apsurd", "zloba" i "psovke", "ukrasima" djela, umjesto defektima, što je klasična upotreba sokratovske ironije. Ironičan je i u posljednjoj rečenici, gdje se u logičkoj antitezi nalaze italijanski "plitki umovi" i "superiornost", "učtivost" drugih nacija, između kojih je povučen znak jednakosti, budući da, prema Barettiju, utisak "nakaradnih skladbi" ima jednako pozitivan odjek i kod jednih i drugih. Funkcija ovakve ironije je nasrtanje, sa satiričnim, korektivnim elementima.

Sa stanovišta opservacijske ironije primjetno je da Baretti u ovom poglavlju nastavlja pisati (i u tom kontekstu situacijski ironične) činjenice koje nisu u skladu s navedenim ciljem da opravda i odbrani italijansku naciju, pa tako piše o pastoralama: "[...] nekoliko stotina se još može pronaći u kolekcijama radoznalih. Ali, kako pastirski život nikad nije postojao osim u nevinoj mašti zaljubljenih djevojaka, pastorale nikad neće moći namamiti masu, niti se zadugo zadržati." (1768: 181)

Na istom tragu je vidljiva kritika kvalitete rustikalnih predstava koje se izvode, te nedovoljne priznatosti jednog velikog djela:

[...] nikad ih nismo imali mnogo, a od njih je samo *Tancia* općepoznata pristojnim čitaocima. [...] S moje tačke gledišta, to je jedno od remek-djela koja je Italija ikad stvorila; i ako bi se trebalo spasiti samo jednu našu predstavu od zaborava, to bi bila *Tancia*. Međutim, ona se više ne prikazuje, jer ne bi bilo jednostavno pronaći dovoljan broj glumaca da ju izvede; i ona se samo povremeno izvodi na privatnim pozornicama naših kolega kao zabava mladim studentima za jesenje praznike ili u doba karnevala. (1768: 182-183)

U posljednjem citatu, pored opservacijske, prisutna je i instrumentalna situacijska ironija budući da dramatizacijom disbalansa između kvaliteta i neuspjeha – vrlo male popularnosti, ukazuje na nepravedno zapostavljanje velikana i loš ukus italijanskog društva.

Dvanaesto poglavlje ima sljedeći sadržaj: Goldonijev karakter i teatarska dostignuća. Opat Chiari i njegove predstave. Predstave Carla Gozzija. S obzirom da je ovo još jedna od tema koje smo zasebno predstavili u direktnom poređenju *Fruste* i *Accounta* na tematskom nivou, zbog neželjenog ponavljanja, izostaviti ćemo, pak, neke od najznačajnijih ironičnih opaski.

Ovo poglavlje se otvara uz značajne slike opservacijske ironije: govoreći o knjigama koje su pisane u njegovo vrijeme po ugledu na Racinea i Corneillea, koje je sam izuzetno cijenio, Baretti ne uspijeva da se odupre vlastitoj karakternoj, ironičnoj crti i tendenciji kritikovanja onih brojnih italijanskih, antičkih djela koja su prethodno napisana:

Dakle, mnogo takvih djela je napisano u kratkom roku, a među njima *Merope*, pod autorstvom markiza Maffeia, *Elettra*, grofa Gaspara Gozzija, i još nekoliko njih koja su se susrela sa mnogo pozitivnih reakcija na italijanskim pozornicama; i vjerovatno je da uskoro neće biti zaboravljena, s obzirom da nisu napisana onim poniznim jezikom i slabošću u versifikaciji koji dominiraju u svim našim starim tragedijama. (1768: 184)

Budući da bi *Account* trebao služiti kao pohvala italijanskoj književnosti, ovakvo, opservacijski ironično predstavljanje situacije – podsjećanje na neuspjeh, nije moralo biti uključeno u ovim redovima, a ipak autor ne može odoliti iskonski ironičarskom porivu u načinu razmišljanja i predstavljanju stvari. Na ovaj način, Baretti će upravo i izazvati Sharpovu reakciju i dati protivniku argumente za naknadno pisanje o Barettijevoj kontradiktornosti i neuspjehu u djelu koje je zamišljeno kao odbrana italijanske časti.

Baretti nastavlja, unoseći još negativnih primjedbi upućenih Italijanima kao narodu, ali i uvodeći u kontekst još jednu temu i dva posebno značajna imena:

Također smo vidjeli u skorašnje vrijeme kako naši glumci predstavljaju skoro sve Corneilleove, Racineove, Crebillonove i Voltaireove tragedije, prevedene praznim stihom. Međutim, naši obrazovani ljudi ne mogu sami popuniti pozorište, a svjetina još uvijek ne zna uživati u takvim kompozicijama. Njima je još strano zadovoljstvo plakanja, i još uvijek bi ostali neprikosnoveno vjerni svojim Arlecchinima, Pantaleoneima, Brighellama, i drugim maskama, da se Goldoni i Chiari nisu iznenada pojavili nekih osamnaest ili dvadeset godina unazad. (1768: 184-185)

Prema ovom iskazu, očito je da se Italija ne može pohvaliti velikim brojem obrazovane publike, a stereotipne predstave na koju je svjetina navikla i koje imaju dugu tradiciju, imaju prevlast nad kvalitetnim predstavama modernih vremena. Naspram noviteta, prevedenih velikih tragedija koje nisu dovoljno praćene interesom publike, “zadovoljstva plakanja”, oksimorona kojim Baretti, pak, karikira nerazumijevanje tragedija iz perspektive tog velikog dijela publike, pobjeđuje sklonost komedijama kao izvoru smijeha i lake zabave na koju je italijanska svjetina stoljećima navikla. Goldoni i Chiari pospješuju tu tendenciju ka podvlađivanju interesu građana i reduciranju italijanskog teatra na vrlo niske grane umjetničkog kvaliteta. Baretti u ovom pasusu pribjegava sokratovskoj ironiji te zaslugu za navodni spas italijanske pozorišne scene, zadržavanje svjetine u njenim salama i repertoara izgrađenog od stereotipnih ličnosti, pripisuje Goldeniju i Chiariju.

Nijedna od Goldonijevih i Chiarijevih predstava ne može podnijeti test kritike. Obojica su rođena bez talenta (“wit”<sup>115</sup>) i obrazovana bez učenja. No, epidemiološko ludilo u njihovu korist je obuzelo Venecijance, kako visokog, tako i niskog ranga, brzo se proširilo od Venecije do gotovo svih dijelova Italije. Ovo ludilo je potom značajno pojačano besmislenim pohvalama Goldenija, koje je rasipao gospodin Voltaire, budući da su mnogo doprinijele stvaranju superiornosti nad njegovim antagonistom. (1768: 186-187)

Njihovu popularnost Baretti opisuje kao epidemiju, zarazu koja je harala italijanskim društvom i scenom, upravo onako slučajnu, bizarnu i neobjašnjivu, poput pojave bilo koje prirodne nesreće čiji je uzrok logički nedokučiv. Ovakva metafora je temelj sokratovske ironije, pojačane uvodom o ništavnoj kvaliteti njihove naobrazbe, opisane paradoksalno kao “obrazovanje bez učenja”. Jednako bizaran faktor koji je doprinio popularnosti ova dva autora, prema Barettiju, jeste i Voltairova podrška, koja je predstavljena kao još jedan izvor čuđenja.

Ovi plodni geniji, u vremenskom periodu od desetak godina, snabdijevali su mnoge naše pozornice sa nekoliko stotina predstava, a naročito Goldoni se razmetao na jednoj od njih, zvanoj “Teatro Comico” da je stvorio šesnaest predstava u godini dana, a njihove naslove je producirao iz usta glumca. (1768: 187)

---

<sup>115</sup> Ovaj termin zadržavamo i u originalu budući da se radi o jednoj od ključnih riječi prosvjetiteljstva i da ona podrazumijeva mnogo više nego što je moguće prevesti jednom riječju na bosanskom jeziku.

Sokratovski ironičnim rečeničnim dijelom s početka pasusa, Baretti aludira na nespojivost hiperprodukциje i genijalnosti pri stvaranju. Zapravo, Goldoni i Chiari su sve samo ne geniji, i njihove predstave su do te mjere nepromišljene da Goldoni čak prepušta odluku o nazivu predstave koju stvara, glumcima. Riječima kojima se Goldoni hvali, Baretti ističe negativnu stranu, te Goldonijev ponos zbog produktivnosti, postaje zahvaljujući Baretijevom kontekstu i ironiji – mana. Čitaocu se nameće logički zaključak da kvalitet nečega što je veoma opsežno, ne može biti veliki. Ta količina spisa kao predmet kritike, istaknuta je i upotrebom riječi iz ekonomije, poput “snabdijevanja” koje aludira na konstantne prilive i brzu zaradu kojoj je težio Goldoni, znatno umanjujući njegov značaj kao umjetnika.

Takva brzina zabavljanja načinila je ova dva pseudopjesnika potpunim vladarima pozornice, i niko ne zna koliko dugo bi potrajalo njihovo carstvo, da jedan učeni čovjek, umoran od njihovog dvostrukog potopa besmisla, nije počeo da ih opsjeda kritikom. (1768: 187)

Kao što ćemo primijetiti u nekoliko narednih primjera u ovom poglavlju, i ovdje dominira ironija situacije. Baretti je ovdje predstavlja kao potpuni disbalans između očekivanja (zasluga) i uspjeha. Uprkos lošem kvalitetu, njihov uspjeh je neproporcionalno veliki, što ne prestaje izazivati čuđenje kod Baretija koji tu činjenicu predstavlja kao veliki poraz venecijanskog društva, s metaforom o potčinjenosti građana pred vlašću nekompetentnih vladara. Sintagma “učeni čovjek” je u logičkoj antitezi sa prethodno spominjanim Goldonijem i Chiarijem, opisanim kao “obrazovanim bez učenja”. Prema Baretiju, njihovo neznanje je potop jer se pojavljuje i na ličnom nivou, a i kao epidemija koja povlači sve za sobom. Gozzi je ovdje prikazan kao metafora spasa, heroj Baretijeve dobi i pozorišne scene, koji se viteški hrabro odupire Goldoniju.

Dogodilo se jednoga dana da se Carlo Gozzi sreo s Goldonijem u knjižari. Razmijenili su teške riječi: i u žaru prepirke Goldoni je rekao svome neumoljivom kritičaru da je veoma lako pronaći grešku u predstavi; ali ga je izazvao da shvati, kako je napisati predstavu veoma teško. Gozzi je odgovorio da je pronaći grešku veoma lako; ali da je još lakše napisati takve predstave koje bi zadovoljile tako lakomislenu publiku poput Venecijanaca. (1768: 187)

Sam Gozzi nije mogao pretpostaviti koliku važnost će imati njegova izjava, niti čime će ona rezultirati. Baretti nam je ovdje instrumentalno ukazao na igru riječi i ironično nadmudrivanje koje

se stvara tako što Gozzi preuzima Goldonijeve riječi i nadovezuje se na njih suprotnom gradacijom u odnosu na iskazanu. Potom, dokazat će da je otkrio lakoću osvajanja venecijanskih pozornica. Baretti nastavlja, opservacijski ironično, graditi stereotipe prema Venecijancima i drugim Italijanima: "Venecijanci, kao i svi ostali Italijani, ne ulažu baš mnogo truda za otkrivanje istine, i njihova mašta ih prečesto zanese, dok njihova moć prosuđivanja ostaje uspavana." (1768: 189-190)

Potom, djeluje kao da Baretti samokritično i savjesno sagledava vlastitu sklonost ka zanesenosti, te pokušava ublažiti prethodnu izjavu na sljedeći način: "[...] Ali, ukoliko im ukažete na razumnu stvar, oni će je momentalno prihvati." (1768: 190)

Kao simbol tog glasa razuma, prijeko potrebnog Italijanima, može se shvatiti Gozzijev doprinos i uspjeh u pozorištu:

To se naročito odnosi na slučaj prve večeri kad je igrana komedija *Le tre arance*. Prevrtljivi Venecijanci su odmah zaboravili na glasne ovacije kojima su dočekali najveći dio Goldonijevih i Chiarijevih predstava, smijali se nadmoćno obojici, a potom aplaudirali predstavi *Le tre arancie* na najžešći način. (1768: 190)

Ovaj pasus se pokazuje kao kulminacija ironičnog izraza kod Barettija u ovom poglavlju: njegova ironija može biti prepoznata, u odnosu na već predstavljenu situaciju i rečenicu kojom najavljuje lakoću osvajanja venecijanskih srca u teatru, kao historijska, a ujedno i dvostruko situacijska. Podsjećamo da historijska ironija nastaje posmatranjem prošlosti iz perspektive sadašnjosti: neke izjave, rečenice ili geste koje su prošle nezapaženo ili se u trenutku govorenja/pisanja nisu smatrале značajnim (kao što sam Goldoni nije mogao ni sanjati), a nakon što protekne određeni period, pokaže se da je njihova važnost krucijalna. Ni sam Gozzi, iz svoje perspektive, nije mogao pretpostaviti ono što će uslijediti. U ovom nam je dijelu predstavljena, također, situacijska ironija: Goldoni je doživio veliki uspjeh na navedenoj sceni a sada ta ista publika oduzima uspjeh, postajući saučesnik u uništavanju njegovog ugleda i ismijavanju iste predstave, sagledane na satiričan način u Gozzijevoj predstavi. Gozzijev prkos u vidu najave stvaranja predstave kojom će pokoriti Veneciju, ostvaren je. Ova predstavljena situacija se prepoznaće kao situacijska ironija, u dva oblika: kao "dobici" – iznenadan Gozzijev uspjeh, apsolutno neočekivana pobjeda te i kao "disbalansi" – nedosljednosti ili suprotnosti u ponašanju publike.

Poglavlje završava zaokruživanjem teme i ponovnim podsjećanjem na Sharpovo nepoznavanje italijanskog jezika i šutnje o teatru, upotrebom ironije kao načinom pohvale italijanskog društva, uprkos svim predstavljenim negativnim stranama koje sam Baretti pruža svojim čitaocima:

Dajte na čitanje pet pisama gospodina Sharpa bilo kojem čovjeku koji ne poznaje Italiju. I on će momentalno zaključiti da su Italijani najjadnije neznalice o svemu vezanom uz teatar; da su protjerali sav razum i pristojnost iz svojih drama; i da ih ne može zadovoljiti ništa osim satirične lakrdije. (1768: 194)

Rečeničnom strukturom u ovom pasusu upravlja sokratovska ironija: Baretti želi, zapravo, da kaže sve suprotno od Sharpa, u pohvalu svom narodu, a odabir prevalentno negativnog predstavljanja u tom procesu, ukazuje na Barettijevu sklonost ka ironičnom razmišljanju umjesto direktnog iskaza.

Trinaesto poglavje je opisano na sljedeći način: "Književnost. Njena obnova u Italiji. Njeno trenutno stanje. Biblioteke diljem te zemlje. Passeronijevi i Parinijevi poetski radovi. Karakter oca Finettija. Njegovo poznavanje jezika. Učeni ljudi koji trenutno žive u Italiji i ne zaslužuju da ne ih ne primijete engleski putnici." (1768: 15)

U ovom poglavljtu, uprkos velikom broju stranica koje zauzima, vrlo je rijetka primjena instrumentalne ironije, te se ona pojavljuje u svega nekoliko passusa. Međutim, vidljiva je ironija na opservacijskom nivou, s obzirom da Barettijeva pohvala modernoj italijanskoj književnosti ostaje vrlo kratka i odnosi se svega na nekoliko književnika, čime su čitaočeva očekivanja i Barettijeve najave izražene na početku poglavlja značajno neostvareni:

Čovječanstvo je skljono biti *laudatores temporis acti*<sup>116</sup>, tako je fanatično vezano uz prošla vremena, da su se čak i najučeniji ljudi iz vremena Lava x<sup>117</sup> često žalili na neznanje koje vlada u njihovoј epohi, i postavljali prošla stoljeća visoko iznad svog, kako u nauci, tako i u umjetnosti. (1768: 196-197)

---

<sup>116</sup> U prijevodu: "oni koji hvale prošla vremena".

<sup>117</sup> Radi se o papi iz šesnaestog stoljeća, epohe koja se smatra vrhuncem italijanskog naučnog i umjetničkog bogatstva.

Ovim rijećima Baretti ukazuje na konstantni, historijski paradoks: ironiju situacije i ljudskog ponašanja koje je repetitivno i nelogično. Cijenjenje epohe tek nakon što se o njoj govori u prošlosti, kao i vrednovanje umjetnika tek nakon njegove smrti, besmisleno je. Baretti želi čitaoca navesti na razmišljanje o važnosti modernog stanja u društvu i umjetnosti, podrazumijevajući i (konsekutivno), kod čitaoca budeći nade o veličini njihove epohe. Međutim, u narednim pasusima, pokazuje i ličnu opredijeljenost ka prošlosti u odnosu na modernost. Autor nastavlja pišući pohvale prvenstveno umjetničkom bogatstvu italijanskih gradova i biblioteka, koje po njemu nadmašuje englesko, te tvrdi kako postoji “vrlo malo gradova ili čak samostana diljem Italije, bez privatne ili javne biblioteke” (1768: 200-201). Potom se tek nakratko dotiče poznatih imena Italijana, kao pravih ambasadora italijanske književnosti i kulture u velikim evropskim centrima. Tu se prvenstveno osvrće na Passeronija:

Pod izgovorom da se referira na Ciceronov život, ovaj maštoviti pjesnik bičuje mane i ističe slabosti koje prevladavaju među našim sunarodnjacima: i, praveći adekvatne prilagodbe u svrhu poetskog pretjerivanja, u Passeronijevoj pjesmi stranci trebaju tražiti tačne informacije koje se tiču naših običaja i manira, a ne u praznim i plitkim predstavama g. Sharpa i drugih takvih uobraženih i neukih ljudi.<sup>118</sup> (1768: 204)

Kao retoričko sredstvo komparacije, iako se na prethodnim stranicama potpuno udaljio od Samuela Sharpa i njegovog djela, toliko detaljno predstavljenog u prethodnim poglavljima, ovdje se Sharpovo ime spominje isključivo sa sokratovski ironičnim ciljem, da bi se pojačalo hvaljenje Passeronija, što je, zapravo, vrlo česta upotreba u tradicionalnoj kritici,<sup>119</sup> opisana kao spominjanje mana jednog, u svrhu hvaljenja drugog. U nastavku, Baretti opovrgava najavu koju je na početku poglavlja pružio čitaocu, o velikom značaju modernih imena svoje epohe, ironično slijedeći navike svakog kritičara vlastite, aktuelne dobi, što je prethodno prikazao kao paradoks:

Mnogi drugi sljedbenici muza vrve diljem Italije, a neki od njih uživaju dobru reputaciju na mjestima u kojima borave: međutim, ne mogu mnogo hvaliti nikoga od njih, budući da ne poznajem nijednog koji je naročito inovativan: a šta je pjesnik bez inovativnosti? Neki od mojih

<sup>118</sup> Ovaj pasus je izuzetno važan i odnosi se na temu koju obrađujemo u poglavlju koje govori o utjecaju ironičnih autora na Barettija, stoga je, kao iznimka, dva puta citiran u radu.

<sup>119</sup> Predstavljeni u našem poglavlju o književnoj kritici.

čitalaca će biti sada spremni da kažu da ne nudim mnogo kao pohvalu moje zemlje kada ne nabrojim više od pet pjesnika u njoj, u ovom periodu. (1768: 205)

Opservacijska ironija je jasna i, štaviše, potvrđuje ju sam Baretti koji se kritički podvrgava i posmatra *Account* iz perspektive čitaoca, primjećujući svoje nedosljednosti. Spominjući samo pet pjesnika koje priznaje kao jedine spomena vrijedne “sljedbenike muza”, u roju onih koji oblijeću italijansku teritoriju, o modernoj književnosti ne stvara tako pozitivnu sliku. Kvantitet, veliki broj djela koja se štampaju u Italiji, imaju prevagu, a pritom kvalitet prikazuje kao iznimku u italijanskoj književnosti, a ne kao opću vrijednost i pohvalu. Autor potom pokušava da umanji takvu sliku, referirajući se na svjetsku književnost koja po njemu i sama ima tek manji broj pojedinaca koji ju ukrašavaju, međutim, time ne umanjuje negativnu sliku o promašajima mnogobrojnih pjesnika svoje zemlje koji su pak dijelom onoga što za strance predstavlja sintagma “italjanska književnost” i od nje nisu djeljivi. Ovakvi Barettijevi pokušaji ublažavanja svojih nedosljednosti su simptomatični, te smo neke od takvih primjera izložili i u prethodnim poglavljima, čime želimo ukazati na veliku dozu opservacijske ironije u *Accountu*; ironije koja se otima kontroli autora, gdje tekst postaje samostalno i neukrotivo biće, dok Baretti postaje posmatrač i njen eventualni tumač, te se trudi, zahvaljujući svom senzibilitetu i prijemčivosti ironičnog iskaza, umanjiti njene razmjere, samim tim što će ukazati na svjesnost o njenom postojanju.

Među onima koje smatra vrijednim spomena, navodi ime fratra Finettija, kojem se, pak, nije dala prilika, zbog nedostatka sredstava, da objavi kompletne radove. Na autora to ostavlja jak emocionalni učinak i gnjev prema italijanskom društву: jednaka doza opservacijske ironije u ovom poglavlju stvara se u predstavljanju Venecijanaca i njihovog lošeg književnog ukusa:

Neobičnost njegovog naslova, nepoznatost njegovog autora, glupost njegove braće fratara, barbarsko neobaziranje Venecijanaca i neki drugi uzroci, nažalost, uspjeli su učiniti ovu veliku predstavu zanemarenom. (1765: 216)

Tako, ovaj fratar, koji je prema Barettiju mogao ostaviti veoma značajnu i lijepu sliku o Italiji, ostaje nezamijećen, a krivac za takvo stanje se nalazi na kraju Barettijevog gradacijskog niza, u “barbarskom” ponašanju venecijanskog društva. Kao što je vidljivo u ovom primjeru ironije situacije iz opservacijske perspektive, Barettijev gnjev prema određenom dijelu italijanskog

društva, uslijed kritičkog zanosa, prevladava i u trenucima kada teži uljepšanom prikazu svih njegovih pozitivnih strana.

Četrnaesto poglavlje ima sljedeći sadržaj: "Prednosti koje imaju Italijani zahvaljujući književnosti. Medicina, pravo i teologija – kako se praktikuju u Italiji. Bučni običaj zastupanja, svojstven venecijanskim advokatima. Spisak učenih ljudi koje je Brescia skoro izrodila. Prednosti slobode i ropstva." (1768: 15)

Ovo poglavlje zauzima dvadeset pet stranica i u njemu su detaljno opisani načini na koje funkcioniše obrazovanje, praksa i zaposlenje jednog studenta medicine, prava i teologije. Nakon što predstavi put studenata navedenih nauka i specifičnosti njihove naobrazbe i položaja u italijanskom društvu, autor prelazi na sebi posebno značajnu i škakljivu temu: kulminacija ironičnog izraza u ovom poglavlju se nalazi upravo na posljednjim stranicama, u predstavljanju figure književnika, njegove nemogućnosti da preživi od svog rada u Italiji te italijanske cenzure. S obzirom da je Baretti sam osjetio velike posljedice zbog cenzure svog časopisa, neumoljivo je ironičan u prikazu negativnih posljedica cenzure, karikirajući rezultate onoga što bi Italijanima donijela sloboda štampe, te ropstvo Italijana, podvrgnutih strogoj cenzuri prikazuje ipak kao pozitivnu odliku svog društva.

Autor pronalazi priliku i da se na zajedljiv način osvrne na englesko društvo i ukaže i na njegove negativne strane, govoreći o korumpiranosti koja u Italiji nije suviše čest fenomen:

Njegov uspjeh, pak, ovisi o glasovima birača, vrha firme; i najveći broj odabranih nije baš uvijek u skladu sa zaslugama. Pristrasnost i sreća će se ponekad umiješati, i ustupiti prostor jednom, koji je trebao biti ustupljen drugom. Međutim, prilično smo uvjereni, s druge strane, da intervencija rijetko pomaže u slučajevima takvih odabira, i da ta mjesta nikada ne mogu biti dodijeljena za određenu novčanu sumu, budući da smo još uvijek savršeni stranci plemenitom umijeću potkupljivanja glasača. (1768: 221)

Barettijeva životna iskustva su najviše vezana uz Italiju i Englesku, prema tome, prirodno, gotovo svaka vrsta poređenja između dvije zemlje, dva sistema, navodi na pomisao da su u pitanju upravo te dvije zemlje. Ovakvo razumijevanje je pojačano činjenicom da se radi o Sharpovoj domovini, koju je superiorno u *Lettersima* uzdizao naspram Italije. Dok se u ovom pasusu opisuje i veliča

poštenje Italijana, ujedno se, sokratovskom ironijom, “potkupljivanje glasača”, strano Italijanima a (u podtekstu se implicira) ne i Englezima, naziva “plemenitim umijećem”.

Nedugo nakon te opaske, implicitna ideja o poređenju s engleskim sistemom, direktno se potvrđuje u sljedećem pasusu:

[...] samo u Firenci, više od dvadeset njih su bile primorane da se povuku s tržišta budući da su se naši ljekari općenito počeli protiviti učestalom propisivanju lijekova i budući da našim apotekarima nije dozvoljeno izigravati ljekare, kao što se redovno dešava u Engleskoj. (1768:226)

Zbog rečenične strukture i naizgled usputnog poređenja koje se nalazi na kraju rečenice, može se dobiti ideja o komparaciji s Engleskom samo u vidu pojačavanja pozitivne slike o Italiji, međutim, ovdje se kritikuje engleski zdravstveni sistem, naročito glagolom “izigravati” i prilogom “redovno”, gdje Baretti ukazuje na negativne strane i veliki nemar Engleza. Prikrivenost – *dissimulatio* direktne, sokratovski ironične optužbe je, pak, retoričkim umijećima i dalje prihvatljiva čak i Englezima, a opaska o negativnim stranama njihovog društva može često ostati neprimijećena.

U nastavku teksta, autor neočekivano koristi retorički trik pretvarajući se da podržava i da cijeni mišljenje, posmatrajući očima sokratovskog ironičara, jednog *alazona* modernih vremena, g. Sharpa, dajući mu za pravo razmišljanje o bahatosti i neadekvatnom ponašanju venecijanskih advokata. Tako piše da je Sharp “[...] zaista u pravu kada kaže da su njihovi glasovi neharmonični, da su njihove gestikulacije bliske luđacima, a njihov opšti način zastupanja bučan i necivilizovan” (1768: 229). Potom, nastavlja u istom tonu:

Venecijanci sebe vrednuju zbog svoje agresivne elokventnosti i misle da su njihovi advokati jedini legitimni potomci starih rimske oratora, koji su, zasigurno, morali biti veoma bučni govornici, skloni gestikuliranju, s obzirom da su često imali priliku da govore pred velikim brojem ljudi koje je lakše bilo uvjeriti u nešto snažnim tonom glasa i agresivnim pokretima ruku i šaka, nego argumentima i rezonovanjem. (1768: 229)

U prethodnom pasusu su Venecijanci prikazani kao potpuno karikirani likovi, s neuvjerljivim argumentima koje pokušavaju prikriti glasnošću i nametanjem. Tu bi se reklo da autor ponovo ima tendenciju, kao i u prethodnim poglavljima da prikazuje Venecijance u vrlo negativnom svjetlu,

međutim, zbog želje da se suprotstavi Sharpu i njegovim razmatranjima, naglim prelazom u predstavljenom kontekstu se odbija složiti sa Sharpom, i opservacijski ironično, piše Venecijancima u odbranu:

Međutim, venecijanski plemići koji imaju ulogu sudija, toliko su naviknuti na to, da veoma dobro znaju razdvojiti njihove čvrste argumente od rikanja: i za mnogo godina koje sam živio u Veneciji, nikad nisam imao razloga da budem posebno razočaran ni zbog jedne od njihovih odluka o bilo kojem pitanju, niti sam često imao priliku čuti da se neko žali na njihove presude. (1768: 230)

Ironičnim otklonom od advokata koji, metaforom stvorenom riječju “riču”, poput životinja, Baretti, poput pravog *eirona*, nadmudruje Sharpove površne opservacije i suprotstavlja im konačni ishod takvih, bučnih tradicionalnih zastupanja, gdje se, pak, vrednuju u skladu sa argumentima i pokazanim činjenicama, što u konačnici ublažava negativni prikaz karikiranih advokata i ukazuje na sistemsku pravednost i kompetencije. Ironija situacije je prisutna u strukturi ovih stranica tako što Baretti preuzima riječi oponenta, nasmijava i sam karikira, a potom ih okreće sebi u korist, upotrebljavajući ih u novom kontekstu i uvodeći šиру sliku o načetoj temi.

Potom otvara jednu od najznačajnijih tema, o kojoj smo u općenitom predstavljanju *Accounta* detaljnije govorili: poziciji književnika u italijanskom društvu, njegovoj nemogućnosti da se izdržava na račun svoga rada i nezavidnom položaju naspram slobodnog, engleskog intelektualca. Italijani su ovdje prikazani kao robovi, paradoksalno, unutar jednog modernog društva, koje bi im trebalo donijeti prosperitet, naročito zbog velikog doprinosa nekih od najvećih imena koja stvaraju i svojim djelima kreiraju pozitivnu sliku o vlastitoj domovini.

Stoga čovjek, koji se bavi poezijom, historijom, astronomijom, botanikom i drugim granama književnosti bez neposredne potrebe, ne može ostvariti dobit od javnosti, kao što je slučaj u Londonu i Parizu. [...] Djelatnost pisanja knjiga nije nikako profitabilan zanat u Italiji i malo nas među njima ima ikakvu korist od toga. (1768: 234)

Razmjer onoga što autor pruža, naspram dobiti, potpuno je nelogičan i nepravedan te, kako bi to dočarao, autor pribjegava situacijskoj ironiji. Baretti nastavlja kritikujući i sam proces objave knjige, spominjući i pitanje cenzure, koje je na njega imalo veliki utjecaj i uvjetovalo načine i

mjesta odakle je objavljivao svoju *Frustu*. On lično iskustvo, pak, ovdje ne spominje i zadržava relativnu pristojnost u izražavanju svog gnjeva:

Ništa se u Italiji ne printa a da to prethodno ne odobre dva, a ponekad i više reczenzata koje određuju civilna i crkvena vlada. Oni trebaju pažljivo pročitati svaki rukopis, namijenjen za štampu; i ponekad njihova skrupuloznost i sramežljivost, ponekad njihova taština ili opaka čud i ponekad njihova neukost ili nedostaci pobune, učine da se jadnom autoru često zgade njegova vlastita djela. (1768: 237-238)

Komplikovanost procesa objave rada je hiperbolizirana i svoju kulminaciju ima u posljednjoj rečenici, gdje je efekat na prvi pogled paradoksalan, a zasigurno ironičan i s obzirom na ličnu dimenziju koja je neupitno prisutna, on postaje autoironičan. Potom se otvoreno prepušta temi koja mu je toliko značajna i, Sharpu na zadovoljstvo, tvrdi da: “Engleski autor koji čita ovaj izvještaj, zahvaljivat će se Bogu što nije rođen u toj zemlji robova i priznajem, njemu na radost, da je slobodan Britanac.” (1768: 241-242) U vezi s tim, Baretijeva ironija napušta želju za nadmudrivanjem Sharpa, pohvalom Italiji po svaku cijenu, i zauzima funkciju nasrtanja, odnosno ukazivanja na nepravednost jednog društva u kojem najveći umovi nezasluženo robuju i imaju sramotno mizerna primanja.

U vrhuncu zanesenosti i inspiracije koju unosi u ovu borbu, Baretti predstavlja uzroke; sve argumente koje italijanske duhovne i građanske vođe imaju kako bi opravdali cenzuru i potčinjenost, ovisnost intelektualca o takvim redovima, gdje mu se oduzima pravo da iskaže ono što želi, zbog sljedećih bojazni:

Pobuna, kleveta, bogohuljenje, bezobraznost i druge takve blagodati bi se onda brzo širile kroz naše gradove, sela i seoca. Nereligioznost bi u velikoj mjeri bila zamjena pobožnosti i praznovjerju: papa bi bio nazvan antikristom, a majka Crkva kurvom. Takvi bi bili, među drugima, blagoslovljeni učinci slobodne štampe u Italiji, ukoliko bismo joj se ikada prepustili. Ali neka mi Bog oprosti, trebali bismo! Postoji izreka da niko ne poznaje zadovoljstva ludila osim luđaka. (1768: 244)

Romantička ironija je vidljiva u sučeljavanju suprotnosti: prva četiri termina, moralno nedopustiva u njegovom okruženju se karakterišu “blagodatima”, Baretti se na taj način suprotstavlja i na tome

se ne zaustavlja, već ih predstavlja kao “blagoslovljene učinke slobodne štampe”. Potom, zauzimajući neprimjerenu, karikiranu skrušenost, preuzima riječi iz vokabulara religiozne svjetine: od Boga traži oprost, dok, paradoksalno, želi da se potpuno suprotstavi njegovim predstavnicima na zemlji – pripadnicima crkvenih redova. Ironija je kreirana nesrazmjernošću i neočekivanim završetkom u odnosu na početak rečenice.

Petnaesto poglavje, Baretti opisuje na sljedeći način: “Neki izvještaj o rastu i napretku akademija u Italiji. *Crusca*. Ariostove osobine. Tassove osobine. *Arcadia Romana* i njene kolonije. Učitelj Luca, slikar i kako je greškom prepoznat kao Sv. Luca Evanđelista.” (1768: 16)

Baretti predstavlja čuvene akademije na veoma ironičan način, postepeno uništavajući njihove temelje. Situacijska ironija u ovom poglavju nalazi se u njegovojo kompletnoj strukturi, načinu predstavljanja historije i osnivanja samih akademija, kao i njihovog djelovanja. Baretti iznosi njihove programe i ciljeve, a potom na narednim stranicama ukazuje na suprotne učinke njihovog rada. Naročito se posvjećuje ironičnom predstavljanju najutjecajnijih, akademije *della Crusca* i akademije *Arcadia Romana*, koje se ističu svojom reputacijom. “Posao ove *Arcadije* je da ispravi, poboljša i uljepša našu poeziju, kao što je posao *Crusce* da pročisti, prosvijetli i popravi naš jezik.” (1768: 253)

Akademiju *della Crusca* naročito kritikuje zbog odnosa prema Tassu, u čemu vidi njen poraz. Osuđuje je na propast, kao logički slijed stvari, a pritom ne upotrebljava direktan, kritički ton, već retorički uljepšava takav scenario, predstavljajući ga metaforom životnog ciklusa, naizgled rezignirano i objektivno:

Stoga je moguće da se približava potpuno uništenje akademije: ali to je prirodan slijed stvari u životu! Započinju sa slabošću i nesavršenošću: sporim koracima dosegnu snagu i traju dok su u punoj zrelosti: a onda, malo po malo slabe i postaju nesavršene; ponovo, dok njihovojo egzistenciji ne dođe kraj, neodoljivim učinkom vremena koje prolazi. (1768: 252-253)

Etimološkom figurom koju upotrebljava u ovoj rečenici, koristi se kako bi naglasio prevagu negativnih osobina akademije “slabošću i nesavršenošću” te “slabom i nesavršenom”, iako ležerno predstavljenih kao prirodno određenim. Jasan je negativan stav prema istoj, iznesen ironijom kao

retoričkim pojačanjem, prvenstveno jer se autor na ovim stranicama ne trudi predstaviti pozitivne strane ove akademije, već se bavi isključivo onim što smatra njenim neuspjesima.

*Arkadiji*, pak, posvećuje najveći dio ironičnog iskaza da bi prikazao njenu maštovitu ograničenja i čitaocu pruža svojevrsnu proznu parodiju kao sladunjavu karakteristiku njenih stihova:

Sanazzarova *Arcadia* je pisana u prozi, pomiješanoj sa eklogama u stihovima: i oboje, i njegova proza i ekloge su prepune pastirskih slika i osjećanja, da bi čovjek pomislio kako je ta tema prilično iscrpljena. Ipak, Italijani nisu tako mislili sredinom prošlog stoljeća, kada su neki rimski stihotvorci sebi utuvili u glavu da ponovo obrađuju tu ruralnu regiju. (1768: 254)

Baretti u ovom pasusu govori o korijenima akademije *Arcadia romana*, koja se po stilu, poetici i samom naslovu ugledala na djelo Iacopa Sanazzara, čiju vrijednost Baretti osporava prikazujući ga suvišnim “prepunim pastirskih slika i osjećanja”, što već pokazuje autorov negativan vrijednosni stav prema ovakvoj vrsti poezije. Potom, ironija situacije tokom predstavljanja ovakvog poetskog pravca vidljiva je u rečeničnom dijelu “utuvili sebi u glavu”, što je vrhunac njihove nepromišljenosti i čuđenja koje izazivaju kod autora. Metafora kojom njihov posao stvaranja stiha izjednačava sa “obrađivanjem ruralne regije” jeste finalno parodično predstavljanje njihove poezije i lirske slike. Suvišnost i predvidljivost ovakve imitacije je pojačana i prikrivenom kritikom mnogobrojnosti njenih sljedbenika:

Ako ćemo vjerovati Mariju Moreiju koji je nedavno objavio historiju ove akademije, onih koji su se prvi okupili da je oforme, nije bilo više od trinaest, čija imena je Morei smatrao da je bolje prešutjeti. Međutim, takva je sklonost Italijana ka stihu i rimi, da ih je uskoro bilo više hiljada. (1768: 254-255)

Način na koji je prihvaćena takva poezija od publike, pokazuje se kao vrsta ludila, poput zaraze kojom predstavlja Goldonijev uspjeh kod publike u prethodnom poglavljju: ona, prema Barettiju, nema uporište u logici niti argumentovanju, stoga se čudi takvoj, neobjasnivoj pojavi. Ponovo iskazuje stereotipna razmišljanja o italijanskoj naciji, bez mnogo pohvale, uz upotrebu situacijske ironije: “Nemoguće je zamisliti revnost s kojom je ovaj hiroviti program pretvaranja svih vrsta ljudi u imaginarnе pastire prihvaćen u Rimu i izvan njega, i kako je zapaljiva mašta mojih sunarodnjaka zahvaćena time.” (1768: 252).

Gradacijom je prikazana snaga napredovanja ovog “ludila” do njegove kulminacije: njegov utjecaj se uvlači i među vrhovne vjerske redove, tako i sam papa podržava i daje privilegije članovima ove akademije. Ironija kao retoričko pojačavanje, u kontekstu ismijavanja naroda i stvaranja stereotipa o Italijanima kao neumoljivim romantičarskim dušama i zanesenjacima, potvrđena je i u narednom pasusu: gdje se upravo riječju “ludilo” opisuje način na koji je Arkadija dočekana, uz oduševljenje njenih čitalaca:

[...] srela se sa tako velikom i opštom naklonošću nacije koja je uvijek željna noviteta” [...] “Ne manje od pedeset osam gradova u Italiji, prema Moreijevom izvještaju, odjednom su odlučili da imaju svoje akademije takvog tipa, koje su jednoglasno nazivali kolonijama rimske Arkadije. Pastirsko ludilo je sada postalo univerzalno.” (1768: 256)

Baretti nastavlja s ovakvom igrom, gdje na hiperboliziran način, uz određenu dozu cinizma, ukazuje na nerealne i lakomislene svjetove koji se iznova prikazuju u ovakvoj vrsti poezije:

Budući da je Rim tako pretvoren, poetskom magijom, u grčku provinciju, tako se i njen glavni grad pretvorio u kolibu [...] niko se nije mogao vidjeti na ulicama sem sramežljivih nimfi i lepršavih satira ili, pak, zaljubljenih srna i šumskih vila. Nikoga nisu dozivali krišćanskim ni porodičnim imenom: svi naši Antoniji, Frančeski i Bartolomeji su pretvoreni u Ergaste, Damete i Silvane. (1768: 257-258)

Hiperbola se odnosi naročito na kvantitet takvih pjesama, odnosno obim efekata koje donosi repetitivni i prema Barettiju, beskorisni karakter takve poezije. Potom, nastavlja sa navodnom objektivnošću komentarisati njene rezultate, čime započinje diskurs, tako što se prividno ipak stavlja na stranu onih koji su dosegli savršenstvo u izrazu, no vrlo brzo mijenja ton kompletног iskaza, u posljednjem rečeničnom dijelu:

Neću preuzeti na sebe nabranje prednosti koje je italijanska poezija dobila od naših maštovitih Arkadijaca i njihovih kolonija. Reći da, u ogromnom broju nijedan nije dosegao izvrsnost, bilo bi i nevjerojatno i nepravedno. Neki od njih su, zaista, napisali djela koja su dovoljno ugodna, s obzirom na njihovu vrstu. (1768: 258)

Autor se, kao *Aristarco* u *Frusti*, sokratovski ironično, želi prikazati kao pravednik u smislu da je spreman sagledati stvari na objektivan način, iz različitih perspektiva. Međutim, ironija se stvara zahvaljujući rečeničnom dijelu “s obzirom na njihovu vrstu”, čime se ponovno umanjuje značaj takvih pjesnika i njihovog stvaranja, te anulira prethodno, navodno priznanje o kvalitetama pojedinaca. Potom, Baretti napušta ironični iskaz, zadržava dozu humora, i nešto otvorenije prelazi na pregled argumenata koji ga navode na takva razmišljanja:

Ali da li su običaji Arapa i Tartara, zaista, onakvi kakvi odlikuju poetske pastire? Njihove pljačke i konstantni napadi na njihove susjede, pored generalnih odlika njihovih običaja, o njima bi stvorili sve samo ne ravnodušne figure u pastirskoj poeziji, koje isključuju svaku vrstu nasilja i krađe ili ih, pak, dozvoljavaju samo među vukovima i lisicama. Dakle, s obzirom da je pastirski život samo tvorevina poetskog mozga, bez ikakvog arhetipa u prirodi, mora biti beskoristan u pokušaju da ga se primijeni: a šta god je beskorisno, ne može zaslužiti veliku dozu našeg divljenja, koliko god bilo savršeno u svojoj vrsti. (1768: 259-260)

Ovdje autor mijenja ton u diskursu, od dugih rečenica, navodnih oda mašti i ružičastom poetskom svjetu pastira, iskazuje sumnju da od takvih pjesama čitalac, pak, nema suviše koristi: one ne govore ništa o određenoj naciji i njenim običajima, ne doprinose kreativnosti, te stvaraju pogrešnu predodžbu o realnosti. Repetitivni, sladunjavi karakter ove vrste poezije je izvragnut ruglu, a jednoličnost pjesama različitih autora – svedena na vrlo plitku imaginaciju koja prvenstveno iziskuje imitaciju. Iz datih primjera je još jedanput vidljiva Barettijeva strukturalna ironija: pretvaranje da veliča, naivno preuzimajući riječi i težnje samih aktera koje ruši (što bi odgovaralo Mueckeovom terminu “samouvjerena nesvjesnost”), potom karikiranje njihovog učinka (što, također, odgovara Mueckeovom – “komični učinak ove nesvjesnosti o kontrastnom izgledu i stvarnosti”), da bi na kraju čitaocu otvoreno, argumentovano razotkrio njihov besmisao, kako bi do kraja “ogolio ovaj kontrast izgleda i stvarnosti” (Muecke, 1986).

U ovom poglavlju se samo jedanput osvrće na Sharpa, nakon jedne, navodno, beznačajne digresije – izvinjava se i tvrdi da osjeća stid pred svojim čitaocem kojem se direktno obraća, najčešćoj žrtvi ironije u *Accountu*: “Molim g. Sharpa za oprost zbog ove smiješne digresije u čast naše Gospe i vraćam se pravo našim akademijama.” (1768: 262)

Potom, do kraja poglavlja, da bi ispunio formu i zaokružio predstavljanje institucija akademije u Italiji, iznosi osnovne, vrlo šture informacije o drugim poznatijim akademijama, pri čemu im ne pridaje veliki značaj. Ipak, na samom kraju, prethodno podsjetivši svoje ostale čitaoce na vezu između *Lettersa*, svog rivala Sharpa i inicijalne namjere slavljenja italijanskog društva u *Accountu*, kao adekvatnom odgovoru na inferiorni položaj Italijana, sukladno iznosi opasku o veličini italijanske nacije u samo jednoj rečenici, naizgled na skroman način, sokratovski ironično: uprkos malom značaju akademija, mnoštvu iznesenih mana, ipak ukazuje na civilizovanost svoje nacije, dajući joj prednost nad lakomislenošću i običajima, poročnih okupljanja Sharpovog naroda:

Priznajem da naše akademije općenito ne unapređuju umjetnost i nauku, koliko mogu primijetiti; ipak, u suštini su više korisne nego štetne, i odgovaraju potrebama društva ako ne nauke. One zamjenjuju klubove u Engleskoj, koji spajaju ljude i daju im priliku da se sprijatelje. (1768: 266)

Šesnaesto poglavlje ima sljedeći sadržaj: "Trenutno stanje lijepih umjetnosti u Italiji. Paralela između ovakvih umjetnika u Italiji i u Engleskoj. Zgrade u Madridu i Aranjuezu. Engleski umjetnici i trgovci u Italiji – kako ih tretiraju mještani." (1768: 16)

U ovom se poglavlju primjećuje velika žestina i želja za odbranom italijanske nacije, izražena nešto dužim opisima i nabranjima imena svih Italijana njegove epohe, koji su pridonijeli razvoju lijepih umjetnosti. Autor na samom početku daje naznaku onoga o čemu će biti riječi i pokazuje jak emotivni naboј pri izlaganju:

Ali ja se ne mogu pridružiti uvredljivim žalopojkama koje sam ovdje mnogo puta čuo, da je jadna Italija danas u tako lošem stanju u odnosu na te umjetnosti, da se nema šta vidjeti iza Alpa, osim onog što odaje najšokantniju želju za osuđivanjem, najvećeg siromaštva ukusa i najžalosnijeg odsustva genija. (1768: 267)

Zaključak da je Italija "jadna", autor preuzima iz negativnih opisa iz engleskih izvještaja koji nepravedno uništavaju italijansko dostojanstvo u polju umjetnosti. Očito, Baretti se koristi ironijom, i pod ovim terminom, sokratovski, ukazuje na suprotno činjenično stanje, što će se truditi pokazati u nastavku. Ujedno, zauzimajući defanzivni stav, na tome ne završava cilj ovog poglavlja: funkcija ironije će biti i nasrtanje, najavljeno još u ovom prvom citatu, na osnovu gnjeva koji

osjeća pred ovakvim izvještajima, jer oni “odaju najšokantniju želju za osuđivanjem”. Ipak, njegovi će nasrtaji rijetko biti direktni, a iskazani su u najvećoj mjeri u samoj strukturi poglavlja. Autor započinje svoju bitku, tako što se vraća daleko u historiju, podsjećajući na dominaciju i viziju Italije kao kolijevke umjetnosti i njen utjecaj na druge evropske države:

Zaista je žalosno čuti neke patetične engleske besjednike kako uvećavaju sa najtužnijim naglašavanjem sadašnju dekadenciju Italije, zanemarujući nevjeroantne napretke koje su slikarstvo, arhitektura i rezbarstvo napravili na ovom otoku, odakle su napravili prve najveće korake. (1768: 268)

Ironija situacije je vidljiva u činjenici da Englezi zanemaruju italijanski utjecaj na svoju umjetnost, a pritom veličaju vlastitu umjetnost – zaboravljujući odakle je ona potekla i koliko se ostvarila zahvaljujući imitaciji tih istih Italijana koje sada kritikuju. Potom, Baretti sokratovski preuzima ulogu skromnog besjednika, pretvara se da vrlo malo, odnosno ništa ne zna o toj temi, ali ipak odlučuje da se nastavi baviti njom:

Moda žaljenja mojih nesretnih sunarodnjaka o ovom pitanju, sada je postala nešto manje nego univerzalna u ovom kraljevstvu: i ja sam veoma žalostan što nikako nisam u mogućnosti dati bilo kakav argument iz samog domena lijepih umjetnosti, budući da ne mogu tvrditi da imam ikakve dublje vještine u tim stvarima, kako me moja naobrazba vodila drugim putem. (1768: 268-269)

Iako se ograđuje, prvenstveno jer je i sam svjestan da mu se može spočitati nedovoljno poznavanje materije koja prevazilazi domen književnosti, Baretti nastupa vrlo mudro, tako što se, zauzimajući ironični otklon (ironiju u funkciji distanciranja), predstavlja kao da iznosi argumente nekih italijanskih umjetnika, koje pritom pokušava objektivno sagledati:

Međutim, kako su Italijani, prema starom poimanju, veoma osvetoljubiv narod, ne mogu tu stati i obuzdati svoju ljutnju prema ovako uvredljivom ponašanju i moram moliti za dozvolu da kažem ovim strahovitim poznavaoциma, da poznavaoци Italije [...] tvrde, kako engleski slikari [...] ne shvataju u pravoj mjeri crtanje, i radije se prepuštaju bojenju, jer bojenje nepogrešivo privlači pažnju glupe svjetine, a crtanje se odbacuje kada masa ljudi prosuđuje [...] jer su njihove studije generalno vođene željom da se obogate; i zato što imaju tako malo pjesničkog duha da je njihovo

stvaranje još uvijek daleko manje značajno čak i od francuskih Pouffina, Les Bruna, Le Sueursa ili španskih Velasquesa, Valda i Murilla. (1768: 269-270)

Ovakva strukturalna ironija u kompletnom poglavlju pokazuje se kao odličan način da Baretti upotrijebi jednu vrlo oštru ironiju s funkcijom nasrtanja Engleza, a da pritom izbjegne direktni konflikt i gnjev protiv sebe lično, budući da je o tom engleskom društvu direktno i ovisio više nego o Italijanima. Autor se krije iza “poznavaca Italije” (a pritom ne imenuje nijednog), i njima pripisuje niz uvreda izrečenih protiv engleskih umjetnika kao površnih i koristoljubivih, kao i kompletног engleskog naroda “glupe svjetine”, bez senzibiliteta i mogućnosti prepoznavanja prave, vrijedne umjetnosti. Uvredljiva ironija nasrtanja je naročito vidljiva u retoričkom pojačavanju, gdje su Englezi “čak manje” značajni umjetnici od najlošijih Francuza i Španjolaca. Ova namjerna, instrumentalna ironija se, pak, pomalo gubi u prvoj rečenici, gdje Baretti, ironično, ali na opservacijskom nivou podržava stereotip o hirovitosti italijanskog temperamenta, iako je na svjesnom nivou odlučan u borbi protiv bilo kakvog stereotipnog predstavljanja nacija.

Potom, napušta argumentovanje tobožnjih umjetnika i predstavlja sebe kao objektivnog sudiju u razmišljanju o tome koja strana pokazuje realističnije argumente: “Ko je u pravu, a ko grijesi? Italijani ili Englezi? Časti mi, ne mogu reći, jer, kao što prethodno rekoh, nisam naročito upućen u te stvari” (1768: 271), te, sokratovski, zauzima potpuno skrušeni stav *eirona*, “[...] koje su zapanjile mene kao i neke druge koji su djelovali manje neuki po pitanju lijepih umjetnosti od mene” (1768: 273), “po mom skromnom mišljenju” (1768: 274), “čuo sam da izvještavaju” (1768: 275), i nastavlja da se krije iza navodno tuđih riječi: “uvjerljivo tvrde italijanski poznavaci” (1768: 276).

U nastavku ukazuje na nedosljednosti u ponašanju Engleza prema italijanskim umjetnicima:

Međutim, šta vrijedi nabrajati imena modernih italijanskih umjetnika čija djela nikad nije vidjela većina mojih engleskih čitalaca? Zanemarimo sve njih, i dopustite mi samo da primijetim, čisto kao stvar od manje važnosti, na kojoj ne insistiram, da su dvije Casanova slike neki dan bile univerzalno ocijenjene kao najbolje na izložbi u Pall Mall-u. A opet, Casanova nije univerzalno priznat kao najveći slikar moderne Italije. (1768-276)

Negirajući značaj ove izjave, Baretti preuzima taktiku besjednika koji uz pomoć retoričkog trika o nevažnosti u vidu rečeničnih dijelova “kao stvar od manje važnosti, na kojoj ne insistiram”, zapravo, izaziva kontraefekat, punu pažnju čitaoca. Ovaj pasus prikazuje još jednu ironiju situacije; nedosljednost u rangiranju i ponašanju Engleza koji priznaju rad pojedinca, ali ne i njegovu kompletну pojavu i ličnost, predstavnika italijanske države.

Na samom kraju, nakon što nabroji sva značajnija djela i utjecaj modernih Italijana u umjetnosti i gradnji širom Evrope, njihovim remek-djelima i uspjesima, diskurs postaje nešto otvoreniji, kao i cilj, najavljen na početku poglavlja:

Predstavljajući sad ove dvije činjenice i prepuštajući se maloj dozi posrednosti u korist Italije, da li bi bilo smatrano drskim ako bih savjetovao neke od vaših, engleskih poznavalaca i umjetnika, da malčice snize ton kad se prihvate klevetanja italijanskih umjetnika? Trebali bi se suzdržati toga da o njima previse razmišljaju, barem dok strani vladari ne počnu slati po engleske umjetnike da zidaju njihove palače i vile, i da oslikavaju njihove plafone i stubišta. (1768: 276-277)

I u ovom dijelu, pak, zauzima poziciju sokratovski ironičnog posmatrača, koji ne može da se odupre svojoj italijanskoj prirodi, čime unaprijed pravda i ublažava svoje postupke, te završava ovu temu konačnim opaskama koje podsjećaju na neprikosnovenu italijansku dominaciju prošlih vremena:

Sada ču ravno privesti kraju ovo malo što sam imao za predstaviti na temu lijepih umjetnosti, i samo ču dodati da, iako su ove umjetnosti trenutno najperspektivnije u Engleskoj, a dosta slabe u Italiji, Englezi su, pak, daleko od toga da postanu ono što su Italijani već bili. (1768: 285)

Baretti koristi priliku da se barem u jednom momentu prisjeti i obrati jednom od glavnih krivaca za prikazivanje dekadencije italijanskog društva, g. Sharpu, situacijski ironično podsjećajući na bezvrijednost njegovih argumenata i prikaza u *Lettersima*:

Ovo, g. Sharp, jesu karakteristike i običaji Italijana koje ste trebali opisati; i ovdje ste mogli pronaći temu o kojoj ste trebali raspravljati, mnogo vredniju Vaše olovke nego dimenzije naših pozorišta ili limunada naših dama. (1768: 284)

Posljednje, sedamnaesto poglavlje ima sljedeći sadržaj: "Sadašnje stanje u vezi s muzikom u Italiji. Razmišljanja Italijana o muzici kao dijelu ženskog obrazovanja. Ponašanje Italijana prema njihovim brojnim pjevačima. Pogrešna shvatanja g. Sharpa o razmišljanjima Italijana vezanih uz trgovinu i mukotrpno zapošljavanje. Serenade i druge muzičke diverzije u Italiji." (1768: 16)

Barettijev ton u ovom poglavlju ima dramatičan razvoj: na početku se autor predstavlja kao vrlo skroman i iskazuje sumnju u svoju kompetentnost, s obzirom na oskudno znanje u domenu muzike, zauzimajući ironični otklon, da bi, pak, krajem poglavlja njegov ton postao sarkastičan, a informacije koje iznosi opisane kao neprikosnovene.

Zapravo, ovaj ironični otklon Barettiju služi kako bi kod čitaoca izazvao efekat iznenadenja: najavljujući skromno znanje na početku, čitalac nema velika očekivanja, dok će, pak, Barettijev izlaganje rezultirati jednim prilično zavidnim znanjem i prilično detaljnim pregledom stanja u ovoj vrsti umjetnosti u Italiji – postiže se efekat situacijske ironije kod čitaoca. Ovakva najava i otklon imaju, također, i funkciju ograničavanja i selekcije samo jednog dijela informacija koje će Baretti predstaviti o tako širokoj temi; autor tako stavlja fokus na Sharpove izjave, koje namjerava argumentima degradirati, jednu po jednu, što je i krajnja funkcija njegove ironije: nasrtanje.

Ja, zaista, ne mogu uraditi ništa u narednim paragrafima do kraja ovog poglavlja, osim da prođem kroz ono što nam je muzičar g. Sharp rekao u svojim pismima o ovoj interesantnoj temi: u vezi sa nekim činjenicama koje ulaze u domen razumijevanja običnih posmatrača i koje smo, sa naglaskom na istinu, g. Sharp i ja (podjednako neuki u toj nauci) podjednako sposobni da primijetimo. (1768: 289)

Nakon ovakovog uvoda, Baretti najbraja silna postignuća Italijana u domenu muzike, uz zaključak o njihovojoj absolutnoj dominaciji na starom kontinentu, pa je tako "italijanska muzika, iako je mnogo više naučna nego i u jednoj drugoj evropskoj državi [...]", "u većem usponu u Italiji nego u bilo kojem drugom dijelu Evrope", a italijanski pjevači su "[...] prepoznati kao najsuperiorniji i najčudesniji od svih evropskih izvođača" (1768: 292).

Autor se dotiče i aktuelnih otkrića i vjerovanja *Settecenta*, baziranih na Montesquieovim otkrićima, prema kojima se ukazuje na karakternu predodređenost jedne nacije na osnovu njenog geografskog položaja i klime. Premda nigdje u *Accountu* ne imenuje ovog francuskog političkog filozofa i književnika, iz njegovih riječi je evidentna takva aluzija:

Međutim, ne bih govorio ovo, referirajući se na jednog od onih ljubitelja suptilnosti i paradoksa, koji proizilaze iz različitih karaktera nacija u odnosu na različitosti njihovih klima, i koji mogu izvještavati čak i o njihovim prevladavajućim vrlinama ili manama na osnovu paralela na kojima su smješteni. (1768: 296)

Potom, kao apsolutno činjenično stanje, opisuje italijanski muzički talenat, upravo, kao direktno ovisan o povoljnim klimatskim faktorima, kako bi ukazao na dominaciju Italijana u ovom polju, što u biti odgovara stereotipnoj predodžbi o Italijanima kao lakomislenoj, muzikalnoj naciji. U ovim se izjavama primjećuje velika doza opservacijske ironije, u odnosu na prethodno citirani pasus:

Ipak, mislim da je to neprikošnovena činjenica; budući da je muzika u većem progresu u Italiji nego u bilo kojem drugom dijelu Evrope, to se može dijelom pripisati čistoći i toploti naše klime, koja opskrbljuje većinu žena ne samo slađim grlima nego što je slučaj u drugim zemljama već čini i da osjete, s većim senzibilitetom, čari muzike. (1768: 296)

Baretti nastavlja, prateći istu vrstu logike, s velikom dozom instrumentalne ironije (koja graniči sa sarkazmom zbog intenziteta emocionalnog naboja usmjerjenog protiv Engleza); u vidu hiperbole i poređenja, oštrosrće na mnogo manje talentovanu Englesku, gdje, kako kaže, ne trebaju brinuti o tome da će kao nacija biti prezasićeni brojem ljudi koji će se baviti muzikom:

Muzika se može njegovati na engleskom tlu bez ikakve opasnosti, jer, poput egzotične biljke, nikad se neće proširiti tako da priprjeti svojim izobiljem; ali moramo je strogo sasjeći u Italiji, gdje prirodno raste tako brzo da čini da drhtimo pred nevoljama koje može donijeti njen utjecaj. (1768: 297)

U ovom pasusu, autor na ironičan način iskazuje da se razlog zbog čega muzika nije dijelom obavezognog obrazovanja mladih italijanskih djevojaka – što je predmet kritike u Sharpovim *Lettersima*, nalazi u prirodnom talentu i senzibilitetu italijanskog stanovništva, a kao suprotnost takvom činjeničnom stanju i genetskim predispozicijama stanovnika navodi primjer engleskog

društva, kojem ostaje samo mogućnost rada i učenja, koje bez talenta nikad neće doseći visine italijanskog naroda.

U nastavku poglavlja, Baretti se dotiče i teme trgovine i proizvodnje u Italiji, te se njegov izraz pretvara u znatno ironičniji, budući da smatra Sharpove izvještaje o ovom pitanju absolutno pogrešne, i na koncu, dominantni ironični izraz u *Accountu* pretvara se u sarkazam. Ova tema je uvedena na sljedeći, još uvijek ironičan način: “Trgovina je, također, kaže g. Sharp, *prezrivo* posmatrana kod nas: ali ovo je toliko tačno i vjerovatno kao i sve ostalo.” (1768: 307) Sokratovski ironično, Baretti implicira suprotno od onog što govori, riječ “tačno” se logički zamjenjuje riječju pogrešno, budući da je i u prethodnom kontekstu konstantno demantovao Sharpove izjave.

Sarkazam se primjećuje naročito u narednim pasusima:

Kada bih ja savjetovao gospodina koji uzme sebi za zadatak da podučava druge, prvo da obuči sebe, onda bih preporučio i g. Sharpu da malo prouči stanje u kojem se nalaze trgovina i proizvodnja, kao i Italija, prije nego što se odvaži reći, da su trgovina i proizvodnja prezreni među nama. (1768: 309)

Uprkos retoričkim trikovima i suptilnosti izraza iskazanim hipotetičkim oblikom glagola “kada bih [...] onda bih preporučio” koji umanjuju direktnost kritike, nasrtaja ironije kao retoričkog pojačanja, drugi dio rečenice nadoknađuje emocionalni naboј usmjeren protiv Sharpa, te još jedanput ukazuje na Baretijevu mišljenje o ovom čovjeku kao absolutno neukom i neupućenom. Sarkastičan je i u nastavku:

Ali kako su samo italijanska gospoda užasni ljudi! Ah, ti barbari koji nemaju osjećaja za svoje jadne pjevače! Kako samo mogu biti tako potpuno lišeni te vrline, koja je karakteristika pravih kršćana, općenito Engleza, a naročito g. Sharpa! [...] Ali gospodine, morate mi oprostiti zbog mog smijeha ovim tužnim izvještajima o našim običajima i ponašanju. (1768: 309-310)

U prve tri rečenice, evidentno je da parodično iznosi Sharpove izjave, predstavljajući ih kao svoje. Vrhunac sarkazma vidljiv je u gradacijskom nizu: “općenito [...] a naročito”. Potom, u posljednjoj rečenici Baretti se vraća sokratovskoj ironiji kao dominantnoj tehniči izražavanja u svom djelu, te iako priznaje podsmjehivanje kao reakciju na besmisao pročitanog izvještaja, skrušeno, pod

krinkom *eirona*, izvinjava se zbog prethodno nanesenih uvreda. Ni na samom kraju, nakon ovog lažnog izvinjenja, ne umanjuje intenzitet svog sarkazma te još jednu Sharpovu opasku opisuje na sljedeći način: "Vrlo pronicljiva primjedba, kao i obično", te nastavlja uništavati njenu vrijednost, pretvarajući se, retoričkim trikovima, da o njoj neće govoriti, kao suzdržan i skroman čitalac: "na koju nemam šta reći osim toga da [...]" (1768: 311-312), te nastavlja prividno podržavati Sharpove predodžbe o tome da "Italijani nisu tako dobroćudni poput Engleza" (1768: 311-312), da bi ga, sokratovski, u nastavku rečeničnog niza demantovao i dokazao suprotno.

## 7. (ANTI)PROSVJETITELJSKE IDEJE U BARETTIJEVIM DJELIMA

### 7.1. Ironija i običaji *Settecenta* – od platoske ljubavi do nemoralnosti društva

Već u prethodnim poglavljima mogli smo primijeti koliko je Barettiju stalo do pitanja morala u društvu i umjetnosti osamnaestog stoljeća te da se radi o značajnom pitanju, kako u *Frusti* i u *Accountu*, tako i u drugim djelima, budući da se Barettijeva ironija u predstavljanju nemoralnosti društva i njegovih umjetnika odnosi na iste fenomene u oba djela: neki od njih su fenomen *cicisbeisma*, mecenstva, kao i pitanje morala u prikazu društva u teatru i književnosti. Ovim fenomenima *settecenta*, koje Baretti kritikuje ili, pak, prema kojima gaji ambivalentan odnos, posvetit ćemo ovo poglavlje tako što ćemo analizirati načine na koje su predstavljeni u našem korpusu, i ono što sačinjava pozadinu takvog pisanja – biografski uslovljenu. Želja za neovisnošću i pozicijom autonomnog književnika kod Barettija je iznimno jaka i njeni korijeni sežu još u vrijeme njegovog djetinjstva. Ona je i glavni razlog zbog kojeg je rano napustio svoj dom: Barettijeva mačeha je često provodila vrijeme sa lokalnim moćnikom Miglynom, muškarcem koji je zauzvrat osiguravao dohodak Barettijevom ocu. Miglyn je sve češće boravio u Barettijevom domu, izvodio mačehu na večere bez očevog prisustva i činilo se da preuzima očinsku ulogu što, pak, nije smatrano neprimjerenim u to doba: radi se o običaju koji je obilježio cijeli settecento u Italiji, nazvanim *cicisbeismo*.<sup>120</sup> Takav odnos između udate žene i njenog zaštitnika, koji je prvenstveno imao ulogu pratnje na javnim događajima, zabavama, predstavama, nije isključivao fizički kontakt, te bi damin zaštitnik u najvećem broju slučajeva postao i njen ljubavnik. Ukoliko bi muž zbog toga pokazao ljubomoru ili se usudio da napadne ljubavnika, bio bi osramoćen pred očima javnosti. Legalni ljubavnici su se prepuštali svojoj strasti, najčešće ugovorenoj još u okviru ugovora o sklapanju braka.

---

<sup>120</sup> Navodi se da se radi o fenomenu sa korijenima u šesnaestom stoljeću, u elitnim salonima. Ipak, vrhunac *cicisbeisma* i termin *cicisbeo* je karakterističan za društvo osamnaestog stoljeća, pa je tako njegova definicija sljedeća: specifična figura osamnaestog stoljeća, spominjana i kao “uslužni kavaljer” koji je posvuda pratilo damu, galantno je prateći u svemu onome što je mogla zaželjeti tokom dana. U tom periodu, bračni ugovor je mogao uključivati jednog ili više *cicisbea*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/CICISBEISMO/>

Neovisno o manje ili više intimnoj prirodi odnosa koji su se uspostavljali između dame i kavaljera, najmarkantnija odlika cisisbeisma je da se jasno razlikuje od prevare, da se otvoreno prikazuje i ima institucionalnu ulogu. Upravo taj javni i opušteni karakter je najviše šokirao one koji su ga kritikovali, u tome vidjevši izvor narušavanja moralnih vrijednosti u braku i porodici, u mnogo većoj mjeri nego što su to činile pojedine žene, tajnom prevarom. (Bizzocchi, 2007:7)

To je Barettiju posebno mrzak aspekt društva osamnaestog stoljeća, zbog čega se on u ime svoga oca osjećao uvrijedjenim i poniženim, kako zbog same nemoralnosti takvog odnosa koji je, pak, posve legitiman, tako i zbog izostanka očeve reakcije, potkuljenog finansijskom pomoći koju je zauzvrat, objeručke prihvatao.<sup>121</sup> U *Accountu* opisuje i kritikuje taj običaj, kontradiktorno, budući da ujedno pravda Italijane i smatra da Sharp pretjeruje u komentarima o njegovoj rasprostranjenosti i izjednačavanju s preljubom. Baretti navodi da običaj proizilazi iz trinaestog stoljeća i veže ga uz italijansku književnu i kulturnu tradiciju:

Duh kavaljerstva, koji potiče iz vremena viteštva, veoma uzdignut i prefinjen preporodom platoske filozofije u Italiji u periodu oko trinaestog stoljeća, još uvjek njegovan na našim univerzitetima i na našim mnogobrojnim poetskim akademijama, toliko je dugo utjelovljen u naše običaje, da skoro svaku profinjenu individuu, naročito u južnim dijelovima Italije, dotiče na neki način. Tome svjedoči slavna zbirka italijanskih stihova Francesca Petrarke, čija su ga ljubavna, a još više čedna platoska osjećanja prema lijepoj Lauri, učinila omiljenim pjesnikom Italije u posljednja četiri stoljeća... [...], naglašavaju moć koju svaka profinjena žena ima među nama, da zatraži onoliko ljubavnika koliko zaželi, koji će je voljeti ovom mističnom ljubavlju i nikada neće odvojiti ideju o njenoj ljepoti od njene vrline. Ovi udvarači iz naroda, koji prosto ne znaju ništa o svim tim platoskim stvarima (nazovite ih tako, ako želite) zovu se *cicisbei*, čiji naziv, ipak, iako graniči sa komičnošću,<sup>122</sup> nikada ne ukazuje na ponižavajuće promišljanje o njihovom položaju, niti položaju dama. (1768: 105-106)

<sup>121</sup> Vrlo sličan koncept primjenjuje se i u odnosu između mecene i autora, što Baretti želi ostaviti u prošlosti i okrenuti se ka publici, a ne ka potrebama mecene, što ćemo detaljnije obrazložiti u poglavljtu o autonomiji i poziciji autora osamnaestog stoljeća.

<sup>122</sup> Nepoznato je porijeklo ove riječi, ali smatra se da može biti shvaćena kao onomatopeja. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/CICISBEISMO/>

Baretti podsjeća na onomatopeju koja se može dovesti u vezu sa porijeklom samog termina, čime ismijava Sharpovu neukost i pripisivanje običaja novotarijama mode *settecenta*. Interesantna je potreba da se prividno stavlja čak u odbranu Italijana i o ovom pitanju, što govori, zapravo, o količini gnjeva prema Sharpu, kao i potrebi da pod svaku cijenu barem malo uljepša predodžbu o Italijanima, prikazanu u *Lettersima*:

Italijanski običaj prema kojem se skoro svaki muškarac mora nositi sa tim da njegova dama uživa pažnju i naklonost ljubavnika, onda je prisutan od davnina, a ne novina naših običaja, kako je to predstavio g. Sharp, kada je rekao da su naše žene bile prethodno zatvorene a da su sad neobuzdane. (1768: 102).

Romantička ironija, s funkcijom nasrtanja Sharpa, stvara se elementima u logičkoj antitezi: žene koje su bile “zatvorene” naspram “neobuzdanih” žena *settecenta* ukazuje na dva ekstrema i gotovo nemoguću drastičnost promjena unutar jednog društva. Baretti želi pod svaku cijenu izbjegći da Italijanke budu predstavljene Englezima kao prostitutke.

Iako je cilj upotpuniti i ispraviti Sharpovo izlaganje o ovoj temi, na drugom nivou teksta i konstantnom razmišljanju o moralu društva, Baretti, pak, ukazuje na nemoralnost općeprihvaćenih vrijednosti društva u kojem se vrijeme i flert sa nečijom majkom i suprugom legalno pravda, a da pritom ne postoji svijest o neprirodnosti i neopravdanosti takvih odnosa. Barettijev tekst, u ovom dijelu s namjerom ironije ili ne, ismijava sve one koji takav sistem podržavaju i u njemu direktno učestvuju: muškarce. Opservacijska ironija je prisutna u prikazu intelekta tih muškaraca, a ukazivanje na višestoljetnu tradiciju, ima funkciju distanciranja od epohe u kojoj se živi: podsjećajući na nešto što se dešavalo u dalekoj prošlosti, kao što je platoska ljubav i dvorski kultovi, stiče se dojam o besmislenosti prezivljavanja pojedinih, nemoralnih običaja koji s vremenom postaju tradicija. Spominjući praksu iz trinaestog stoljeća, kao i praksu iz svog vremena, Barettijev tekst, uvezši u obzir i prethodna izlaganja o toj temi, nudi novu perspektivu u kojoj čitalac, otklonom od epohe kojoj pripada, sagledava besmislenost i pokvarenost običaja njegovog društva. Uz funkciju distanciranja, česta funkcija ironije kod Barettija – funkcija nasrtanja, podrazumijeva da ironičar želi izmijeniti određeni sistem vrijednosti, moralne prirode. Krajnji efekat ironije sa funkcijom distanciranja i nasrtanja, bio bi rađanje svijesti, pa i

iskorjenjivanje običaja *cicisbeisma* čije razmjere u jednom trenutku negira, isključivo da bi se suprotstavio Sharpu.

Još u mladosti, između 1735. i 1737. godine, djelovao je u velikoj autonomiji svoje subjektivne kritičke sposobnosti, prateći isključivo vlastito prosuđivanje: odbio je, zapravo, da pristane na priznati običaj tog vremena, koji se sastojao u zaštiti porodice zahvaljujući maćehinom *cicisbeu*, kako bi pronašao sigurnost i zbog toga je napustio porodicu. (Reuter-Mayring, 2019: 14)

Ovakva odbojnost prema nemoralnim običajima i autobiografska nota koja ju je uslovila, vidljiva je u ranijem pisanju. U pismu bratu Filippu, 1757. godine, Baretti se na ironičan način osvrnuo na sudbinu svoje maćehe. Maćeha se nakon smrti njegovog oca preudala za Miglyna, u međuvremenu stekavši titulu grofice, zahvaljujući njegovom novcu i kupovini titule. Miglyn, očekivano u odnosu na njegove pozne godine, umire ubrzo nakon vjenčanja.

Zahvali – reče – gospodji grofici majci, što mi je poslala čestitke sa svog vinograda, gdje, prepostavljam, živi usamljeničkim životom i misli samo o tome kako da provode svoje zrele dane kao mirna žena, razborita i dvostruka udovica, danas razočarana zbog taštine ovoga svijeta. (Astaldi, 1977: 96)

“Čestitke” se mogu shvatiti u kontekstu momenta koji je prethodio pismu, kao i smrti Miglyna: nakon što je Barettijev otac umro, Baretti je saznao da su on i njegova braća potpuno lišena očevog nasljedstva, budući da ih je maćeha prethodno isključila iz oporuke. Očevom smrću, svi sinovi su ostavljeni bez finansijske podrške. Baretti šalje ovo pismo u trenutku kad ima dodatnih finansijskih poteškoća, te zbog toga i upućuje ironičnu zahvalu gospodji. Može se primjetiti da je ironija u ovom pasusu dvosmjerna: prvi dio iskaza “zahvali [...] vinograda” je emocionalno najsnažniji, imajući funkciju nasrtanja sa svim popratnim negativnim elementima: destruktivnošću i agresivnošću ironičara, zbog čega se približava sarkazmu. Baretti koristi termin majka, a ne maćeha, kako bi dodatno naglasio i ukazao na suprotnosti u njenom ponašanju, u odnosu na očekivano i željeno ponašanje unutar uloge koju je dobila, statusom supruge njihovog oca i njegove pomajke. Funkcija nasrtanja u ovom dijelu iskaza, kao žrtvu ima maćehu, dok funkcija združivanja ima vrlo mali krug onih koji znaju kontekst u kojem se spominju čestitke, a

prvenstveno je upućena bratu, koji dijeli Baretijevu sudbinu i osjeća posljedice mačehinog postupka, čime se popratno javlja osjećaj bliskosti koju ova funkcija ironije sa sobom nosi.

U drugom dijelu, koji počinje sa “prepostavljam” i traje do kraja pasusa, ironija je iskazana tako što je rečeno suprotno od onog što autor misli, u čemu je evidentna upotreba sokratovske ironije, ali sa funkcijom iskazivanja “ogorčenosti koja može sugerisati da ne postoji želja za korekcijom, već jednostavno da se zabilježi prkos i prezir” (Hutcheon, 1994: 51). Prikazujući mačehu kao ženu koja “pati” zbog sudsbine svojih muževa, od kojih je imala direktnu finansijsku korist i status, on ukazuje na njenu nesamosvjesnost i oportunistički duh koji je u potpunosti nespojiv s mirnim ambijentom i skrušenim kontempliranjem jednog samotnjačkog, dostojanstvenog života.

Maria Luisa Astaldi u *Baretti* naglašava činjenicu o Miglynovoj kupovini titule (u skladu sa mogućnostima unutar društva *settecenta*) govoreći o tome da su mnogi smatrali Baretijevu pismo posebno ironičnim jer su postojale glasine da je mačeha lagala da je stekla titulu grofice i da “prema tome Baretijeva ironija nije bila bez temelja” (1997: 96). Kao što vidimo, Baretijeva ironija u pismu nije ostala neprimijećena, no, možemo reći da je nedovoljno shvaćena. Budući da se radi o društvu osamnaestog stoljeća, u kojem je bilo sasvim legitimno i legalno postati plemić preko noći (kupovinom titule), jasna je dvosmjernost autorove ironije: još jedanput, polazeći od ličnog primjera, Baretijevi iskustvo simbolizuje opšti primjer i običaj *settecenta*, koji tretira na ironičan način. Takvi članovi društva zauzimaju mjesto i u Goldonijevom teatru, te ako se podsjetimo njegove najpoznatije komedije *La locandiera* i lika *Grofa* koji je direktni predstavnik novopečenog sloja društva, plemića s novcem (naspram lika *Markiza*, predstavnika plemstva po krvi, ali s ogromnim finansijskim problemima), jasno je da Baretijeva mačeha postaje samo još jedan primjer takvih oportunista i nezasitih, nemoralnih moćnika tog vremena, naspram poštenog nižeg društvenog sloja italijanskog konteksta. Međutim, Baretti ne želi mjeriti kompletno društvo takvom predodžbom:

I dok sam ja otvorio nova vrata na koja može da pohrli i otpusti svoj *spleen* na nemoral višeg sloja među nama; neka još ima na umu da ekscesi neznatnog broja individua ne trebaju biti shvaćeni kao nacionalna korupcija; i da mala, paklena banda Engleza, koji su nekad sjekli glave svojim vladarima, nije nikad dala za pravo strancima da čitavo tijelo ove odane nacije nazovu grupom kraljoubica. (1768: 115-116)

Prezir prema dominantnom sistemu vrijednosti i dokonim moćnicima, odbijanje mecenstva bilo kakve vrste, ostaju pitanja kojima se Baretti direktno bavi i u poznim godinama, te će zbog sličnog razmišljanja veličati Parinija i njegov spjev u jedanaestercima *Il Giorno*:

Određeni sastavi protiv bukolske i ljubavne poezije, protiv *cicisbeisma*, platonске ljubavi, društvenih igara, s razlogom su se dopali Baretiju i naveli ga na razmišljanje o temama koje će naknadno postati poznate kao Parinijeve: samo što će Pariniju nedostajati specifični psihološki senzibilitet i naravno, stilski mudrost. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cantoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cantoni_(Dizionario-Biografico)/))

Baretti ne vrednuje Parinija isključivo zbog moralističkog aspekta njegovoga pisanja, već i zbog upotrebe ironije “jer on zna opisati na kontinuirano hrabar i ironičan način ženskaste običaje onih jadnih plemića koji su vrijeme trošili na udvaranje i nepristojno<sup>123</sup> očijukanje” (Astaldi, 1977: 201). Može se primjetiti da je Baretti svjestan važnosti cilja koji ima Parinijeva ironija: isticanjem moralnih vrijednosti na ironičan način, vidljiva je određena vrsta angažovanosti pisca, sa ciljem ukazivanja na negativne fenomene u društvu. Jasno je da i sam Baretti slijedi takav primjer, te u ovim riječima možemo opaziti da su njegovo pisanje i upotreba ironije zasigurno usko vezani uz moral: njegova ironija je moralistička, parinijevska. De Sanctis primjećuje specifičnosti takve ironije, strogo je razdvajajući od ironije koja služi kao poetski ukras ili prikazivanje multiperspektivnosti narativnog toka i promjena u fokalizaciji:

Ariostova ironija je pozivanje na intelekt. Parinijeva ironija je pozivanje na moral. U prvoj, umjetnost i kultura su sve: nedostaje čovjek. U drugoj, čovjek je temelj. U prvoj, ironija je površna i vesela jer je skeptična. U drugoj, ironija je duboka i tužna jer je povjerljiva. U jednoj sam osjetio kako se ponovo rađa inteligencija, a u drugoj savjest. (De Sanctis, 1871: 249)

I Bracchi primjećuje sličnu vrstu “moralne ironije” koja povezuje Baretiju i Parinija:

Konačno Italija ima dobrog pjesnika i konačno Baretti pronalazi u Parinijevim stihovima odgovor na njegovu tendenciju ka zajedničkom, korisnom, jednostavnom, istinitom i moralnom. Pronalazi vrijednosti kulture prosvjetiteljstva okupljene u umjerenoj perspektivi, orientisanoj zahvaljujući

<sup>123</sup> Baretti koristi pridjev “illecito” sa preciznim značenjem “che contraviene alla morale”/“koji se suprotstavlja moralu”. [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/I/illecito.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/I/illecito.shtml)

Smatramo da je tu značenjsku nijansu potrebno precizirati budući da se “illecito” može odnositi i na pravnu neregularnost. S obzirom na kontekst, kao i specifičnost *cicisbeisma*, jasno je da se i ovim kritikuje ova posve legalna, ali nemoralna praksa u društvu.

ideji o zajedničkom dobru, o društvenom napretku kojem je stran reformatorski radikalizam. [...] Baretti pronalazi i izraz prezira prema plemićkoj klasi, svijesti o nejednakosti društva čijim je dijelom. Ironija kojom se u djelu *Mattino* nagrizaju smisao i geste u životu mladog plemića, spaja se sa Barettijevom mišlju da su promjene moguće samo podizanjem svijesti: obrazovanjem. (Bracchi, 1998: 153)

Dakle, nisu samo teme i predstavljanje aristokratskog sloja društva te koje spajaju Parinija i Barettiju, već i način na koji su one iznesene: obojica pišu tekstove satiričnog i ironičnog karaktera. S druge strane, Baretti se kritički osvrće na odgovornu ulogu umjetnosti, koja bi za cilj trebala imati širenje svijesti o određenim fenomenima unutar društvenog poretku. Smatra da je Carlo Goldoni jedan od velikih neprijatelja na tom putu i posvećuje mnogo prostora unutar svog rada upravo njemu i *Commediji dell'arte*:

Potrebno je da italijanska komedija obiluje onim pošalicama koje koristi najbesramnija rulja; da u njoj kavaljeri i dame govore kao što to rade najbudalastiji i najneprirodniji komedijaši i teatarski virtuozi; da ne oskudijeva zlim nesporazumima i mračnim gestima; da zadaje česte udarce ženama i da uvijek ismijava brak. Potrebno je da u jednoj komediji, ti kavaljeri i čak i te dame, uvijek prijete da će ubiti ili prebiti; da uvijek sve nesreće budu protiv prirode i iz romana; da se nikad ne dozvoli jasno razdvajanje vrline i mane, zamjenjujući gotovo uvijek, jedno za drugo i drugo za prvo. Potrebno je da [...] (1839: 39-40).

U ovom pasusu, kao prvi izraz ironije, vidljivo je ponavljanje sintagme “potrebno je da”, u svrhu naglašavanja i hiperboliziranja besmislenosti repetitivnog i predvidivog karaktera teatra. Evidentno je da Baretti koristi ironiju kako bi pritom ovakvo “primoravanje” čitaoca imalo kontraefekat: ukazalo na sve tadašnje mane Goldonijevog teatra, a i *Commedije dell'arte*, anaforama i iznošenjem suprotnih stavova od onih koji se logički nameću, Baretti navodi čitaoca da iz drugog ugla sagleda i uvidi sve mane takvog teatra, ujedno prikazane kao vrline, književnom igrom koju vješto izvodi i sam ironično imitirajući ono što vidi kao bazu takvog teatra: “da se nikad ne dozvoli jasno razdvajanje vrline i mane, zamjenjujući gotovo uvijek, jedno za drugo i drugo za prvo”. Anafore kojima je autor sklon u ovom pasusu, stvaraju atmosferu kojom Barettijevu djelo odiše u svojoj cjelosti, te prema Emiliu Bigiju, “stvaraju neupitan utisak vještačke dramatičnosti” (Bigi, 1989: 58); iznesene su tako da imitiraju neprirodnost onoga što je i

sam predmet kritike.<sup>124</sup> Barettijeva ironija je sokratovska, on ovdje iznosti suprotan stav od onog koji zastupa: a funkcija upotrebe ironije je opozicija: žrtva ironije, osoba koja se može naći uvrijedjenom je prvenstveno Goldoni, i cilj jeste vrijedanje njega i istomišljenika, “skupine koja se može pronaći uvrijedjenom” (Hutcheon, 1994: 49). Krajnja, sveobuhvatna funkcija ovakve ironije se ipak može vidjeti kao segment funkcije nasrtanja sa konstruktivnim ishodom: što bi se očitovalo u uviđanju negativnih strana takvog teatra, ali i cjelokupnog utjecaja na društvo, te bi uvjetovalo promjene na oba polja. Paola Trivero u *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa*, komentariše i *Aristarcovu* odbranu braka kao jedne od moralnih, tradicionalnih institucija u društvu:

*Aristarco* citira, kako bi se usprotivio oskudnom moralu teatra koje nikad ne bi preporučio “nevinim djevojkama”, Goldonijevim koracima koji su, zapravo, podređeni drugim ciljevima. On ne razumije *Colombinin* govor (Čin II, scena 7), dvojbe između dnevnog i noćnog ljubavnika, kao dio sistema teatra u teatru, svjesno korištenog od autora kako bi izveo svoju reformu, već ga doživljava kao monolog namijenjen za direktnu primjenu gledaoca. Gledalac je ovdje, zapravo, pozvan da nauči nešto drugo, a ne moral sluškinje u *Commediji dell'arte*. I tako, *Aristarco* se još više ljuti zbog male lekcije o opasnostima koje vrebaju u braku na koje ukazuje prgavi pjesnik Lelio (Čin III, scena 2), ulazeći tako u jednu detaljnu i strastvenu odbranu braka kao prirodne luke za svaku ženu. (Trivero, 1993: 58)

Kao što možemo primijetiti, jedna od ključnih stvari koju zamjera Goldoniju, iznesena u prethodnim pasusima, tiče se ne toliko stereotipnih,<sup>125</sup> nemaštovitih situacija i dijaloga, već upravo pitanja morala. Razmišljanje o moralnim vrijednostima koje su zapostavljene ili, pak, izopačene u teatru, uvodi nas u shvatanje Barettijeve koncepcije umjetnosti općenito: ona vodi ka principu korisnosti.<sup>126</sup> I sam precizira takvu nakanu u objavlјivanju *Fruste*, gdje od pjesnika traži “ono

<sup>124</sup> Prema Barettiju, stereotipni likovi i situacije su posve izvještačeni i daleki od realnosti, dok on smatra da umjetnost treba težiti ka prirodnosti izraza, rječnika i ljudskog ponašanja.

<sup>125</sup> O stereotipima koji se stvaraju zbog slike koju daje književnost, a naročito Goldonijev teatar, bit će riječi u zasebnom poglavljju.

<sup>126</sup> *Dolce e utile* je tradicionalni princip u shvatanju uloge umjetnosti, kao i svojevrsni filter u prepoznavanju vrijednosti umjetničkog djela. Interesantan je, pak, Barettijev stav prema djelima Torquata Tassa i Ludovica Ariosta. Dok se potpuno slaže sa Torquatom Tassom koji je gotovo dva stoljeća ranije uzdizao nivo korisnosti jednog djela kao konačnu mjeru njegove vrijednosti i ekplicitno zamjerao Ariostovom *Bijesnom Orlando* njegov nemar i opuštenost po pitanju morala i korisnosti, nepoštovanje jedinstva mjesta, radnje i vremena, Baretti stavlja znak jednakosti između vrijednosti *Oslobodenog Jeruzalema* i *Bijesnog Orlando*. Uprkos mnogobrojnim raspravama u kojima je predmet rasprave bila superiornost jednog djela nad drugim unutar svih njihovih različitosti, pa i suprotnosti, Baretti ih izjednačava i podjednako ih cijeni. Opuštenost i ironija kojom je prožet *Orlando Furioso*, zasigurno je impresionirala Barettija te on, inspirisan takvim književnim ukusom, piše i *Frustu letterariju*.

korisno što Orazio preporučuje da se pomiješa sa slatkoćom u našim poetskim sastavima” (1839: 88).

Sve dalje kritike upućene venecijanskom piscu proizilaze iz činjenice da on griješi u odnosu na moral i zato što piše na hibridnom i nepravilnom italijanskom jeziku. To su iste osude koje će u narednim godinama prema svojim rivalima pokazati Carlo Gozzi. (Nicastro, 1989: 39)

Nemoralnost je glavna odlika Goldonijevih komedija s kojom se Baretti ne može pomiriti ni godinama kasnije, te se na nju vraća i u *Accountu*, pišući da su termini dobro i zlo tako isprepleteni u Goldonijevim mislima, da on “vrlo često zamjenjuje jedno za drugo, vrlinu za manu ili manu za vrlinu” (1768: 164). Prema tome, jasna je Barettijeva percepcija umjetnosti i njene odgovorne uloge, te bi se sam teatar trebao ugledati na visoke vrijednosti umjetnosti koja kreira svoje društvo: “Karakter, vjerodostojnost, moral [...] – tri pitanja o kojima je najčešće raspravljano i kojima se suprotstavlja u ime teatra koji prepoznaje u Molièreu dostoјnog pisca.” (Trivero, 1993: 59)

Potpuno dosljedan svojim riječima i ironiji koja se stvara insistirajući na Goldonijevom miješanju poroka i vrlina, Baretti se dotakao istog pitanja u eseju *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, gdje ranije prikazanu opasku uokviruje pod okrilje morala, postavljajući sljedeće, retoričko pitanje:

Zar se treba naučiti moralu kod Goldonija, koji skoro u svim svojim djelima pokazuje da nema dovoljno zdravog razuma da bi razlikovao vrlinu od mane i koji je tako često sklon zamijeniti jedno za drugo? (1777: 173)

Na osnovu ovakvih iskaza, gotovo identičnih, uprkos razlici u godinama kad su pisani, primjećujemo istu tehniku i uglavnom<sup>127</sup> Barettijevu dosljednost u analiziranju i bavljenju pojedinim temama. Moral koji je prema Barettiju često zanemaren, oskrnavljen unutar društva osamnaestog stoljeća kao i svih oblika umjetnosti, zasluzio je veliku ulogu u *Frusti*, kao i u *Accountu*, gdje se autor osvrće na tu temu na implicitan, ali i eksplicitan način. Duboku vezu

---

<sup>127</sup> Njegov stav o samoj *Commediji dell'arte* ipak varira, ovisno o trenutku u kojem piše.

između Goldonijevog teatra i morala<sup>128</sup> koji je za Baretija potpuno neprihvatljiv, primjećuje i Guido Nicastro:

Odbrana morala od napada nove filozofije, odbrana nacionalne tradicionalne lingvistike postaju od ključne važnosti njegove borbene kritike. Naravno, on se poigrava sa obje *Pamele*, ukazujući na slabu prirodnost likova i izvještačenost jezika [...], te kritikujući nedovoljno autorovo poznavanje engleske civilizacije i njenih običaja. (Nicastro, 1989: 40)

Posebno značajno mjesto zauzimaju moral i čast unutar odbrane italijanskog društva, koja je Baretijev cilj u *Accountu*. Autor pokušava da, i izvan okvira umjetnosti koja je namijenjena za izvođenje na sceni, na direktni način doprinese širenju pozitivne slike o moralnosti i dostojanstvu italijanskog društva, tako što će opisivati neke segmente njihove svakodnevnice.

Kao što smo mogli vidjeti u mnogobrojnim primjerima ironičnog iskaza, struktura takve pohvale društvu, uslovljena je nemoralnim prikazima italijanskog društva koje donosi Sharp, a ovdje ćemo iznijeti neke koji su najznačajniji:

Postoji duh slave ili, ako hoćete, taštine, kod njih, koji nisam primijetio kod Engleza iste klase: i na Vašem odlasku, nikad neće postupiti kao seljaci i sve vrste radnika u Engleskoj, tražeći Vam da ih počastite pićem. Italijani ništa ne traže; i najveći broj njih bi odbili ako biste im to ponudili, čak bi Vam rekli da ih ne tretirate kao prosjake. (1768: 64)

Poređenjem Engleza sa Italijanima, Betti navodi primjer jednih, da bi veličao druge. Uzimanjem na čast i dostojanstvo italijanskog društva (među običnim ljudima), autor želi ukazati na moralne vrijednosti nižih slojeva društva koji uprkos neimaštini, neće pristati na nešto, što kulturološki smatraju milostinjom. Odbrana Italijana je ostvarena ovim ironičnim prosedeom, spajanjem suprotnosti i nasrtajem na moral Engleza, naroda čijim je dijelom sam Sharp.

Betti se osvrće i na bizarre Sharpove predodžbe o nasilničkoj prirodi uslijed velike temperamentnosti Italijana, pritom strogo razdvajajući ove dvije sintagme:

G. Sharp nije imao razloga da tvrdi kako obični italijanski narod kao ima *đavolju narav ubica*. Biti prirodno naklonjen ubistvu implicira *prirodnu sklonost okrutnosti*. Međutim, Italijani nisu

<sup>128</sup> Lično Goldonijevog, ali i morala kompletног *settecenta*, filozofije i svih popratnih perspektiva koje je taj autor prepoznaо i prihvatio.

*prirodno skloni okrutnosti.* Naprotiv, oni neporecivo imaju neke od osobina koje nikako ne mogu istovremeno postojati uz okrutnost: naime, radost i saosjećanje. Stoga, oni nisu prirodno okrutni iako njihova brza osjećanja mogu navesti nekoga od njih da nanesu uvredu, na prividno okrutan način. (1768: 73)

Ono što ostaje donekle nedorečeno, ali shvatljivo iz konteksta jeste priroda uvreda o kojima se govori: uvrede kao izraz temperamenta stanovnika Italije Baretti ne negira, međutim, jasno je da se radi o njihovom verbalnom ostvarenju, a ne fizičkom. Sam Baretti će u više navrata potvrditi da su Italijani veoma temperamentni i neobuzdani, ali naspram tih sitnih mana, ukazuje na osobine koje ulaze u viziju o njihovoј dubokoj moralnosti: njihovu srčanost i empatiju.

## 7.2. Barettijeva borba protiv stereotipa: veza između jezika i putovanja

Baretti je optimističan pedagog, siguran da u poznavanju mnogih jezika čovjek sebi osigurava veliki kvanitet ideja i posjedovanje tih ideja učinit će život mnogo ugodnijim nego nemati ih. Ignorancija, po njemu, nije ništa drugo no nedostatak ideja. (Bufalini, 2010: 143)

Barettijev odnos prema jeziku je veoma značajan, budući da se i sam bavio prevođenjem, pisanjem rječnika, priručnika, zarađivao za život kao učitelj u bogatim porodicama, možemo reći da se podjednako posvećivao izučavanju i podučavanju jezika kao i književnosti. Maestralno je vladao sa pet jezika: "toskanskim, francuskim, engleskim, španskim i portugalskim" (Bufalini, 2010: 152). Pored toga što je za život zarađivao podučavajući pripadnike visokih slojeva društva italijanskom jeziku, ostao je značajan i njegov doprinos italijanskom jeziku u vidu sljedećih djela: *Remarks on the Italian language and writers, in a letter from M. Joseph Baretti to an English gentleman in Turin* (1753), *An introduction to the Italian language* (1757), *A dictionary of the English and Italian languages by Joseph Baretti* (1760), *An introduction to the most useful European languages, consisting of selected passages from the most celebrated English, French, Italian and Spanish author* (1760), *A grammar of the Italian language, with a copius praxis of moral sentences* (1762), *A dictionary Spanish and English and English and Spanish, containing the signification of words and their different uses, together with the terms of arts, sciences and trades [...]* (1778), priručnik za učenje italijanskog jezika, *An Easy phraseology for the use of young ladies who intend to use the colloquial part of the Italian language* (1775), koji je postao

“iznenađujuće popularan”<sup>129</sup> (Harrold, 1930: 170), kao i *Scelta delle Lettere familiari fatta per uso degli studiosi di lingua italiana* (1779).

Najviše o njegovoj sklonosti i pridavanju značaja jeziku, govori činjenica da se usuđivao pisati o vrlo zahtjevnim temama na stranim jezicima: 1777. godine objavio je *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, usudivši se suprotstaviti Voltaireu na njegovom maternjem jeziku. Dosljedno njegovom razmišljanju o prilagođavanju jezika publici, kako bi izraz bio direktn i potpun, ne iziskujući prijevod: *Account* je originalno napisan na engleskom jeziku zbog publike kojoj je prvenstveno upućen. Činjenica je, pak, da je pisanje na engleskom jeziku glavni razlog zbog kojeg je ovo djelo stoljećima nepravedno zanemareno na italijanskom tlu.

Na engleskom jeziku će napisati, 1768. *An Account of Manners and Customs of Italy* [...] suprotstavljujući se zajednjivom Samuelu Sharpu. U svom *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* 1777. godine, govorit će protiv velikog filozofa na francuskom jeziku. Prema tome, nije iznenađujuće što se Baretti, nakon što se otisne iz Engleske, baca na učenje portugalskog jezika. (Bufalini, 2010: 142-143)

Baretti je očito razmišljaо о čitaocu i prednost davao neposrednom iskustvu čitanja na originalnom jeziku, no, to ga nije spriječilo i da se aktivno bavi prevodenjem: počeci njegove književne karijere se upravo vežu uz književno prevodenje. Njegov prvi veći književni rad je prijevod Corneillovih tragedija: *Tragedie di Pier Cornelio, tradotte in versi italiani con l'originale a fronte divise in quattro tomi* (1747-1748), Ovidijevog djela *De rimedi e dell'amore di P. Ovidio Nasone* (1752) (Reuter-Mayring, 2019). Interesantno je to da i u prijevode unosi stihove iz originala, čime već tad jasno pokazuje da nijedan prijevod ne može biti sam po sebi dovoljan da zamijeni original. Ironični iskaz u kojem objašnjava važnost svog prijevoda Corneilla, jasno potvrđuje naš utisak:

Nemojte čeznuti za mojim prijevodom Corneilla jer nećete izgubiti ništa ako ga ne pročitate, s obzirom da je meni bio potreban novac kada sam započeo taj poduhvat i da sam naškrabao za nekoliko mjeseci nešto za šta su potrebne godine da bi ispalо kako treba. (Baretti, 1936: 89)

---

<sup>129</sup> Ključ popularnosti se najvjerovaljnije nalazi u činjenici da je Baretti i tu koristio tehniku podučavanja zabavljajući: radi se o duhovitim dijalozima, originalnim i maštovitim. Maria Palermo Concolato piše o Barretijevoj savremenosti u *Easy phraseology*: Nevjerovatna je Barettijeva sposobnost da se duplicira unutar dijaloga, da se vidi, opiše kao neko drugi, da se na neki način igra sa svojim “dvojnikom”, pomalo, kao što je, moglo bi se reći, mijenjajući ono što treba promijeniti, činio sa svojim *Aristarcom Scannabueom*. (Concolato, 1989: 28).

Premda Reuter-Mayring ukazuje na Baretijev “kritičko- pragmatički pogled” (2019: 21) na stvari, koji ne jenjava ni kada je u pitanju vlastito stvaralaštvo, smatramo da je ovaj pasus potrebno sagledati iz drugog ugla. S obzirom na autorov općeniti rezervisani stav prema prijevodima, nazivanjem vlastitog prijevoda “škrabotinama” i ukazujući na brzinu kojom je navodno taj rad završio zbog finansijskih problema, nameće se misao o općenitom zaključku o prijevodima i slobodi autora, pri čemu lična dimenzija na koju prividno ukazuje, kao i kvalitet konkretnog prijevoda ostaju po strani. Loš finansijski položaj pisaca, želja za autonomijom i neometanim razvojem umjetnosti dovode do stanja u kojem se primjerno nalazi Betti. Posljedica takvog ophođenja i finansijske ovisnosti jeste hiperprodukcija prijevoda na raznim jezicima, pri čemu čitaoci nisu svjesni stvarne vrijednosti originala. Ovom opaskom Betti otvara dvojbu o tome koliko još samo sličnih primjera i brzopletnih prijevoda kruži evropskim, a naročito italijanskim tržištem osamnaestog stoljeća. Jasno je da je ironija iskazana upravo ovakvom kontradiktornom izjavom, pozivom na “nečitanje” vlastitog prijevoda: čime se ukazuje na ambivalentnost autorovih namjera, a u skladu s tim i na autoironiju. Pažnja čitaoca je prvenstveno usmjerena na ličnu dimenziju, da bi potom, uz određeni otklon koji je prvenstveno autor morao napraviti da bi sagledao vlastiti rad, postalo jasno da je značajnija pozadina te izjave, nego sagledani primjer (što je još samo jedna od karakteristika ironičnog iskaza). Upravo taj međuprostor koji se stvara između momenta u kojem smo zatečeni negativnim opisom Baretijevog prijevoda, gdje nam implicitno preporučuje da ga zaobiđemo, stvara se jedno opšte razmišljanje o posezanju za bilo kakvim prijevodom, ukoliko imamo mogućnost čitanja na originalnom jeziku.

Zasigurno vodeći se željom da uvođenjem takvih naslova na italijansko tlo utječe na razvoj domaće književnosti, odmicanje od prošlosti i slijepog slijedeњa neprikosnovenih autoriteta u italijanskoj kulturnoj i književnoj tradiciji, smatrao je neophodnim da se predstavi kvalitetna svjetska književnost u Italiji neizbjegnjim prevodenjem, s obzirom na jezičku barijeru italijanskog stanovništva,<sup>130</sup> ali i konstantnim podsticanjem na učenje jezika i davanjem prednosti čitanju djela na originalnom jeziku na kojem su napisana. Sam iskusivši u više navrata kompleksnost prevodilačkog poziva, svih izazova koji rezultiraju neophodnom kompenzacijom u odabiru prevodilačke metode i norme, shvatio je koliko prijevodi ili nedovoljno razumijevanje jezika mogu navesti na krivi trag o kvalitetu određenog djela, poetskim ali i civilizacijskim vrijednostima u

<sup>130</sup> Na što će, na direktn način Italijane navoditi i Mme de Staël, označivši početke romantičke epohe, svojim člankom o korisnosti prijevoda, 1816. godine.

cilju prilagođavanja i razumijevanja na domaćem tržištu. Na sličan način jer reagovao i kad je u pitanju *Account*: saznavši za želju italijanskih književnika i drugih sunarodnjaka da im pošalje svoju knjigu, piše Francescu Carcanu:

Poslat ћу Вам svoju knjigu ako već hoćete, ali шта ће Вам kad ne razumijete jezik na kojem je napisana? Reći ћете mi: pa prevedi je ti. Ah! Mislite da se dva toma u oktavu, svaki od njih po dvadeset stranica, mogu prevesti tek tako? Za mene je dovoljno da se original prodaje [...] (Baretti, 1936: 380)

Bracchi smatra da se u Barettijevom eksplisitnom odbijanju predstavljanja djela onima koji ne vladaju engleskim jezikom, nalazi odgovor na pitanje zašto se punih pedeset godina *Account* isključuje iz italijanskih književnih krugova, iako je u Francuskoj preveden već 1781. godine pod naslovom *Les Italiens, ou Moeurs et coutumes d'Italie*:

S nekoliko izuzetaka, s ponekim polemičkim odjekom, izdavačka priča i evropski put prevođenja djela o Italiji, napisanog na engleskom jeziku, ostaje prilično nepoznat direktno zainteresovanim stanovnicima poluotoka. Prvi razlog se nalazi u tome što Italijani ne znaju engleski jezik. Pored Barettijeve konstatacije, postoji slabo prikriveni prijekor zbog nemogućnosti dijeljenja i prisvajanja kulturnog bogatstva, živahnosti filozofske i naučne misli, ekonomске poduzetnosti i stabilnosti koju prenosi engleski jezik [...] (Bracchi, 1998: 14)

Stoga, lako je razumjeti njegovo spočitavanje nedovoljnog poznavanja engleskog jezika Voltaireu, s posljedicom pogrešnog interpretiranja Shakespeareovih stihova. Isto tako, Baretti smatra da nepoznavanje jezika jedne nacije navodi na stvaranje pogrešne predožbe ili čak stereotipa. "Kako biste upoznali Shakespearea, morali biste doći u London. Kada dođete, morate se kao ludi baciti na učenje engleskog. Morate izučavati te ljude, ne kao Francuze, nego kao ljude." (Baretti, 1777: 770)

Nepoznavanje jezika, a pisanje o teatru ili kulturi tog govornog područja, jedan je od glavnih motiva koji ga razljučuje protiv Samuela Sharpa. Pa tako navodi sljedeći dokaz: "Činjenica da g. Sharp ne poznaje italijanski jezik, može se lako provjeriti na osnovu podatka da je u svom radu pogrešno napisao više italijanskih prezimena, imena svetaca i gradova." (1768: 4)

Na tu temu se vraća i u poodmakloj fazi pisanja *Accounta*:

Mislim da sam već čitaocu pružio tu satisfakciju dokazavši da g. Sharp ne razumije ni riječi italijanskog jezika. Ako je potreban još kakav dokaz, ja bih naveo njegove djetinjaste opaske o našim pozorištima, kojima je posvetio pet punih pisama i njegovu tišinu kada je u pitanju sadašnje stanje u našoj književnosti. (1765: 147)

U citiranom pasusu iz desetog poglavlja, Baretti mu zamjera nepoznavanje italijanskog jezika, što uvjetuje i njegovo nepoznavanje teatra. Smatra da Sharp pristupa iznošenju sudova o teatru, a da pritom nije sposoban bilo šta pročitati na italijanskom jeziku. Ironija se ovdje stvara stavljanjem elemenata u antitetički odnos: poređenje “pet punih pisama” sa “tišinom”, iznosi se kao argument takve tvrdnje o nepoznavanju jezika, te u konačnici, s ciljem odbacivanja Sharpovog suda kao relevantnog, kako po pitanju teatra, tako i bilo koje druge opservacije vezane uz italijanski kontekst. Ovdje Baretti koristi najmanje emotivno nabijenu ironiju, s funkcijom naglašavanja, pojačavanja, isticanja činjenice o nedovoljnoj upućenosti njegovog oponenta; njome se koristi kako bi precizirao svoj stav u kompletnom djelu. Duži boravak i zavidno znanje jezika, komunikacija sa stanovnicima konteksta o kojem se govori, nameću se kao beskompromisni uslov za razumijevanje i adekvatno predstavljanje jedne nacije.

Samo kroz poznavanje jezika je, dakle, moguće stvoriti realističnu sliku o zemlji i razumjeti njene stanovnike. Čak se kaže da je nemoguće upoznati narod teoretski se baveći običajima jedne države, već isključivo posvećivanjem učenju njenog jezika.<sup>131</sup>

### 7.3. Uloga književnosti i teatra u stvaranju stereotipa

Baretti smatra da su jezik i putovanja nužni da bi se razumjela kultura, ali ne umanjuje ni ulogu ni odgovornost slike koju stvara domaća književnost u tom procesu. Ukoliko svi ti faktori koji doprinose pravilnom upoznavanju kulture nisu zadovoljeni: rađaju se pogrešne predožbe i stereotipi. Autor ističe da se pogrešna slika o italijanskom narodu podstiče lošom upotrebom jezika, kao i stereotipnim situacijama kojima se oslikava italijansko društvo u književnosti i teatru;

---

<sup>131</sup> Reuter-Mayring dolazi do ovih zaključaka o Baretijevim stavovima, na osnovu sljedećih citata, preuzetih iz *Accounta*: “Naučite dobro jezik, a ostalo će doći samo po sebi. Jezici su glavni ključ za običaje i navike svake nacije. [...] Ko ne savlada jezik jedne države, neka se ne zavarava da će ikad uspjeti upoznati narod koji u njoj živi.” (Reuter-Mayring, 2006: 250)

te se zbog toga godinama kivno zamjera Goldoniju, čija djela vidi kao veliki podsticaj za širenje negativne vizije o italijanskom društvu, ali i samih dostignuća italijanske umjetnosti.

Pored potrebe da slika o narodu bude povoljna po Italijane, jednako je važan i jezik na kojem je ona dočarana, kao aktuelno sredstvo komunikacije, ali i nosilac tradicionalnih vrijednosti jednog umjetnički bogatog društva. Naime, Baretti smatra da ni književna tradicija i preciznost u upotrebi jezika ne mogu biti sami po sebi dovoljni: potrebno je, da bi se postalo dobar autor, obrazovati se na osnovu markantnih autora iz prošlosti, apsorbovati stečeno znanje, kritički izabrati i izmiješati najbolje odlike među njima, ali znati odvojiti se od njih i modernizovati jezik u skladu s epohom u kojoj se živi. Nijednog autora se ne treba slijepo pratiti samo zato što je smatran velikim autoritetom i virtuozom i svakome se treba pristupiti na kritički način.

Mi trebamo od tih pisaca naučiti izraze i okupiti u glavi koliko hiljada možemo, dobro odabratи između onih koji su više i manje korišteni, između modernih i zastarjelih, između prozaičnih i poetskih, i trebamo kod tih pisaca naučiti razlikovati domaće od stranih rečenica i dobro uočiti sveukupnost onoga što se može nazvati naravi ili duhom toskanskog jezika. To su dvije stvari (govorim vezano uz stil), koje trebamo naučiti od onih bradatih očeva. Kada se veoma dobro nauče obje stvari. Odbacimo Boccaccia, Casu i Firenzuolu, kao i svakog drugog autora dobrih stoljeća, i pišimo (kao što sam rekao), ono što dođe-dođe, uvijek vodeći računa o nominativu, o akuzativu ili drugom padežu, bez vraćanja izvještačenosti, bez nominativa nakon glagola, bez akuzativa prije glagola, a naročito bez glagola na početku rečenice, osim ako to prilično apsolutno iziskuje. (1839: 79)

Ovim se pasusom stvara slika autora koja s jedne strane neodoljivo podsjeća na Petrarkin simbolični opis pisca kao “pčele”<sup>132</sup> (Ferroni, 2005: 143), no s jednim velikim napretkom zahvaljujući vremenu koje dijeli ova dva autora: nakon izvršenog odabira, sa tradicionalnim uporištem i mjerom kvalitete, potrebno je biti svjestan promjenjivosti vremena i neophodne nadogradnje dostignućima epohe koja je u toku. Pečat vlastitog vremena mora doći kao doprinos i obilježje svakog hvalevrijednog autora, dok princip slijepe imitacije i sigurnih izbora mora biti prevaziđen.

---

<sup>132</sup> “Prema Petrarkinom mišljenju, treba poznavati različite antičke pisce: moderni latinski pisac ne sme da prati poseban stil samo jednog autora, već treba da bere plodove učeći od svih antičkih pisaca koji pokazuju kvalitet, meru, uravnoteženost; on mora da se ponaša kao pčela, koja pravi med vadeći esenciju različitih cvetova i mešajući njihove mirise.” (Ferroni, 2005: 143)

Nije dovoljno sakupljati riječi, već razumjeti njihove elemente i maestralno se koristiti istim. Jezičke hibridne kombinacije kojima se težilo uključiti što veći i raznolikiji broj publike u Goldonijev teatar, nije se dopao Barettiju, koji je u tome vidio groznu izvještačenost i oskrnavljenje jezičke unitarnosti i čistote.

Ovakva praksa miješanja dijalekata ima svoje korijene u prošlosti, stoljećima prije Goldonijeve reforme teatra: izostavljenost unaprijed napisanog scenarija, težnja ka gestikuliranju i uopšte rједem pribjegavanju upotrebe riječi, služila je kako bi pridobila najudaljenije narode Italije. Ne oslanjajući se na verbalnu komunikaciju niti na pisanu riječ, osim *canovaccia*,<sup>133</sup> komunikacija izvan teritorija u kojem se nalaze pripadnici jednog dijalektskog pa i jezičkog područja, bila je uspostavljena i probila sve granične barijere, čime je *Commedia dell'arte* veliku popularnost doživjela i u Parizu, te postala poznata kao državni amblem *La commédie italienne*.

Baretti ju opisuje na sljedeći način:

Svaki od ovih maskiranih likova u *Commediji dell'arte* bio je inicijalno koncipiran kao vrsta karakterističnog predstavnika nekog italijanskog distrikta ili grada. Stoga, *Pantalone* je bio venecijanski trgovac, *Dottore* – bolonjski ljekar, *Spaviento* – napuljski hvalisavac, *Pulcinella* – apulijski šaljivdžija, *Glangurgolo* i *Coviello* dva klovna iz Kalabrije, *Gelfomino* – rimski ljepotan, *Beltrame* – milanski glupan, *Brighella* – makro iz Ferare i *Arlecchino* – nespretni sluga iz Bergama. Svaki od ovih likova bio je odjeven u svojstvenu odjeću; i svaki je imao svoju karakterističnu masku; i svaki je govorio dijalektom mjesta koje je predstavljao. (1768: 173)

Praksa improvizacije umjesto određenog scenarija je, pak, velikim dijelom prevaziđena Goldonijevom reformom, postepeno, da bi publika a i glumci mogli prihvatići prevazilaženje višestoljetne prakse i stereotipnih situacija na sceni, koje se iz nje rađaju. Međutim, Baretti implicitno ukazuje na Goldonijevu statičnost i stereotipe scena i karaktera u kojima zadržava prvobitne odlike *Commedije dell'arte*. Paola Trivero, u *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa*, navodi:

---

<sup>133</sup> "Napisana radnja dramskog djela, podijeljenog u činove i scene sa potpunim odvijanjem radnje, ali liшенog dijaloga, koji se sastavlja u kasnoj fazi izrade, ili, kao što je to slučaj sa *Commedijom dell'arte*, prepustenoj improvizaciji glumaca na pozornici." <https://www.treccani.it/vocabolario/canovaccio/>

Goldoni – piše Aristarco – uvijek govori o karakterima, a da pritom nema pojma šta ta riječ znači.

[...] Jednom Baretiju koji ironično govoreći o Goldoniju, optuženom da govori o karakteru a da ga pritom ne zna stvoriti, jednom Baretiju koji definiše karaktere u pogrešnom smjeru, tipove u *Commediji dell'arte*, Goldoni je već implicitno odgovorio tako što je skinuo maske glumcima i dao im mogućnost da se izraze kao karakteri. (Trivero, 1993: 54)

No, Reuter-Mayring u svom članku *Le chiavi maestre de' modi e de' costumi d'ogni nazione: il concetto barettiano della trasmissione di cultura nel '700* komentariše duboku vezu Goldonijevog teatra sa *Commedijom dell'arte* u smjeru koji bi išao u korist Baretijevom stavu: preuzimajući jezičke hibride pri opisima, statične odlike glumaca i stereotipnih situacija, on doprinosi stvaranju stereotipne vizije kako o Italijanima kao naciji, tako i o samom italijanskom jeziku:

Zasigurno je ova druga “komedija karaktera” Carla Goldonija još uvijek vezana za tradiciju *Commedije dell'arte* i prema tome, opisuje karaktere nacije na jasno shematiziran način. Na ovaj vječiti način, između ostalog, stereotip o strastvenosti Italijana (a s njim indirektno i o njihovom jeziku) [...] (Reuter-Mayring, 2006: 234)

Stereotip o jeziku odnosi se na način na koji je italijanski jezik opisan u modernim teorijskim traktatima i gramatikama settecenta, koji govore o karakteru različitih jezika i nacija u ovom stoljeću. Goldonijeva komedija karaktera ne obuhvata samo pripadnike različitih klasa i regionalnih pripadnika u Italiji, već implicitno doprinosi stereotipnom predstavljanju pojedinih nacija, kroz jednog lika. Osvrćući se na primjer Goldonijeve *La vedova scaltra*, Reuter-Mayring radnju opisuje na sljedeći način: “[...] glavni lik, Rosaura, treba odabrat novog supruga, između velikodušnog Engleza (koji joj poklanja nakit), taštog Francuza (koji joj poklanja medaljon sa svojim portretom), nadmenog Španjolca (koji joj poklanja svoje porodično stablo) i ljubomornog Italijana.” (2006: 234)

Italijanski jezik je u takvom kontekstu uglavnom prikazan kao ženskast, mukušan, ljubavni jezik sa mnogo deminutiva. Reuter-Mayring izjednačava ulogu takvih traktata sa ulogom koju su imali i putopisi, zbog kojih je Baretti i objavio *Account*. Jasno je da se karakteri sa bezbrojnim varijacijama ne mogu obuhvatiti unutar repetitivnih i očekivanih scenarija, s njihovim prvo bitno fiksnim odlikama (uprkos uklanjanju maski), međutim, Goldonijeva reforma je napravila veliki iskorak ka modernom teatru, a da pritom Baretti takvu namjeru i napredak zanemaruje. Za Baretiju

je od krucijalne važnosti i govor tih likova: to što Goldoni pribjegava hibridnoj formi izražavanja likova kao izraza pripadnosti određenoj teritoriji, u vidu jezičkih nepravilnosti, populističkog trenda i gubljenja gramatičkog i leksičkog balansa:

Potrebno je da jezik nikad ne bude dobar i gramatički ispravan toskanski, kako narod ne bi nikada naučio govoriti na elegantan način; već je potrebno da bude luda mješavina venecijanskih, lombardijskih, romanjskih rečenica, aljkavo toskaniziranih. (1839: 40)

Ironija kojoj pribjegava u opisivanju Goldonijevog izražavanja je sokratovska; ukazuje na to da priželjkuje suprotnosti u upotrebi jezika, koji bi doprinijeli i stvaranju psihološke kompleksnosti glumaca. Ponovo upotrebljavajući anafore “potrebno je da”, autor ukazuje na repetitivnost i stereotipe prema regionalnim podjelama, koji se njeguju zahvaljujući jezičkim odabirima koji automatski određuju karakter lika koji se određenim dijalektom služi.

Dosljedan takvom stavu, ostaje i tri godine kasnije, kada piše *Account*:

Ali njegov jezik je najmučnija mješavina riječi i fraza, preuzetih iz različitih italijanskih dijalekata i toskaniziranih na najapsurdniji način, pored toga što je začinjen mnoštvom galicizama. Njegova osjećanja su tako otrcana i vulgarna, bilo da govore grofica ili sluga i riječi jednog mogu savršeno zamijeniti riječi drugog. Goldoni ne poznaje umjetnost niti nauku. (1768: 161-162)

U mnogim ironičnim opaskama u *Accountu* primijetili smo da Baretti prepoznaće važnost stvaranja nestereotipne slike o određenoj naciji na osnovu književnog djela; upozoravajući na opasnosti takve dedukcije, uporno kritikuje ne samo djela namijenjena izvođenju na sceni, već i razne putopise osamnaestog stoljeća, kroz simboličnu osudu Sharpovih *Letters*, te svoju viziju italijanskog društva podređuje kritikovanju drugih koji šire stereotipe:

G. Sharp kaže da, *vrlo malo italijanske gospode sviraju violinu ili bilo koji drugi instrument: da su sve mlade dame* (obratite pažnju na ovu istaknutu riječ SVE) *smještene u samostan gdje ostaju dok se ne udaju ili zarede i da tamo muzika ne spada u njihovu naobrazbu [...]* (1768: 289)

Pri prikazu Italijana, često je sam, pak, kontradiktoran i površan, međutim, treba imati na umu da njegovo djelo ima prvenstveno kritičku funkciju u odnosu prema savremenim putopisima, pa tek onda za efekat ima pokušaj da se opiše karakter jedne nacije. Takvo što, prema Baretijevim

razmišljanjima, u suštini je nemoguće. Stoga bi utjecaj književnosti trebao probuditi interes i ljubav prema želji za upoznavanjem jedne nacije i njenog konteksta, ali apsolutni sud i neprikošnoveni karakter je nemoguće odrediti. U tom cilju, književnost se smatra veoma jakim sredstvom koje je potrebno koristiti na vrlo oprezan način, ne podstičući stereotipe, kako bi se probudila sloboda i otvorenost uma koji će se prepustiti istraživanju i stvaranju vlastitog iskustva. Ništa ne može zamijeniti iskustvo, niti je pokušaj određivanja statičnih vrijednosti u svijetu koji se konstantno mijenja, uopšte relevantan.

*Volio bih zbog časti moje zemlje*, kaže g. Sharp najpatriotičnije, *da jedan Francuz osjeti Shakespeareov jezik*. Avaj! [...] tako bi i svaki Italijan bio neopisivo sretan da vidi kako je Pulci očarava, Ariosto nadahnjuje, a Metastasio topi cijeli svijet. Ali ove zamisli su idealizirane i nikad ne mogu biti ostvarene. Prevelik dio čovjekovog života se mora provesti u usvajanju te beskonačne asocijacije ideja, koju je zasigurno neophodno usvojiti kako bi osjetili, poput domaće publike, jezik bilo kojeg stranog pjesnika. (1768: 153-154)

#### 7.4. Književni uzori i utjecaj ironičnih autora na Baretijevu stvaranje

Baretijevu insistiranje na ironiji ga približava onom aspektu prosvjetiteljstva koji se koristio satirom, parodijom, sarkazmom, pored ironije, kako bi uspostavio kritiku prema tradiciji. Ironija koja je imala veliku ulogu u engleskom prosvjetiteljstvu, stavljena je u antitezu sa entuzijazmom, tj. fanatizmom i njegovim predodžbama u vidu praznovjerja i religijske netrpeljivosti, bazirajući se na filozofsku misao Shaftesburyja. (Bracchi, 1998: 97)

Odvojeno proučavanje razvoja koncepta ironije u različitim kulturama, intenziteta ironičnog iskaza i situacija u kojima je ironija društveno prihvatljiva, veoma je obimna tema, a upotreba ironije u gotovo istoj situaciji, ovisno o kulturi kojoj je ona namijenjena, može biti ekstremno različito percipirana; tako da ono što jedna kultura smatra komičnim, druga može smatrati tragičnim i neumjesnim, dok treća uopšte neće prepoznati ironiju u iskazu. Dodatno se taj problem može razmatrati cjepljanjem na uže jedinice, te bi se moglo analizirati prepoznavanje i korištenje ironije ovisno o članovima društva, starosnoj dobi, koeficijentu inteligencije i mnogim drugim faktorima koji bi potom ukazali na sociološki interesantnu temu. Kad je u pitanju zapadnjačka kultura, Muecke ukazuje na jednu duboku vezu između djela koja se mogu smatrati hvalevrijednima, a da su pritom obilježena dubokom ironijom, te u tom kontekstu, među najznačajnije autore uvrštava

neka od imena koja su obilježila i u velikoj mjeri uvjetovala Baretijev tok misli i djelo, kao što su “Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Johnson, Swift, Molière, Racine, Voltaire [...]” (Muecke, 128: 3).

Kakva bi se usporediva lista mogla sačiniti od autora čiji posao nije uopšte ironičan ili, pak, povremeno, minimalno ili dvojbeno ironičan? Takva lista implicira nemogućnost razdvajanja interesa za ironiju kao umjetnost od interesa u veliku književnost; jedno direktno vodi ka drugom. (Muecke, 1986: 4)

Prema Mueckeu, gotovo da ne postoji djelo koje nije ironično (ili, pak, danas čitano na ironičan način, što je potpuno razvijeno tek sa novom sviješću i percepcijom koja se postepeno rađa sa romantizmom), a da je zaslужilo status remek-djela: ta činjenica ukazuje na svjetsku raspostranjenost i moć ovog prosedea, koji, s razlogom ulazi u Baretijev stil. Baretijev domen interesovanja i književni ukus ukazuju na mnoge dodirne tačke s Mueckeovom konstatacijom: on je Cervantesa prevodio, Ariosta veličao u bezbroj prilika i tekstova, Johnsona cijenio i lično imao za prijatelja, Molièreov teatar uzdizao, Shakespeareu uporno stajao u odbranu pred učestalim napadima kritike. Kada se sagleda sklonost prema tim autorima, jasno je koja je pozadina opredjeljenja da i sam piše na ironičan (a povremeno i autoironičan) način. Susan Suleiman u *Review: Interpreting Ironies* ukazuje na sljedeće:

Prema kritičarima (npr. Northon Frye), samo tekstovi koji predstavljaju jednostavno nerazrješive kontradiktornosti ili absurd ljudskog postojanja, mogu biti nazvani ironičnim. S druge strane, neki kritičari, (poput Cleantha Brooksa) tvrde da sva književnost, ili barem sva “dobra” književnost – mora biti nazvana ironičnom jer unutrašnje tenzije i kvalifikacije karakterišu sve takve tekstove. (Suleiman: 1974: 7)

Naravno, vidimo da nisu svi autori koje Muecke citira Baretijevi uzori: na neke se energično obrušava, dok druge, čini se, povremeno i nezasluženo uzdiže, samo da bi ostao dosljedan prvobitnoj impresiji ili situaciji na ličnom planu/konfliktu ili prijateljstvu. Teško je, pak, na osnovu takvih sklonosti jednoj skupini imena na koju se poziva, naspram druge koju kudi, svrstati Baretija na stranu autora koji su pobornici nove, proromantičke struje, koja sa prezicom posmatra prošlost i vjernost tradiciji, naspram druge struje, usko vezane uz tradiciju koju je uspostavio “l'ancien régime”. Svrstati Baretija u jedan od ekstrema ove podjele je posve nemoguće, te tendencija

njegovih najpoznatijih kritičara, da ga smjeste na jednu ili drugu stranu prosvjetiteljstva,<sup>134</sup> pokazuje se kao besmislena, kada se u totalu sagleda Barettijev rad, ironija i teoretska uvjerenja koja se nalaze u pozadini njegove misli. Već Jonard ukazuje na dugogodišnji, uzaludni pokušaj da se Baretti etiketira kao pripadnik jedne od struja, čime opovrgava težnje Crocea, a naročito klasifikaciju jednog od najpredanijih Barettijevih kritičara, Francesca Fida, da se Baretti proglaši "konzervativnim buržujom", te se on suzdržava od bilo kakve konkretne etiketizacije, karakterišući ga opreznom sintagmom "netipičnim intelektualcem" (Jonard, 1993: 1). Jedan od razloga zbog kojih ga je nemoguće pripisati konzervativnim strujama, svakako, jeste i pitanje religije, budući da Baretti odudara od takvih okvira:

S druge strane, zaista je bio nereligiozan, premda ne antireligiozan. U velikoj mjeri je neobrazovan u tom polju, budući da je izučavanje vjeroučenja bilo veoma slabo zastupljeno u Sjevernoj Italiji u Barettijevu vrijeme: čak i među crkvenjacima; i on je ocijenio poznavanje religije gospođe Thrale<sup>135</sup> kao izvanredno. *Molto Bibbiaia* bile su riječi koje joj je pripisao. Čini se, u konačnici, da je on bio pravi sin osamnaestog stoljeća. (Harrold, 1993: 174)

Dominantna klasifikacija italijanskih književnika *settecenta* uokvirena je u dvije struje: *modernu*, u historiji književnosti uglavnom predvođenu imenima poput Goldonija, Cesarottija, Beccarije, braće Verri, i *tradicionalnu*, predvođenu Carlom Gozzijem, Monaldom Leopardijem (koji se odupiru progresu).<sup>136</sup> U takvoj podjeli primjećujemo problem svrstavanja Barettija po pitanju političke pripadnosti, ali i kriterija prema kojima je satkan ukus književnika i kritičara koji se divi Shakespeareu, ali i Metastasiju, u početku svoje karijere biva naklonjen Alessandru i Pietru Verriju (a potom se od njih potpuno ograđuje), te s velikim neprijateljstvom i odvažnošću nastupa prema velikom Voltaireu.<sup>137</sup>

Jedna jasna poveznica među imenima<sup>138</sup> kojima se Baretti divi i pod čijim utjecajem piše, a koja bi mogla otkriti tajnu nad kojom se gradio Barettijev književni ukus i pitanje koje postavlja Ursula Mayring<sup>139</sup>, bila bi upravo ironija. Naizgled, (teoretski) nedorečeni Baretti bi se tu zasigurno složio i svoju misao bi nadogradio Mueckeovom percepcijom kvalitetne književnosti kroz prizmu

<sup>134</sup> Kao vatrenog pobornika ili oponenta novih vrijednosti.

<sup>135</sup> Engleska plemkinja kod koje je Baretti bio unajmljen kao učitelj njene djece.

<sup>136</sup> Na šta ukazuje Fido, 1967: 241-250.

<sup>137</sup> Iako, kontradiktorno, Voltaireovu prozu je mnogo cijenio (Di Benedetto, 1989: 81).

<sup>138</sup> Naravno, Baretti se ne bavi isključivo ovim imenima niti je samo pod njihovim utjecajem.

<sup>139</sup> Pitanje prethodno predočeno u radu, a koje se tiče neobjašnjenog odabira tekstova i autora predstavljenih u Barettijevu *Frusti*.

ironičnog čitanja, a stav Barettija u odnosu na djela autora kojih se dotiče i sam Muecke, uspostavljen je na ironičan način: kontradiktorno u odnosu na veliki doprinos u modernizaciji književne kritike, čini se da se Baretti ipak tu oslanja i na temelje prve polovine *settecenta*, preuzimajući zastarjeli, moralistički princip iznošenja negativnog o jednom autoru, da bi se veličao drugi, što je možda i najvidljivije u opoziciji Goldoni – Gozzi.

Di Benedetto, pak, smatra da je Barettijevo slavljenje Gozzijevih uspjeha imalo sljedeći cilj: "ako je kritičar iz Torina tako pretjerano hvalio Gozzija, to je činio da bi sve više umanjivao Goldonijevu vrijednost" (Di Benedetto, 1989: 86). Događaj koji prethodi Barettijevom jasno vidljivom likovanju nad umanjenjem Goldonijeve popularnosti jeste veliki uspjeh Gozzijeve bajkovite drame *L'amore delle tre malarance*: napisane kao odgovor unutar polemike koju je vodio protiv Goldonijevog i Chiarijevog stvaralaštva. Publika je prepoznala vrijednost ovog satiričnog autora sa posebnim sklonostima ka parodiji, izumitelja novog žanra, tragikomične bajke za pozorište. Bracchi u tom kontekstu navodi jednu Pozzolijevu opasku na ovu temu:

Ne može se oprostiti Barettiju gorka kritika Goldonija koju je napravio u *Frusti Letterariji* i koju je ponovio u ovom svom izvještaju o Italiji.<sup>140</sup> Čini se da Baretti, ujedinjen vezama najbližeg priateljstva sa Gozzijem, Goldonijevim rivalom, pokušava njega prizemljiti, kako bi uzdigao svog prijatelja, i zaista, vidi se u sedmom poglavljtu ovog djela da on poredi Gozzija sa Shakespeareom. Zaista nam je neshvatljivo kako je naš autor mogao poricati tolike zasluge kojima je opravdano dobio titulu reformatora italijanskog teatra, i koje su potaknule Francuze, velike poznavaoce dramskog žanra, da uvedu više njegovih komedija, smatrajući ih remek-djelima, u stalni repertoar svog teatra. (Bracchi, 1998: 62)

Polemika između Goldonija i Gozzi je postojala i u eksplisitnom kontekstu, tako je Gozzi, u skladu sa vremenom u kojem stvara, birao esej, a i svoje predstave kao formu iznošenja svojih stavova, izazvan Goldonijevim teatrom. Baretti se iznimno uzbuduje vidjevši Gozzijev uspjeh, te se u *Accountu* često antitezom (uspjeh/krah) stvara sarkastičan prizvuk u radu.

Nicastro smatra da je stvarni razlog, pak, za uzdizanje jednog, a umanjivanje drugog autora mnogo dublji i promišljenije prirode nego ono *perché piace a Baretti*, te takve razloge vidi u klasnoj

---

<sup>140</sup> "Izvještaj o Italiji" odnosi se na *Account*.

pripadnosti i Barettijevim simpatijama prema aristokratskom Metastasiju i diskriminaciji prema buržujskom Goldoniju.<sup>141</sup>

Metastasio pripada u potpunosti uskom broju velikih pjesnika i čini se da Baretti iskazuje poštovanje prema aristokratskom moraliziranju, pedagogiji plemićkih i uzvišenih osjećanja koja, pak, sežu do najponiznijih slojeva društva. (Nicastro, 1989: 37)

Kao što smo imali priliku u mnogo navrata primjetiti u našem korpusu, negativna percepcija Goldonijevog teatra i ličnosti, jednak je usmjerena ka ličnosti i djelu Pietra Chiarija, kojeg, pak, u nešto manje navrata spominje u svom radu:

O Goldoniju sam već dovoljno rekao kako bih dostatno predstavio ovog čovjeka kao stvaraoca predstava. A o opatu Pietru Chiariju nemam više ništa za reći, osim da je, ako je to moguće, još gori od Goldonija u svakom pogledu. [...] Ova dva čudna smrtnika su slučajno, iste godine, bili unajmljeni da napišu komedije za dvije različite pozornice u Veneciji. Nemoguće je shvatiti kako su čudesno popularni obojica postali nakon što su izveli dvije ili tri svoje bizarre i absurdne predstave, i kako su brzo donijeli šou i buku i besmisao u modu: neviđeno i u jednoj drugoj zemlji. Međutim, mora se primjetiti da su dio svoje brze popularnosti dugovali satiričnim osvrtima jednog na drugog na sceni, na najnemilosrdniji način; a Italijani nisu ništa manje oduševljeni borbama bikova nego Englezi. (1768: 185-186)

Dramatične inovacije koje su ova dva pisca unosili u teatar, nisu se dopale Barettiju, a ni grofu Gozziju – još jednom plemiću kojeg podržava Baretti,<sup>142</sup> što mu je dalo dodatan podstrek za kontinuirano suprotstavljanje ovim autorima. Baretti je cijenio Gozzija kao iznimno kvalitetnog autora, ali i na osnovu ličnih, prijateljskih odnosa, koji su zasigurno dijelom utjecali na stvaranje Barettijevog književnog ukusa kao i intenzitet kritičkih osvrta na navedene autore.

Carlo Gozzi, a naročito prvorodeni u porodici, njegov brat Gaspare, imali su vrlo blizak odnos sa Barettijem, koji ih je upoznao u Veneciji i redovno posjećivao njihov dom te je, zbog čestih finansijskih problema, od Gasparea dobivao tekstove na prijevod, kao ličnu uslugu. Utjecaj Gozzijevih je evidentan na svim planovima kada je u pitnaju Baretti, a poznata je čak i priča o ljubavnoj vezi između autora i jedne od sestara Gozzi (Reuter-Mayring, 2012: 131). Gaspareova supruga se, također, bavila prevodenjem i adaptacijom francuskih komedija u koje je dopisivala

<sup>141</sup> "Metastasio, iako popularan, zauvijek je ostao aristokratski, dvorski pisac, Goldoni je, pak, pisao za 'svjetinu' koja se pojavljivala čak i kao protagonista njegovih predstava. (Nicastro, 1989: 38).

<sup>142</sup> Što naglašavamo u svrhu potkrepljivanja Nicastrove tvrdnje o Barettijevoj klasnoj pristrasnosti.

“duhovite opaske, maliciozne opaske protiv onih koje je smatrala neprijateljima” (Astaldi, 1977: 48), te je zajedno sa suprugom osnovala društvo glumaca i iznajmila teatar u kojem su prikazivali te komedije – ne sa naročito velikim uspjehom.

Međutim, Baretiju je očito takav humor, senzibilitet i ironični pristup kao sredstvo borbe u umjetničkoj prevlasti odgovarao, te je i podržavao ličnim primjerom takve osobine naracije, gdje zapravo i pronalazimo prve konkretne utjecaje na njegovo pisanje. Samo Carlov stvaralaštvo je romantički ironično, što je oduševilo Baretiju, koji je prepoznao i vrednovao takve note: “Jednostavno se da pretpostaviti da Goldoni i Chiari nisu pošteđeni u *I tre Aranci*. Gozzi je pronašao načine da uvede u djelo dobar dio njihovih teatarskih apsurda, i izložio ih javnom ismijavanju.” (1768: 189) Budući da se radi o djelu koje na pozornici raspravlja o drugim djelima, te čitaocu na taj način lomi barijeru između fikcije i realnosti (što su, prema predstavljenim definicijama odlike romantičarske ironije), možemo ga okarakterisati kao značajno ironično djelo.

Pregledom ovih biografskih činjenica, jasno je zbog čega Betti želi diskreditovati dvojac Goldoni-Chiari, a s druge strane veliča Gozzija i izjednačava ga sa Metastasijem kao najveće autore *settecenta*, dovodeći ih u kontekst u *Accountu*:

Moćni cenzor bi trebao biti bolje informisan prije nego što počne pisati o takvoj temi: a budući da se pretvara da je vješt u italijanskom, kao da čak razumije venecijanski dijalekt, morao je spomenuti Carla Gozzija i Metastasiju jer su oni dramski pisci s kojima se ne može mjeriti nijedan moderni engleski i francuski pisac. Kako ćemo onda nazvati *Letters g. Sharpa?* (1768:194)

O značaju Parinija, još jednog plemića, kao i Parinijeve ironije, govorili smo u poglavlju koje se tiče ironiziranja moralnih vrijednosti i običaja *settecenta*, budući da se ta tema već nametnula kao pitanje od suštinske važnosti u tom kontekstu, te smo ukazali na dodirne tačke između karakteristika i funkcija Baretijeve i Parinijeve ironije. Sam Betti je u više navrata otvoreno dao priznanje potencijalu ovog autora, u tom momentu u usponu, te možda i na nešto manje svjesnom nivou, od njega je preuzeo odlike i oštrinu kritike u svojim djelima. Stoga piše u *Accountu*:

U Milanu, također, postoji jedan Parini koji će se sigurno dokazati kao veoma slavan pjesnik ako nastavi pisati. Njegovi *Mattino* i *Mezzodi* su me ispunili nadama da će on uskoro postati italijanski Pope ili Boileau, s obzirom da je već skoro jednak njima u ispravnosti razmišljanja i preciznosti izraza i čini se da ih nadmašuje u bogatstvu mašte i plodnosti svoje inovativnosti. (1768: 204-205)

Ludovico Ariosto, jedan je od velikana koji kroje i duboko utječu na Baretijev stil i djelo. Iako je, kako smo pokazali, u konačnici Baretijeva moralistička ironija mnogo bliža Parinijevoj, nego Ariostovoj funkciji zabavljanja, njegov utjecaj je neupitan. Autorov ironični otklon u nekim dijelovima *Accounta*, kao i autoironija koja ima značajnu ulogu u stvaranju takvog efekta, neodoljivo podsjeća i na intervencije naratora koje se pojavljuju u *Orlandu furiosu*, poput one kada u uvodnom pjevanju Ariosto iskazuje sumnje u to da će na adekvatan način iznijeti i uopšte uspjeti dovršiti spjev o paladinu Orlandu, jer mu prijeti gubitak razuma, povezujući se tako sa svojim protagonistom, te na taj način indirektno poziva čitaoca na kritičko razmišljanje o svemu, pa i o vlastitim stavovima u djelu. Značaj takvog književnog utjecaja na Baretiju, vjernog obožavatelja (a kao što primjećujemo i imitatora) Ariostovog stila i tehnika pripovijedanja, vidljiv je i na početku sedamnaestog poglavlja *Accounta*, gdje se i eksplicitno i direktnim poređenjem sa renesansnim velikanom obraća čitaocima:

Moram, dakle, zbog svog oskudnog znanja o ovim važnim stvarima i ne tako male skromnosti, reći engleskim damama ono što je Ariosto rekao italijanskim damama prije nego što je započeo šašavu priču "preskočite ovo pjevanje i ne čitajte ga", budući da sam siguran da ga neće smatrati ni po čemu vrijednim čitanja o italijanskoj muzici i muzičarima. (1768: 288-289)

Ovakav retorički trik, predstavljanje sebe kao skromnog i neukog, kako bi potom ironičar pokazao zavidno znanje i eksplicitne sudove o određenoj temi, kod čitaoca potom imaju mnogo jači efekat, a naročito kod rivala/žrtve ironije koja ne očekuje mnogo od svog oponenta, stoga ostaje zatečena njegovom konačnom oštrinom, samopouzdanjem i finalnim argumentima koje iznosi, uprkos skrušenoj najavi.

Uprkos bliskosti Ariostovom duhu i stilu, jednak je oduševljen Tassovim radom, te spočitava Akademiji *della Crusca* zanemarivanje njegove veličine zbog jezičkih zamjerki i nedovoljne "čistote jezika": kritikujući njihovu sklonost pedanteriji i ograničavanju na toskanski dijalekat:

[...] I veličanstvenost Tassove metrike i stila, zajedno sa njegovom usklađenošću epskim pravilima, zauvijek će prevagnuti Ariostovu superiornu gracioznost i hitrost u izrazu, kao i veću plodnost inventivnosti. *Gerusalemme* će uvijek biti dojmljiviji, a *Orlando* prijatniji u poređenju ove dvije poeme. (1768: 252)

Još jedan autor, (ovaj put savremenik), kojim se ponosi Baretti i poredi ga sa drugim velikanima stoljeća, jeste Gian Carlo Passeroni.<sup>143</sup> U narednom pasusu će se pokazati suština i utjecaj ovog autora na Baretijev rad i narativni tok *Fruste*:

Pod izgovorom da se referira na Ciceronov život, ovaj maštoviti pjesnik bičuje mane i ističe slabosti koje prevladavaju među našim sunarodnjacima: i, praveći adekvatne prilagodbe u svrhu poetskog pretjerivanja, u Passeronijevoj pjesmi stranci trebaju tražiti tačne informacije koje se tiču naših običaja i manira, a ne u praznim i plitkim predstavama g. Sharpa i drugih takvih uobraženih i neukih ljudi. (1768: 204)

Poznata nam je sama važnost riječi “bič” kao vrlo sugestivna, u kontekstu Baretijevog rada: ovdje nam autor na implicitan, vjerovatno i nesvjestan način, dodatno otkriva ironičnu pozadinu i razlog vlastitog odabira takvog naslova za svoj časopis. Passeronijev ironični prosede, (iako ga Baretti ne naziva direktno takvim), savršeno odgovara prvoj od definicija ironije: *dissimulatio*: “pod izgovorom da [...] bičuje mane i slabosti”, identičan onome koji je sam koristio u pisanju *Fruste*. Drugim riječima, prva se rečenica može čitati i kao opis Baretijeve *Fruste*, njenih ciljeva, tehnike i stila. Interesantna je činjenica da Baretti vrši sličan odabir riječi i u predgovoru *Fruste*, gdje predstavlja svoje ciljeve.<sup>144</sup>

Posljednji autor kojem ćemo posvetiti pažnju kada je u pitanju direktni utjecaj na Baretijevu stvaranje, neizostavni je Voltaire. Naravno, kao što smo primijetili u mnogo navrata tokom rada, Baretijev stav o ovom autoru je vrlo negativan i oštar, te pored Goldenija, radi se o imenu koje je inspirisalo Baretiju da mu se posveti u jednakom broju navrata, te da mu se i direktno obrati u svojim *Discoursima*, napisanim na francuskom jeziku. Voltaire se godinama nalazi na Baretijevoj meti zbog nepravednog tumačenja Shakespeareovih stihova, međutim, čini se da je, pak, centralna

<sup>143</sup> Iako, pak, u samoj *Frusti* – pet godina ranije, kritikuje Passeronija i njegovo djelo, koje je tad posmatrao iz posve drugog ugla, što ukazuje na značaj iskustva i poznijih godina provedenih u Engleskoj, ali aludira i na prisustvo opservacijske ironije – nedosljednosti u situaciji.

<sup>144</sup> Budući da je ovaj pasus citiran u drugom dijelu našeg rada, a da bi se čitalac mogao osvrnuti na njegov sadržaj zbog novog konteksta u kojem ga spominjemo, u cijelosti ga donosimo u fuznoti: “Onaj bič sačinjen od loših knjiga koje se već godinama svakodnevno štampaju u raznim krajevima naše Italije, loš ukus koji one zadovoljavaju, kao i podli običaj koji svojom pojmom šire, na kraju su izazvali toliki gnjev kod jednog učenog i kontemplativnog gospodina, da se namjerio raditi u odveć poznim godinama ono što nikad nije želio raditi u svojim mladalačkim i muževnim godinama: odlučio je da se opskrbi jednim dobrim metaforičkim Bićem i da njime istuče sve te moderne šeprtje i jadnike koji svakodnevno škrabaju nečiste komedije, glupe tragedije, djetinjaste kritike, čudne romane, lakomislene disertacije, prozna i poetska djela svih generacija, koja u sebi nemaju ni malu dozu korisnosti, ni najmanji kvalitet koji bi ih učinio ugodnim ili blagovornim njihovim čitaocima ni domovini.” (Baretti, 1839: 5)

ličnost zbog koje se Baretti prvenstveno okreće protiv nekih autora, njihova veza sa Goldonijem, pa tako i u Voltaireovom slučaju. Di Benedetto, u *Letterato e Viaggiatore*, navodi da nije slučajno to što se Goldonijevo ime u više navrata nalazi pored imena Pietra Verrija, koji ga je uzeo u svoju odbranu i pored Voltairea koji ga je hvalio (1989: 81).

Ovaj raznovrsni italijanski um koji se, kao što rekoh, učinio idolom venecijanskih hulja; ovaj, glavni predmet prezira svih Italijana koji nisu hulje: ovaj isti Goldoni je, prema gospodinu De Voltaireu, jedan od najvećih ljudi stoljeća. (1768: 165)

Pored veze s Goldonijem, zasigurno je veliki utjecaj na stav i ogorčenost prema Voltaireu uprkos prvobitnom pozitivnom dojmu o njegovoj književnosti, imalo Barettijevo tridesetogodišnje iskustvo u Engleskoj. Prijateljstva sa Samuelom Johnsonom i Davidom Garickom – glumcem u Shakespeareovim komadima – inspirisala su ga za pisanje gospodinu Voltaireu.

Voltaire, s jedne strane, nikad nije dovoljno poznavao engleski jezik da napiše stranicu obične proze; a pokreće ga, s druge strane, taština koja graniči s ludošću, da pokaže znanje u svim modernim, važnim jezicima: da pokaže svoje vještine u engleskom, on je svijetu pružio neke nasumične kritike nekolicine britanskih pjesnika, Drydena i naročito Shakespearea. [...] Kako genijalan i zadovoljavajući sud! (1768: 155-156)

Međutim, otvoreno podržavanje Goldonija i osuda Shakespearea, nisu jedini razlozi zbog kojih se tako okomio na Voltairea: s obzirom na biografski faktor, Barettijev temperament i sujetnu prirodu, ključan razlog za takav animozitet nalazi se u situaciji opisanoj čak u *Accountu*, gdje sam Baretti otkriva čitaocima možda i više nego što bi svjesno želio:

Tako je daleko dogurao u svom malicioznom spletkarenju u vezi sa Shakespeareom, da bezbroj njegovih sunarodnjaka misle da je ovaj engleski pjesnik mnogo manje vrijedan i od najgoreg francuskog dramskog pisca. Ovo je, zapravo, prevladavajuće mišljenje u tom kraljevstvu: i njegov utjecaj se širi tako daleko, da je i mene lično, jedan škrabajući fratar iz Bolonje cenzurisao, zbog pozitivnog izvještaja koji sam dao svojim sunarodnjacima o Shakespeareu; i fratrov argument za to je počivao samo na jednoj činjenici – da je Voltaire živio jednako dugo u Engleskoj kao i ja, a da je njegov izvještaj o tom istom pjesniku mnogo drugačiji od mog. (1768: 159)

Ovo je trenutak kada se averzija prema Voltaireu pretvara u lični konflikt: sagledavši Barettijeve reakcije prema Appianu Buonafede ili Samuelu Sharpu u trenucima kad su mu se suprotstavili, a on od njih potom načinio žrtve ironije, te na svaki njihov odgovor pisao dodatna pisma i

produžavao verbalne okršaje; jasno je da je povreda autorovog samoljublja najveći grijeh koji zamjera svojim protivnicima, te posvećuje nevjerovatnu količinu vremena ličnoj odbrani i dignitetu, tako što oponente ponižava na ironičan način.

## 8. NOVI ELEMENTI U BARETTIJEVOJ KNJIŽEVNOJ KRITICI

U prvom dijelu *settecenta*, čini se da prava kritika potpuno izostaje; odnosno, eseistički (ili bilo kakav drugi) prikaz određenog djela ili autora koji ima konkretnе tehničke, poetske ili druge osobine, izvan utilitarnosti ili težnje za podučavanjem, faktički ne postoji. Ovo ne znači da ne postoje djela koja su smatrana doprinosom tadašnjoj književnoj kritici. Međutim, ona su uglavnom vezana uz odnose između književnosti, poezije i nekih drugih polja, umjetnosti i nauke ili služe kao primjeri u kojima se predstavlja određeno djelo ili autor kao loš primjer u odnosu na nekog okarakterisanog dobrog, u cilju oponašanja. Vrlo je jednostavno i jednostrano takvo poređenje između dva autora ili djela, gdje se ističu mane jednog, odnosno vrline drugog. U potpunosti je zanemareno proučavanje djela ili autora koje bi bilo samo sebi svrha, bez višeg cilja, u vidu oplemenjivanja publike i podučavanja onome što je smatrano pravim vrijednostima.

Lodovico Antonio Muratori je jedan od najvećih predstavnika kritike iz prve polovine osamnaestog stoljeća. Poznat je po više osvrta, hrabrosti i novine u pristupu ka izučavanju Petrarkine umjetničke vještine, gdje se u svom djelu *Osservazioni* usuđuje negativno predstaviti neke od njegovih nedostataka, te teorijskog manifesta u okviru djela *Perfetta poesia*, koje je izazvalo veliko negodovanje kod petrarkista u tom periodu. Michele Mari u *La Critica letteraria nel Settecento* navodi sljedeće:

Prema Muratoriju, dužnost kritike, koja proizilazi iz susreta između erudicije i dobrog ukusa, jeste "nastaviti sa određenom diskretnošću", odnosno prikriti sebe unutar pretežno historijskog diskursa, udaljiti se što više od iznošenja eksplisitnih sudova. (Mari, 2013: 16)

Ono što karakteriše prvu promjenu u kritici koja, zahvaljujući Muratoriju spada u prvu polovinu *settecenta*, ali se zadržava dobrom dijelom i u drugoj polovini stoljeća, obuhvaćeno je prethodnim citatom: suštinski, novina jeste jedan kritički pristup koji je usmjeren na razotkrivanje različitih aspekata unutar jednog autora, djela, preispitivanje svega što je dotad pisano, te čak i narušavanje apsolutne dominacije i najvećih imena, ističući njihove nedostatke, čime se dolazi do novih modela i prevazilaženja starih principa. Takve kritike nisu lišena ni preostala dva velikana *trecenta*, Dante i Boccaccio.<sup>145</sup> Međutim, prikrivanje ličnog senzibiliteta, nedostatak vlastitog pečata u iznošenju

<sup>145</sup> Ovakve promjene i nepristajanje na neupitno imitiranje postavljenih kanona kao bezvremenskih uzora, izazivale su šokantne reakcije, negodovanje i polemike u osamnaestom stoljeću. Naročito burnu reakciju iskazivala je Arkadija. Više o ovoj temi može se iščitati u Mari, 2013: 23-29.

kritičke misli, kao i taj stav da kritičar treba prikriti sebe, utopiti se u neutralnoj ulozi što objektivnijeg medijatora između čitaoca i djela, na polovini stoljeća biva prevaziđeno. Mari navodi da Vico u svome djelu *Scienza nuova* uzima Dantea za primjer najveće poetske vrline, ali ne da bi kritikovao neke druge pjesnike koji pripadaju njegovom dobu, već je to veličanje samo po sebi cilj. Baretti je prvi koji po svojoj, bezobzirnoj mjeri, kroji poredak onoga što smatra poželjnim ili ne, ne negirajući subjektivni, neodmjereni sud koji iznosi pred svojim čitaocima, samo zbog toga što mu se nešto dopada ili ne. Baretti se toliko udaljava od Muratorijske figure idealnog kritičara, da se stavovi koje iznosi, zaista, mogu opisati kao kategorični i šokantni:

U suštini, niko kao on, u Italiji u osamnaestom stoljeću, ne predstavlja, između ostalog, primjerno momenat krize u književnom razmišljanju, u fazi u kojoj su obezvrijedeni stari kanoni, a novi još nisu uspostavljeni, te je prostor kritike bio potpuno zauzet ličnošću kritičara i autentičnom subjektivnošću njegovog ukusa. Naoružavajući vlastiti sud pretjeranošću, kako u ekstremnom entuzijazmu, tako i u ikonoklastici, Baretti prelazi ovaj put kako bi potpuno preokrenuo status kritike, tako, ako je već senzizam počeo sugerisati da je jedno djelo lijepo jer se dopada, više nego jer se dopadalo zbog svoje ljepote, on je, u ovom psihičkom fenomenologizmu uveo jednu moćnu nijansu individualizma, završivši sa tvrdnjom da je neko djelo lijepo jer se dopada Barettiju. (Mari, 2015: 45)

Brendan Dooley u *La seconde révolution de la lecture dans l'Italie du XVIIIe siècle* objašnjava da Barettijev časopis u suštini i nastaje kao posljedica jednog prevrata koji se dešava sredinom stoljeća, gdje je već shvaćen značaj senzizma, kao jedinog načina spoznaje, gdje više nije moguće racionalizirati do te mjere da je lično iskustvo suvišno, i da nije moguće prezentirati drugome nešto što bi bila objektivna spoznaja stvari.<sup>146</sup> Prema tome, potreban je neposredan kontakt, za svaku dedukciju ili impresiju koja se može izreći o najrazličitijim temama. U skladu s takvim pogledom na promjene koje nastaju prvenstveno u polju filozofije, Barettija se ne mora smatrati naročito inovativnim, već se može zaključiti da on, kao kozmopolita i erudit, savršeno osluškuje nove potrebe društva i potencijalne publike, te se njima i priklanja. Davide Arecco u članku *Giuseppe Baretti, gli illuministi inglesi e il settecento italiano; una rivisitazione* piše da je za Barettijevo stvaranje ključan susret s Doktorom Johnsonom, te da je zahvaljujući tom poznanstvu u njemu

<sup>146</sup> Dooley spominje poseban odnos zajedništva i intimnosti sa čitaocem, kao svojevrsnu revoluciju čitanja u italijanskom *settecentu*, naglašavajući da je značaj te revolucije nedovoljno obznanjen i analiziran, budući da upravo taj odnos otvara vrata diskursu o sentimentalnosti koja se tada počinjala razvijati u domenu estetike, te da je i Alfierieva autobiografija jedan od takvih izraza. (Dooley, 2002: 19)

imao za učitelja “najvećeg književnog kritičara osamnaestog stoljeća” (Arecco, 2019: 2). Sazrijevanje njegove misli, duboko uvjetovane boravkom u Engleskoj, naizgled unesena novina u Italiju u vidu moderne kritike, jeste nešto što ima duboko uporište u senzibilitetu s kojim je Baretti proučavao prevrate i dostignuća engleske književnosti, filozofije i nauke. Može se reći da je svojim djelom zaslужan za širenje takve misli u Italiji, tako što upravo te novine svojim primjerom podržava i promišljeno primjenjuje u polju književne kritike, izučavanja jezika i književnosti, ali ne i da ih lično osmišljava.

Fiktivna figura koju ovdje<sup>147</sup> stvara Baretti, ona polemika Aristarca Scannabuea, ističe se – kao u manjoj mjeri i sam Baretti – time što je mnogo putovala. To ga stavlja u suprotan položaj (prema autorovom mišljenju), u odnosu na tradicionalne intelektualce, čija bi iskustva bila jednako uska kao i njihove ideje. (Reuter-Maryng, 2006: 237)

Reuter-Mayring navodi kako Baretti nije predložio konkretnu poetiku i na konkretan način pružio primjer kojim bi se premostio period određene stagnacije, podstaklo pisanje i vrednovanje djela u Italiji, u skladu s novim vremenom i duhom koji otkriva u Engleskoj. Međutim, to ne znači da njegova poetska razmišljanja nisu značajna, te da primjeri koje navodi i veliča u svojim djelima, ne doprinose rađanju nove svijesti i izvan okvira književnosti:

Možemo primijetiti da tvrdnje o književnosti često gravitiraju oko tri aspekta: neovisnog položaja autora i njegovog emancipovanog načina ophođenja prema tradiciji i uzorima; okolnostima recepcije, odnosno utjecaja na publiku i potom stila, na osnovu kojeg Baretti uzima u obzir i književnu prozu kao “moderno” sredstvo izražavanja. (Reuter-Maryng, 2019: 37)

Od tri navedena aspekta, onaj koji se pokazuje kao centralni i uvjetuje druga dva (posebno značajna za samo Barettijevu stvaranje, kritiku, ali i vezu s ironijom), tiče se recepcije publike. Direktni doživljaj je nešto što Baretti ističe kao jedini način da se osjeti stvarna vrijednost i kvalitet teksta: nerazumijevanje teksta, prvenstveno nedovoljno vladanje jezikom na kojem se djelo čita ili, pak, čitanje prijevoda je nešto što autor konstantno zamjera i najvećim imenima,<sup>148</sup> te je Baretti svjestan koliko je način na koji predstavlja vlastite stavove i promišljanja o mnogobrojnim temama ključan

---

<sup>147</sup> Reuter-Mayring ovdje podrazumijeva časopis *Frusta letteraria*.

<sup>148</sup> Od takvog razmišljanja i potiče ideja za pisanje *Les discours sur Shakespeare et Monsieur le Voltaire* (1777), kao i dugogodišnja kritika Voltaireovog doživljaja Shakespeareovih djela, pripisanom nedovoljnem poznавanju engleskog jezika. Takva misao postaje baza njegovog načina razmišljanja, svaka vrsta posrednosti ne samo da umanjuje doživljaj, već ga uništava. Dooley piše kako “ništa, u Barettijevim očima nije moglo zamijeniti lično čitanje čitaoca” (2002: 18).

za njegov opstanak i prijeko željenu neovisnost o pojedincima (prvenstveno neovisnost u finansijskom pogledu).

Još prvi put kad je posjetio Englesku, ostao je oduševljen engleskim kontekstom, pozicijom umjetnosti i idealom modernog autora, neovisnog intelektualca koji je pisao za novu publiku i tržište, što je bila “novina u Engleskoj, u odnosu na ostatak Evrope” (Reuter-Mayring, 2012: 130). Venecija mu se, zbog svoje tradicije, neovisnosti i prosperiteta u odnosu na mnoge druge italijanske gradove, činila kao savršeno mjesto gdje će prvenstveno prenijeti takav duh i truditi se svojim primjerom ukazati na važnost neovisnog položaja intelektualca/kritičara naspram mecene (što je samo još jedan aspekt prosvjetiteljskih vrijednosti kod Baretija). Glavni razlog zbog kojeg je Betti već tada razvio, pokazat će se, neraskidivu vezu sa Engleskom, bio je, upravo, uslovljen novim tendencijama koje otkriva u krugovima umjetnika poput Jonarda i Johnsona, naspram položaja umjetnika u Italiji i ponižavajućim oblicima finansijske ovisnosti unutar fenomena i običaja *settecenta*, koji imaju korijene u prošlosti i vežu se uz mecenstvo. Trauma koju je osjetio u djetinjstvu u iskustvu s mačehom,<sup>149</sup> u Baretiju je probudila revolt protiv svakog oblika podređenosti čovjeka:

Sve se to značajno promijenilo sredinom osamnaestog stoljeća i da bi se objasnila ta promjena, ne treba minimizirati značaj pada klasične retorike i uspona senzističke psihologije. Na isti način, važnost čistog stilističkog eksperimentalizma ne treba biti potcijenjena. Još dva velika utjecaja trebaju biti navedeni kao faktori koji su značajno izmijenili književni život u Italiji. Jedan je bio pojava prepoznatljive književne profesije, odvojene od mreža mecenstva i potpuno ovisne o publici, čitateljima. (Dooley, 2002: 15)

U skladu s ciljem privlačenja velikog broja publike, elementi kojima su satkani tekstovi, jednako su važni za Baretija kao i goli sadržaj, direktna poruka koju šalje čitaocu, i više se posvećuje formi nego sadržaju svojih djela. Još uvijek ostaje nepoznato na osnovu kojih parametara je Betti birao o čemu će govoriti, da li su u pitanju isključivo lične preferencije i okršaji (kada su u pitanju književne teme i imena), da li je unosio u djela teme koje je smatrao značajnim i neizostavnim jer

---

<sup>149</sup> Trauma se odnosi na predstavljeni fenomen *cicibeisma* i finansijsku ovisnost njegove porodice o jednom meceniju.

su sačinjavale svakodnevnu realnost *settecenta*<sup>150</sup> (na šta je želio ostaviti svoj pečat) ili je nasumice birao teme, dok je evidentno dobro promišljao o formi u kojoj ih iznosi.<sup>151</sup> U potpunosti u skladu sa filozofijom senzizma i Humeom, smatra da učinak koji lik ili kompletno djelo mogu imati na publiku, otkrivaju magičnu moć književnosti (kao i putovanja, direktna iskustva), te je na osnovu takvih, ličnih doživljaja iznosio i svoj neprikosnoveni sud o Shakespeareu i svim drugim autorima.

Baretti je lično poznavao i Humea i Burkea, poput njega, i oni su bili članovi Johnsonovog Književnog kluba; čim je kročio u Englesku, Baretti je imao pristupa Miltonovim i Popeovim djelima. Bazična hipoteza filozofije senzizma jeste da se spoznaja bazira na individualnom iskustvu svijeta, i ne može biti izgrađena teoretski izvan njega. [...] Davidu Humeu se, zasigurno, duguje radikalnije razvijanje Lockove teze; fundamentalni skepticizam, na kraju krajeva, rođen iz njegove kritike razuma, odveo ga je do pragmatičkog i filantropskog empirizma, kojim je izbjegavao velika filozofska pitanja (poput religije, morala i estetike). (Reuter-Maryng, 2019: 49)

Objavljinjem *Fruste*, najevidentnija karakteristika Barettijevog stvaranja, (ona koju zadržava i u *Accountu*), jeste ta da su teme kojima se autor bavi vrlo raznolike, njegov centralni domen interesovanja jeste književnost, međutim, Baretti tu uključuje i teme koje se tiču ekonomije, filozofije, poljoprivrede, industrije, trgovine i medicine, smatrajući da treba obuhvatiti sve ono što može biti korisno čovjeku. Ipak, sam sadržaj i cilj koji Baretti ima, ukazuju na njegovu kontradiktornost, krizu u kojoj se ne uspijeva potpuno odmaknuti od tradicije, iako ruši neke od njenih temelja. Evidentno je da Baretti njeguje didaktičku ulogu i namjeru da književnost bude korisna društvu, te i u samim djelima koja analizira traži moralnu korist za čovjeka, čime bi se uklapao u težnje *seicenta* i prve polovine *settecenta*.

Mislim na težnju [...] da se sudi "kroz mišljenje najmudrijih književnika" više nego vlastitim mišljenjem, u skladu sa idealima o bezličnosti i ujednačenosti *alla doxa* koji imaju korijene u klasicističkom procesu kanonizacije, i koji će – uz izuzetke kada su u pitanju kritičari sa jačim karakterom poput Vica, Contija, Barettija – opstati do kraja stoljeća, kad će imati jedno jako i

---

<sup>150</sup> Napominjemo da Baretti navodi u uvodu *Fruste* kako želi ponuditi čitaocima sve ono što smatra korisnim.

<sup>151</sup> U zaključku svoje knjige, (2019: 126), Reuter-Mayring navodi da do danas ne postoje sistematične spoznaje u vidu knjiga ili detaljnijih članaka, koje govore o načinu na koji je Baretti birao tekstove ili recenzije koje je uvrštavao u *Frustu* i davao im na značaju. Pitanje je da li se Baretti, iz pragmatičnih razloga (jer su mu neka djela bila, spletom okolnosti, dostupna), dotiče pojedinih, a zanemaruje druge, možda čak i značajnije tekstove.

svjesno odbijanje kod Tiraboschija (tako da će, upravo, to biti aspekt kritike *settecenta* kojeg će romantičari posmatrati sa najviše netrpeljivosti). (Mari, 2015: 22)

S druge strane, pokazali smo da Baretijeva genijalnost u osmišljavanju *Aristarcovog* lika, leži u činjenici da je, zapravo, potpunom subjektivnošću, dinamikom i strastvenošću svoga temperamenta, projiciranog na svoj lik, unio značajnu novinu u kritiku. Težnja ka objektivnosti unutar književne kritike i figure kritičara, pobijeđena je netolerantnošću samoga Aristarca:

Promjena tokom sredine osamnaestog stoljeća prema subjektivnoj prezentaciji čitanja imala je višestruke posljedice. Jedna od posljedica je ta da su čitanje i kritika postale jedan te isti postupak. Čitati, značilo je interpretirati, interpretirati je značilo kritikovati, kritikovati – značilo je pratiti vlastiti mentalni put. Sve to je dodalo još jedno oruđe moćnoj opremi koja je sada dostupna modernoj kritici. I to je doprinijelo težnji ka udaljavanju od kanona i apstraktnih pravila kritike koji su kulminirali u estetičkim teorijama Cesarea Beccarije, koji, nije slučajno radio u savjetu redakcije književnog časopisa *Caffè*. (Dooley, 2012: 17)

Intuitivno i naizgled spontano, vlastitim primjerom i spajanjem teorije i prakse u jedno, svojim časopisom autor unosi velike promjene u sredinu *settecenta* kad je u pitanju figura kritičara, veza između književnosti i književne kritike, originalnošću i naratološkom strukturom kojima su njegova djela obilježena. Boretti ne uspijeva u razvijanju *Aristarcovog* lika prikazati figuru sudije pravednika kojoj navodno teži,<sup>152</sup> već efektom i unikatnošću svog rada spaja kritiku i fikciju, u formi časopisa ruši stare, a postavlja nove temelje modernoj književnoj kritici, mijenjajući njenu ulogu, unoseći neobičnu perspektivu novog kritičara. Pravedni sud koji se u početku čitanja *Fruste* implicitno najavljuje (u odnosu prema djelima i autorima koje je neophodno kazniti jer u sebi nemaju minimalnu vrijednost), jeste samo prigodan izgovor za iznošenje poetoloških razmišljanja, za kreaciju i spoj narativnih elemenata u kojima granice ne postoje, gdje realnost i fikcija postaju jedno.

Sama struktura *Fruste*, koju prvi put slikovito predstavlja Reuter-Mayring<sup>153</sup> kao makrotest, skrojen ispresijecanošću teksta i metateksta koji slijedi, ruši tradicionalne barijere između

<sup>152</sup> U citiranom uvodnom predstavljanju *Aristarca*; to je opservacijski ironično, Boretti se objektivnošću absolutno ne zamara, niti smatra da je to zadatak kritike.

<sup>153</sup> U svojoj knjizi Reuter-Mayring je prva koja na uspješan način pravi detaljnu shemu koja predstavlja Boretijev kompleksni časopis, trudeći se da što šire pristupi predstavljanju *Fruste*.

književnosti i književne kritike: raspravljujući o prethodno napisanom tekstu, unutar istog djela, Baretti uvlači kritiku u fikciju, bez najave ili eksplicitnih komentara koji čitaocama pokazuju granice između fikcije i mesta gdje započinje Baretijev promišljanje o navedenom. Maria Palermo Concolato u *Giuseppe Baretti – Letterato e viaggiatore* piše da je nevjerojatna "sposobnost koju Baretti ima, da se udvostruči unutar dijaloga, da se vidi, da se opiše kao neko drugi, da se na neki način igra sa svojim *dvojnikom*" (1989: 28). Jedan od primjera multidimenzionalne perspektive koja se prožima u *Frusti*, odnosi se i na spajanje direktnog i indirektnog govora:

Knjiga koja nosi ovaj naslov je napisana na danskom jeziku i odavno je u vlasništvu don Petrunija, koji ne zna ni kako je pronašla put do njega. Kako god da mu je stigla, on me moli da mu kažem šta sadrži "jer (kaže on) ja ne razumijem nijednu riječ danskog jezika; uostalom, ja ne volim jezike heretika, budući da sam uvijek smatra da sveštenicima nije prikladno poznavati jezike heretika. Ti, drvena nogu, koja nisi svešteno lice, reci mi šta se unutra nalazi." Ko može odoliti retoričkim pitanjima don Petrunija? Ja zasigurno ne mogu. (Baretti, 1765: 46)

Promjena narativnog glasa u pasusu unosi dodatnu dinamiku u časopis, koji odbija čak i novine i ne zadovoljava se estetičkim teorijama Cesarea Beccarije. Ovakva dinamika ima za rezultat veliku novinu i promjenu senzibiliteta u odnosu na tradiciju: probijanjem barijera u vidu plurinarativnosti, vidimo savršen primjer Baretijevog približavanja romantizmu, kao svojevrsnu najavu prosedea romantičke ironije, a ujedno i kao izraz neprihvatanja svih tradicionalno nametnutih granica. Ironija je jasno vidljiva i u posljednjim rečenicama, gdje autor naizgled veliča protivnika, a sebe predstavlja na skroman i gotovo podređen način. Radi se o retoričkom triku: ironiji koja se stvara međuodnosom elemenata koji odgovaraju Mueckeovoj shemi "ponižavati veličanjem".

Kritičar *Aristarco*, koji se krije iza metafore "drvena nogu" ukazuje na jednu novu figuru, unikatnu, izdvojenu od ostatka svijeta (kritičara) po neobičnom pečatu, ozljeni koju je zadobio iznenada i potom zaliječio tako što je nabavio takvo pomagalo. On se time izdvaja od mase, simbolizira ranjivost, ali i mogućnost da od svog defekta ili različitosti ostavi originalan trag: odvaja se od društva, okružuje prirodom i prepušta vlastitom, spontanom toku misli, van svih akademskih ili drugih krugova i utjecaja. Usljed godina koje će proći, Baretijev čangrizavi starac *Aristarco*, svojim sazrijevanjem i vlastitim iskustvom, postat će veoma uspješan kritičar. To odvajanje *Aristarca* od društva i mišljenja većine, moglo bi se pokazati kao simbol pozicije

umjetnika i kritičara kojem je autor težio, neovisnom i prepuštenom vlastitim impresijama. Barettijevo odvajanje od kruga književnika koji sudjeluju u pisanju čuvenog časopisa *il Caffè*, pretvoreno je u rivalstvo, gdje on vlastitim časopisom daje primjer kao odgovor na svaku nametnutu formu, a *Aristarcovim* sazrijevanjem oslikava lični revolt protiv svakog pokušaja da se književnost i kritika svrstaju u određene kalupe. Rosa Trillo Clough u *Giuseppe Baretti: Figura di critico nuovo* piše:

Bizarnog duha, vatrenog temperamenta, ali sa iskrenošću svoje duše, pokazao se kao hrabar i senzibilan kritičar. Upravo tu iskrenost prema vlastitim idealima i cijenimo kod Barettija. (Clough, 1953: 209)

## **9. ZAKLJUČAK**

Cilj ovog rada bio je prikazati djela i ličnost Giuseppea Barettija u jednom novom svjetlu u odnosu na prethodna istraživanja i literaturu korištenu tokom izrade same disertacije. Iako su mnogi kritičari prepoznali značaj i originalnost ove kontroverzne ličnosti, tokom našeg istraživanja nismo pronašli radove koje se bave izučavanjem Barettija kao ironične ličnosti niti je temi ironije dosad posvećen naročit značaj.

Za istraživanje o karakteristikama, funkcijama ironije i onome na šta se ona odnosi u Barettijevom radu, primijenjen je naučno-metodološki pluralizam: stoga, rad se bazira na književnohistorijskom, kulturnohistorijskom, književnokritičkom pristupu, metodi analize, komparacije i dedukcije, te naročito na poststrukturalističkoj misli o ironiji i savremenim načinima njenog izučavanja.

Istraživanje je započeto predstavljanjem teorijskog okvira, sadržanog od pregleda najrelevantnije i najrecentnije literature koja se bavi konceptom ironije i historijskim promjenama koje taj koncept trpi. Utvrđeno je da se rasyjetljavanju književnih djela iz ovakve perspektive može pristupiti istraživanjem vrsta i funkcija ironije. Budući da se ovaj kompleksni trop često može sastojati od različitih elemenata i vrsta ironije unutar jedne rečenice, nailazimo na primjere koje je nemoguće kategorično svrstati pod samo jednu vrstu ironije, te se u literaturi češće raspravlja o funkcijama ironije, nego o određenoj vrsti koja je autonomna i jasno odvojiva od drugih vrsta ironije.

Nakon analize ironije u djelima *Frusta letteraria* (1763-1765) i putopisu *An Account of Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that country* (1768) dokazali smo da se najčešće teme, u okviru kojih pronalazimo ironiju, tiču borbe protiv svake vrste stereotipa, doktrine, dogme, ali i nemoralnosti društva. U tom smislu, pak, autor često pokazuje nedosljednosti, te je prisutna i određena doza opservacijske ironije.

Pokazali smo da postoje neraskidive veze između autorovog temperamenta i protagoniste *Fruste letterarije* te da, u skladu sa teorijskim postavkama, temperament ironičara i biografski elementi uslovjavaju njegovu književnu produkciju i stil. Na osnovu velikog broja analiziranih primjera u korpusu evidentno je da Barettijevim djelima vlada ironični izraz, a naročito u *An Account of the Manners and Customs of Italy*, gdje autor postaje suptilniji i u velikoj mjeri napušta sarkastične izraze kojima je često bio sklon tokom pisanja *Fruste letterarije*. Strukturalna ironija je prisutna u

oba djela i ona otvara put ka modernoj književnoj kritici, gdje autor odbija pisati klasične, prosvjetiteljske rasprave u esejskoj formi, već kao predmet iznošenja kritike odabire formu časopisa i putopisa, u potpuno druge svrhe, vodeći se principom *utile dulci*. U oba djela, pored dominantnih žrtava ironije – Appiana Buonafedea u *Frusti* i Samuela Sharpa u *Accountu*, nalazi se značajan broj drugih, trenutnih žrtava ironije. Pokazali smo da postoji nekolicina žrtava ironije prisutnih u oba djela poput Voltairea, Goldonija, kao i institucija poput *Accademije dell' Arcadia* i *Accademije della Crusca*.

Postoje i dijametralne razlike u prikazivanju određenih ličnosti, te smo tako vidjeli na primjeru Passeronija, jedne od mnogobrojnih žrtava u *Frusti*, da je spomenut u pozitivnom kontekstu u *Accountu*, te smo u tom smislu analizirali i opservacijsku ironiju unutar nedosljednosti teksta, odnosno ironičnih disbalansa koji se stvaraju između ova dva djela.

Razlike u funkcijama i ciljevima ironije uslovljene su kako iskustvom u engleskom kontekstu, sazrijevanjem samog autora, utjecajem drugih ironičnih autora iz njegovog okruženja i prošlosti, te u konačnici i samom publikom kojoj su djela upućena. Dok je *Frusta* posvećena italijanskoj publici, nad kojom autor želi izvršiti značajan utjecaj i ukazati na sve manjkavosti tadašnjih književnih uzora i modernih postulata prosvjetiteljstva i tako usmjeriti italijansku književnost ka evropskoj književnosti, u *Accountu* zauzima defanzivni stav u predstavljanju italijanske civilizacije i ovo djelo upućuje isključivo engleskoj publici. Najveći broj analiziranih pojedinačnih primjera ironije u djelu pokazuje da je autor najčešće upotrebljavao sokratovsku, romantičku i situacijsku ironiju s funkcijama nasrtanja, samoodbrane i distanciranja, uz korektivne i satirične ciljeve. U *Accountu* je funkcija nasrtanja popraćena korektivnim i satiričnim faktorom kao krajnjim ciljem, dok je u *Frusti* ona pretežno praćena destruktivnim i agresivnim faktorom; srazmjerno, funkcija samozaštite je u *Accountu* mnogo manje emocionalno obojena, dok u slučaju *Fruste* ona naglo raste i postaje arogantna i defanzivna, često prelazeći i u sarkazam.

Uprkos tehničkim i suštinskim razlikama u ova dva djela, zajedničke su određene karakteristike i ciljevi, koje smo uokvirili u poglavљa koja slijede nakon istraživanja ironičnih opaski i strukturalne ironije u djelima. Pokazali smo da autor želi, upotrebom ironičnog prosedea, otvoriti nove puteve u književnoj kritici, gdje se perspektiva ironičara kao neovisne i skeptične individue pokazuje kao samo jedna od mogućnosti spoznaje, čime Baretti prvenstveno namjerava, pod utjecajem filozofije senzizma, podstaći čitaoca na direktno iskustvo i kritički stav naspram svega, pa čak i vlastitog

stava: zbog toga često pribjegava upotrebi riječi *forse* pri iznošenju svog mišljenja – koja mu omogućava stvaranje ironije s funkcijom distanciranja. Prema Baretiju, ništa se ne treba prihvati bezrezervno, niti pristaje pratiti bilo kakve programe, utvrđena pravila ili dogme. Iako se odbija povinovati svakom autoritetu iz prošlosti, on sokratovski ironično svoje doba opisuje kao “mračno”, čime je stoljećima književnoj kritici onemogućeno konačno svrstavanje ovog autora na stranu prosvjetitelja ili antiprosvjetitelja. Iako smo pokazali da se u literaturi ironija i svijest o njenom značaju najčešće vezuje uz romantičarsku epohu, ona je jednako prisutna i u drugim epohama, uprkos izostanku teorijske misli o istoj. Tumač ironije može pristupiti izučavanju svakog teksta na ovakav način, stoga Baretijeva djela i sklonost ironičnim autorima ne možemo koristiti kao argument kojim se Betti svrstava među najavljuvачe ove epohe.

Obrazložili smo stav da je bilo kakvu kategorizaciju u Baretijevom slučaju teško primijeniti, što i odgovara autorovim namjerama. Upravo zbog iznošenja ambivalentnih stavova i nepomirljivih različitosti unutar same ličnosti, imamo priliku čitati kontroverzna djela Giuseppea Baretija, utemeljitelja moderne književne kritike i najvećeg *eirona settecenta*.

## 10. BIBLIOGRAFIJA

AA.VV. *Giuseppe Baretti letterato e viaggiatore*, Atti del convegno, Napoli: Valentino editore, 1989.

Arecco, Davide, *Giuseppe Baretti, gli illuministi inglesi e il Settecento italiano: una rivisitazione*, Università di Bologna, «montesquieu.it», XI, 2019, str. 1-8.

Astaldi, Maria Luisa, *Baretti*, Milano: Rizzoli, 1977.

Aurebach, Erich, *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1984.

Avanessian, Armen, *Irony and the Logic of Modernity*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

Baczko, Bronislaw, *L'utopia*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.s., 1979.

Bakhtin, Mihael, “*Speech Genres*” and *Other Late Essays*, Austin: University of Texas Press, 1986.

Barbe, Katharina, *Irony in context*, Belgium: Pragmatics & Beyond New Series, 1995.

Baretti, Giuseppe, *An Account of Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that country*, Tom I, London: T. Davies and C. Rymers, 1768.

Baretti, Giuseppe, *An Account of Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that country*, Tom II, London: T. Davies and C. Rymers, 1768.

Baretti, Giuseppe, *An appendix to the account of Italy, in answer to Samuel Sharp*, London: printed for T. Davies's and L. Davis and C. Reymers, 1768.

Baretti, Giuseppe, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777), Gale Ecco, Print Editions, 2018.

Baretti, Giuseppe, *Epistolario*, a cura di L. Piccioni, vol I, Bari: Laterza, 1936.

Baretti, Giuseppe, *Frusta letteraria*, Bologna: Tipografia governativa della Volpe al Sassi, 1839.

Baretti, Giuseppe, *Opere. A cura di Franco Fido*, Milano: Rizzoli, I Classici, 1967.

Baudelaire, Charles, Le peintre de la vie moderne, u: *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1976, str. 691-692.

Behler, Ernst, *Irony and the Discourse of Mode*, Seattle: University of Washington Press, 1990.

Behler, Ernst, *Irony and the discourse of modernity*, Seattle and London: University of Washington Press, 1990.

Bergson, Henri, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, 2009, ebook  
<http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>.

Binni, Walter, *Il Settecento letterario*, Firenze: Il Ponte Editore, 1968.

Bizzocchi, Roberto i Alazard, Florence, “Une Pratique Italienne Du XVIII<sup>e</sup> Siècle: Le Sigisbée.” *Revue D'histoire Moderne Et Contemporaine* (1954-), vol. 54, br. 2, 2007, str. 7-31. JSTOR, [www.jstor.org/stable/20531479](http://www.jstor.org/stable/20531479). Accessed 25 Dec. 2020.

Bleiberg, Edward, *Arts and humanities through the eras: The age of the Baroque and Enlightenment*, Michigan: Gale, 2004.

Blom, Philipp, *A Wicked Company: The forgotten Radicalism of the European Enlightenment*, New York: Basic Books, 2010.

Booth, Wayne, C. *A Rhetoric of Irony*, Chicago: Chicago University Press, 1974.

Borghero, Carlo, Buccolini, Claudio, *Dal cartesianismo all'illuminismo radicale*, Firenze: Le Lettere, 2010.

Bracchi, Cristina, *Prospettiva di una nazione di nazioni. “An Account of Manners and Customs of Italy”*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1998.

Braczko, Bronislaw, *L’Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell’età dell’illuminismo*, Torino: Einaudi, 1979.

Brown, Stuart, *Routledge History of Philosophy*, volume V: *British Empiricism and the Enlightenment*, London: Routledge, 1995.

Bufalini, Robert, *The Lapidation of Giuseppe Baretti and the Invective of His Lettere familiari from Portugal and Spain*, MLN, Volume 125, No 1, 2010, Johns Hopkins University Press, str. 141-152.

Claire Colebrook, *Irony*, London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

Cooper, Anthony Ashley, 3<sup>rd</sup> Earl of Shaftesbury “A Letter Concerning Enthusiasm”, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Tom I, London: J. Purser, 1711, p. 3-55.

Costa, Gustavo, *Lettere inedite di Giuseppe Baretti*, Italica, Vol. 48, No. 3, 1971, American Association of Teachers of Italian, str. 353-366.

Crotti, Ilaria, *Il viaggio e la forma: Giuseppe Baretti e l’orizzonte dei generi letterari*, Modena: Mucchi, 1992.

Crouter, Richard, *Between Enlightenment and Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Dane, Joseph, *The Critical mythology of irony*, The University of Georgia Press, 1991.

Darnton, Robert, *A publishing history of the Encyclopédie, 1762-72*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

De Sanctis, Francesco, “Parini”, u *Nuova Antologia*, XVIII, Wentworth Press, 2016, str. 229-52.

Derrida, Jacques, “Freud and the scene of writing”, *Yale French studies*, br. 48, 1972, 74-117.

Derrida, Jacques, *Mémoires: For Paul de Man*, New York: Columbia University Press, 1983.

Di Benedetto, Arnaldo, “Nota su Baretti politico“, in *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1991, str. 25-30.

Dooley, Brendan, *La seconde révolution de la lecture dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 49-3, 2002.

Egginton, William, “Cervantes, Romantic Irony and the Making of Reality”, *MLN* 117, br. 5, 2002, 1040-1068.

Feroni, Đulio, *Istorija italijanske književnosti*, CID, Podgorica, 2005.

Ferrone, Vincenzo, *Il mondo dell'illuminismo*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2019.

Foucault, Michel, *Illuminismo e critica*, Roma: Donzelli, 1997.

Franzini, Elio, *Elogio dell'illuminismo*, Milano: Bruno Mondadori, 2009.

Fubini, Mario, *Dal Muratori al Baretti, studi sulla critica e sulla cultura del settecento*, Universale Laterza, 1975.

Furst, Lilian R., *Fictions of Romantic Irony*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Galli, Giorgio, *Illuminismo magico*, Milano: Mimesis, 2018.

Garnica, Naím, *Critical Irony or the Lovers of Ruins: The Aesthete, the Dandy and the Flâneur.*, u Tópicos, Revista de Filosofía, 2017, vol. 52, str. 151-172. <https://doi.org/10.21555/top.v0i52.780>

Giuseppe Baretti: *Un piemontese in Europa*, Atti di convegno di studi a cura di Marco Cerruti e Paola Trivero, Alessandria: Edizioni dell'Orso. 1993.

Godfrey, Sima, “The Dandy as Ironic Figure.” u *SubStance*, vol. 11, br. 3, 1982, str. 21-33. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3684311](http://www.jstor.org/stable/3684311). Accessed 4 Feb. 2021.

Goldmann, Lucien, *L'illuminismo e la società moderna*, Nuovo Politecnico 16, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1968.

Gray, John, *Enlightenment's Wake: Politics and Culture at the Close of the Modern Age*, Oxfordshire: Routledge, 2007.

Hampson, Norman, *The Enlightenment*, London: Penguin books, 1990.

Harrold, Charles Frederick, The Italian in Streatham Place: Giuseppe Baretti (1719-1789), The Sewance Review, Vol. 38, No. 2, 1930, Johns Hopkins University Press, str. 161-175.

Hart, Kevin, *The Trespass of the Sign: Deconstruction, Theology and Philosophy*, Cambridge University Press, 1989.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lectures on the History of Philosophy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1968.

Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor, *Dialettica dell'illuminismo*, Trento: Mondadori Printing S.p.a. Stabilimento N.S. M., Cles, 2010.

Hutcheon, Linda, *Irony's edge*, London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

Israel, Jonathan, *Radical Enlightenment. Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Israel, Jonathan, *Enlightenment contested: Philosophy, Modernity and the Emancipation of Man 1670-1752*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

Jankelevitch, Vladimir, *L'ironia*, Genova: Il nuovo melangolo, 1997.

Jonard, Norbert, “Giuseppe Baretti (1719-1789). L'homme et l'oeuvre“, Clermont-Ferrand, De Bussac, 1963, *Italianistica*, 18, 2-3 (1989), str. 305-319.

Jossa, S. (2017). “Ironia” u *Lessico critico dell'Orlando Furioso* a cura di Annalisa Izzo. Roma: Carocci.

Kant, Immanuel, Foucault Michel, *Che cos'è l'illuminismo*, Milano: Mimesis, 2012.

Kierkegaard, Soren, Kierkegaard's writings II, *The concept of irony with continual reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Knox, Norman, “On the Classification of Ironies.” *Modern Philology*, vol. 70, no. 1, 1972, str. 53–62. JSTOR, www.jstor.org/stable/436505. Accessed 9 Feb. 2021.

Kreuz, Roger, *Irony and Sarcasm*, Cambridge: The MIT Press, 2020.

Lamberti, Andrea, *Sapere critico e filosofia civile nel settecento italiano*, Roma: Edizioni di storia e cultura, 2020.

Lauster, Martina. “Walter Benjamin's Myth of the ‘Flâneur.’” *The Modern Language Review*, vol. 102, br. 1, 2007, str. 139–156. JSTOR, www.jstor.org/stable/20467157. Accessed 6 June 2021.

Lukacs, Georg, *Soul and Form*, Cambridge: MIT PRESS, 1974.

Mari, Michele, *La critica letteraria nel settecento*, Milano: Ledizioni, 2013.

McKenzie, Alan T, *Two Letters from Giuseppe Baretti to Samuel Johnson*, PMLA, Vol. 86, No. 2, 1971, Modern Language Association, str. 218-224.

Minuzzi, Sabrina, “Mediatori di cultura italiana nell'Inghilterra del settecento: da Rolli a Baretti”, *Versants*, 33, 1998, str. 37-59.

Muecke, D. C., *Irony and the Ironic*, New York: Methuen & Co., 1986.

Newmark, Kevin, *Irony on Occasion*, New York: Fordham University Press, 2012.

Onfray, Michel,  *Illuminismo estremo. Controstoria della filosofia*, Firenze: Ponte alle Grazie, 2010.

Petrocchi, Giorgio, Consoli, Domenico, *La letteratura italiana. Tomo III: Arcadia, Illuminismo, Romanticismo*, Firenze: Sansoni, 1973.

Raimondi, Andrea, “Giuseppe Baretti”, in *The invisible Brigde between the United Kingdom and Piedmont*, Cambridge Scholars Publishing, 2019, str. 82-102.

Reale, Giovanni, Antiseri, Dario, *Storia della filosofia. Illuminismo e Kant*, Milano: Bompiani, 2014.

Reuter-Mayring, Ursula, *Raccontare la critica. L'interpretazione di mode e modi letterari europei del settecento nella Frusta letteraria di Giuseppe Baretti*, Acta Neophilologica, 45, University of Ljubljana, 2012, str. 129-137.

Reuter-Mayring, Ursula, Sugo, sostanza e qualità. La critica letteraria italiana moderna alla metà del XVIII secolo, Firenze: Casa editrice Leo S. Olschki, 2019.

Reutner, Ursula, “Le chiavi maestre de’ modi e de’ costumi d’ ogni nazione” : il concetto barettiano della trasmissione di cultura nel ’700“, u: Schwarze, Sabine/Pistolesi, Elena (edd.): *Vicini/lontani: Identità e alterità nella/della lingua*. Frankfurt: Lang, 2006, str. 233–253.

Richard, Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, New York: Cambridge University Press, 1989.

Rousseau, Jean Jacques, *Eloge de J. J. Rousseau* (1788), Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 2009.

Sanesi, Giuseppe, *Baretti e Goldoni*, Firenze: Uffizio della Rassegna Nazionale, 1893.

Sozzi, Bortolo, *Idee religiose, filosofiche, politiche e sociali di Giuseppe Baretti*, Torino: SEI, 1948.

Sternhell, Zeev, *Contro l'illuminismo. Dal XVIII secolo alla guerra fredda*, Milano, Dalai Editore, 2007.

Suleiman, Susan, "Interpreting Ironies." *Diacritics*, vol. 6, br. 2, 1976, str. 15-21. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/464899. Accessed 9 Feb. 2021.

Thompson, Ann, *Bodies of thought: Science, religion, and the soul in the Early Enlightenment*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Todorov, Tzvetan, *Lo spirito dell'illuminismo*, Milano: Garzanti, 2006.

Trillo Clough, Rosa, „Giuseppe Baretti, Figura di Critico Nuovo“, *Italica*, Vol. 30, br. 4, 1953, American Association of Teachers of Italian, str. 209-222.

Ubezio, Mateo, *Dei modi e costumi d'Italia*, prefazione di Michele Mari, Racconigi (Cuneo): Aragno, 2003. [prijevod i kritičko izdanje *An Account of the manners and customs in Italy with observations on the mistakes of some travelers with regard to that country*, 1768].

Venturi, Franco, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2001.

Wirth-Nesher, Hana, *City Codes – Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

### **Rječnici:**

[https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano)

<https://dictionary.cambridge.org/>

## BIOGRAFIJA

Mirela Boloban je rođena u aprilu 1990. godine u Sarajevu. Nakon što je završila osnovne studije iz Italijanskog i Francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu, uspješno je završila drugi ciklus studija iz Francuske književnosti na Univerzitetu Paris 8, 2014. godine u Parizu. U Sarajevo se vratila 2014. godine gdje je nastavila sa pohađanjem drugog ciklusa studija iz Italijanske i Francuske književnosti i diplomirala 2015. godine. Dvostruka je dobitnica priznanja Srebrena značka Univerziteta u Sarajevu kao jedan od najuspješnijih studenata prvog i drugog ciklusa studija na Filozofskom fakultetu. Od 2015. do 2017. godine radi kao profesorica francuskog i italijanskog jezika u školi stranih jezika "School & School" u Sarajevu. Od oktobra 2017. godine je zaposlena na Odsjeku za romanistiku Filozofskog fakulteta, na poziciji višeg asistenta. Birana je na oblasti Italijanska književnost i kulturologija u okviru Katedre za Italijanski jezik i književnost, a od 2017. godine je i student trećeg ciklusa studija Nauke o književnosti na Filološkom fakultetu u Banjoj Luci. Objavila je sljedeće članke:

- 1)Boloban, Mirela, *Ironia e interventi del narratore nelle traduzioni del primo canto dell'«Orlando furioso» in serbo(croato)*, Italica Belgradensia, Beograd, 1, 2021, 55-75.
- 2)Boloban, Mirela, *Urbani pejzaž u Pavezeovom romanu Među usamljenim ženama*, Radovi, Sarajevo, 23, 2020, 209-220.
- 3)Boloban, Mirela, *La prima guerra mondiale, la dissoluzione dell'impero austroungarico e La Coscienza di Zeno*, in *La letteratura dalla guerra*, Atti del convegno internazionale di letteratura italiana, TDP Sarajevo, 2020, 77-87.
- 4)Boloban, Mirela, *Sudbina i mit o povratku u Mjesecu i krijesovima*, Pismo-časopis za jezik i književnost, 2019, 165-177.
- 5)Boloban, Mirela, *Humor Mahnitog Orlanda kao rušenje srednjovjekovnih temelja u društvu šesnaestog stoljeća*, Sophos, Sarajevo, 2018, 81-95.
- 6)Boloban, Mirela, *Kriza identiteta u Pirandelovim romanima*, Theoria, Sarajevo, 2018, 63-103.
- 7)Boloban, Mirela, *Giacomo Leopardi između klasicizma i romantizma*, Sophos, Sarajevo, 2016, 175-193.

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФАКУЛТЕТ:



**ИЗВЈЕШТАЈ**  
*о оцјени урађене докторске дисертације*

**I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ**

Сенат Универзитета у Бањој Луци на 69. сједници одржаној 01.7.2021. године, доноио је Одлуку број: 09/3. 972-7/21, којом се потврђује именовање Комисије за оцјену и одбрану урађене докторске дисертације кандидаткиње Миреле Болобан, у следећем саставу:

1. Милинковић Снежана, редовни професор, Специфичне књижевности – италијанска књижевност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, предсједник
2. Мејданија Мирза, ванредни професор, Специфичне књижевности – италијанска књижевност, Филозофски факултет Универзитета у Сарајеву, ментор
3. Руси Роберто, редовни професор, Специфичне књижевности – италијанска књижевност, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, коментор
4. Ковачевић Зорана, ванредни професор, Специфичне књижевности – италијанска књижевност, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, члан

- 1) Навести датум и орган који је именовао комисију;  
 2) Навести састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, научно-наставног звања, назива у же научне области за коју је изабран у звање и назива универзитета/факултета/института на којем је члан комисије запослен.

**II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ**

- 1) Име, име једног родитеља, презиме;

Мирела (Енвер) Болобан

- 2) Датум рођења, општина, држава;

19.4.1990, Сарајево, центар, БиХ

- 3) Назив универзитета и факултета и назив студијског програма академских студија II циклуса,

односно послиједипломских магистарских студија и стечено стручно/научно звање;

Универзитет у Сарајеву, Филозофски факултет, Француски језик и књижевност и италијански језик и књижевност, Магистар француског језика и књижевности и италијанског језика и књижевности

4) Факултет, назив магистарске тезе, научна област и датум одбране магистарског рада;

Филозофски факултет, 1. *Поетска мисао Ђакома Леопардија*, 2. *Жеља као дубока спона између сна и реалности код Андре Бретона*, наука о књижевности, 22.9.2015.

5) Научна област из које је стечено научно звање магистра наука/академско звање мастера;

Хуманистичке науке

6) Година уписа на докторске студије и назив студијског програма.

2017, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци: Наука о књижевности

### III УВОДНИ ДИО ОЦЈЕНЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

1) Наслов докторске дисертације;

*Иронија у дјелима Giuseppea Barettija*

2) Вријеме и орган који је прихватио тему докторске дисертације

Одлуком Сената Универзитета у Бањој Луци, број 19/3. 2072-5/20, донесеној на 68. сједници одржаној 15.01.2021, прихваћена је тема докторске дисертације.

3) Садржај докторске дисертације са страничењем;

1. УВОД.....	1
2. ЛИТЕРАТУРА О БАРЕТТИЈЕВОЈ ИРОНИЈИ.....	4
3. РАЗВОЈ И КОМПЛЕКСНОСТ КОНЦЕПТА ИРОНИЈЕ: ОД <i>EIRONEIA</i> И <i>DISSIMULATIO</i> ДО МОДЕРНЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ ИРОНИЈЕ.....	9
3.1. Проблематика дефинисања ироније и романтички покрет.....	14
3.2. Фигуре модерних ироничних личности: Baudelaireov <i>flâneur</i> i <i>city dweller</i> данашњице....	18
3.3. Врсте ироније.....	23
3.4. Степени ироније.....	29
3.5. Иронија и сарказам.....	30
3.6. Иронија и хумор.....	31
3.7. Иронија и парадокс.....	32
3.8. Функције и ефекти ироније.....	33
4. BARETTIJEV ТЕАТАР ЗА ЧИТАЊЕ.....	38
4.1. Креација и контрола имагинарног свијета: веза између <i>Aristarca</i> и аутора.....	42
5. ИРОНИЈА У <i>FRUSTI</i> .....	50
5.1 <i>Frusta</i> и Венеција.....	50
5.2. <i>Frusta</i> као оруђе модерне критике.....	52
5.3. Структура <i>Fruste</i> .....	54
5.4. Структурална иронија.....	57
5.5. Директна жртва ироније: Appiano Buonafede или Luciano Firenzuola da Comacchio.....	63
5.6. Преглед ироничних опаски у тексту.....	74
6. ИРОНИЈА У <i>ACCOUNTU</i> .....	106

6.1. Директна жртва ироније: Samuel Sharp.....	112
6.2. Структурална иронија у <i>Accountu</i> .....	116
6.3. Преглед ироничних опаски кроз поглавља (том I).....	120
7. (АНТИ)ПРОСВЈЕТИТЕЉСКЕ ИДЕЈЕ У BARETTIJEVIM ДЈЕЛИМА.....	166
7.1. Иронија и обичаји <i>settecenta</i> : од платонске љубави до неморалности друштва.....	166
7.2. Barettijeva борба против стереотипа: веза између језика и путовања.....	176
7.3. Улога књижевности и театра у стварању стереотипа.....	180
7.4. Књижевни узори и утјеџај ироничних аутора на Barettijevу стварање.....	185
8. НОВИ ЕЛЕМЕНТИ У BARETTIJEVOJ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ.....	195
9. ЗАКЉУЧАК.....	203
10. БИБЛИОГРАФИЈА.....	206

4) Истаћи основне податке о докторској дисертацији: обим, број табела, слика, шема, графикона, број цитиране литературе и навести поглавља.

Докторска дисертација се састоји од 211 текстуалних страница, без табела, слика и графикона. Укључује двије схеме. Број библиографских јединица је 94.

Дисертација се састоји из следећих поглавља: "Увод", "Литература о Barettijevој иронији", "Развој и комплексност концепта ироније: од *eironеia* и *dissimulatio* до модерне перцепције ироније", "Barettijev театар за читање", "Иронија у *Frusti*", "Иронија у *Accountu*", "(Анти)просвјетитељске идеје у Barettijevim дјелима", "Нови елементи у Barettijevој књижевној критици" и "Закључак".

#### IV УВОД И ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ

- 1) Укратко истаћи разлог због којих су истраживања предузета и представити проблем, предмет, циљеве и хипотезе;

Главни разлог због којег је ово истраживање спроведено је чињеница да о наведеној теми не постоје монографије нити конкретни научни радови на постјугословенском простору али ни шире. Истраживањем ироније у Barettijevim дјелима написаним у различитим контекстима (италијанском и енглеском контексту осамнаестог столећа), на специфичан и другачији начин се расвјетљава његова личност и рад, али и европски контекст и вриједности просвјетитељства које се унутар њега појављују. Стoga, приказивањем Barettija као ироничне личности те његових дјела као модерне критике овог периода, ова теза открива нове перспективе и приписује модерна постигнућа Barettijevој књижевној критици.

У сврху истраживања ироније као једне од најинтересантнијих одлика Barettijevog стила, за основну грађу и предмет анализе кандидаткиња је odabrala часопис *La Frusta* (1763-1765) и путопис *An Account of the manners and customs of Italy* (1768). Упркос техничким и суштинским разликама у ова два дјела, заједничке су пак одређене карактеристике и циљеви, закључно уоквирени у поглавља која слиједе након истраживања ироничних опаски и структуралне ироније у дјелима. У тези се показује да аутор жели, употребом ироничног проседеа, отворити нове путеве у књижевној критици, где се перспектива ироничара као неовисне и скептичне индивидуе показује као само једна од могућности спознаје, чиме Baretti првенствено намјерава, под утјеџајем филозофије сензизма, подстаћи читаоца на директно искуство и критички став наспрам свега, па чак и властитог става. Истиче се да се Baretti одбија повиновати сваком ауторитету из прошлости: он сократовски иронично своје доба описује као „мрачно“, чиме је столећима књижевној критици

онемогућено коначно сврставање овог аутора на страну просветитеља или антипросветитеља. У тези се доказује да, иако се у литератури иронија и свијест о њеном значају најчешће везује уз романтичарску епоху, она је пак једнако присутна и у другим епохама, упркос изостанку теоријске мисли о истој. Тумач ироније може и приступити изучавању сваког текста на овакав начин, стoga Baretijeva дјела и склоност ироничним ауторима се не може користити као аргумент којим се Baretti сврстава међу најављиваче ове епохе. У тези се наводи да је било какву категоризацију у Baretijevom случају тешко примијенити, што и одговара ауторовим намјерама. Управо због изношења амбивалентних ставова и непомирљивих различитости унутар саме личности, ова проблематика је врло комплексна а кандидаткиња је успјешно приступила њеном разрјешавању, те доказала оправданост уводне хипотезе о Giuseppeu Baretiju не само као утемељитељу модерне књижевне критике него и као највећем *eironu settecenta*.

Хипотезе о начинима стварања ироније које кандидаткиња износи у уводу:

- 1) употребом реторичких фигура као традиционалне методе
- 2) ироничним ефектом који ствара сам текст неовисно о ауторовој вољи, у значењском смислу али и комплетној структури дјела
- 3) ироничним односом који се ствара између одабраних дјела,

доказане су у дисертацији.

- 2) На основу прегледа литературе сажето приказати резултате претходних истраживања у вези проблема који је истраживан (водити рачуна да обухвата најновија и најзначајнија сазнања из те области код нас и у свијету);

Истраживање је започето представљањем теоријског оквира, садржаног од прегледа најрелевантније и најрецентније литературе која се бави концептом ироније и историјским промјенама које тај концепт трпи. Утврђено је да се расвјетљавању књижевних дјела из овакве перспективе може приступити истраживањем врста и функција ироније. Кандидаткиња се у овом дијелу рада ослања на истраживања аутора као што су: Avanessian, Armen, *Irony and the Logic of Modernity*, 2015, Barbe, Katharina, *Irony in context*, 1995, Booth, Wayne, C. *A Rhetoric of Irony*, 1974, Colebrook, Claire, *Irony*, 2005, Kreuz, Roger, *Irony and Sarcasm*, 2020, Hutcheon, Linda, *Irony's edge*, 2005, Muecke, D.C., *Irony and the Ironic*, 1986, Richard, Rorty, Behler, Ernst, *Irony and the discourse of Contingency, irony and solidarity*, 1989, *Irony and the discourse of modernity*, 1990.

Потом, с обзиром на мали број рецентних дјела из књижевне критике која се баве Баретијем, те оригиналност саме теме о којој досад није писано, поред литературе о иронији, теза укључује и значајно се ослања на мањи број релевантних истраживања попут: Bracchi, Cristina, *Prospettiva di una nazione di nazioni*, 1998, Crotti, Ilaria, *Il viaggio e la forma: Giuseppe Betti e l'orizzonte dei generi letterari*, 1992, Reuter-Mayring, Ursula, *Sugo, sostanza e qualità. La critica letteraria moderna a metà del XVIII secolo*, 2019, Reuter-Mayring, Ursula, *Raccontare la critica. L'interpretazione di mode e modi letterari europei del settecento nella Frusta letteraria di Giuseppe Betti*, 2012, Reuter-Mayring, Ursula, "Le chiavi maestre de' modi e de' costumi d' ogni nazione": il concetto brettiano della trasmissione di cultura nel '700, Binni, Walter, *Il Settecento letterario*, 1968, AA.VV. *Giuseppe Betti letterato e*

*viaggiatore*, Atti del convegno, 1989.

Рад се ослања и на значајна истраживања о просветитељству попут: Ferrone, Vincenzo, *Il mondo dell'illuminismo*, 2019, Franzini, Elio, *Elogio dell'illuminismo*, Milano: Bruno Mondadori, 2009, Hampson, Norman, *The Enlightenment*, 1990, Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor, *Dialettica dell'illuminismo*, 2010, Mari, Michele, *La critica letteraria nel settecento*, 2013, Venturi, Franco, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, 2001.

3) Навести допринос тезе у рјешавању изучаваног предмета истраживања;

Кандидаткиња даје јасни слици о присуству, функцијама и врстама ироније у Baretijevim дјелима, те о коначном учинку који су ауторова поетска размишљања имала у отварању пута ка модерној књижевности где је иронија задржала велику улогу у стапању реалности и фикције.

3) Навести очекиване научне и прагматичне доприносе дисертације.

Кандидаткиња Мирела Болобан је дала значајан допринос изучавању Baretijevih дјела, те је употребијебила адекватан мултидисциплинарни приступ током предочене анализе. Тема дисертације као и бављење овим аутором је толико ријетко на постјугословенском простору, да ова дисертација има оригиналну тематику али и значајан методолошки приступ који може служити као релевантна студија академском особљу и студентима.

## В МАТЕРИЈАЛИ И МЕТОД РАДА

- 1) Објаснити материјал који је обрађиван, критеријуме који су узети у обзир за избор материјала;

Докторска дисертација насловљена *Ironija i djelima Giuseppea Baretija* усмјерена је на три јединице истраживања:

- 1) на теоријски дио који се бави појмом ироније, комплексношћу ове фигуре и различитим начинима на који ју је могуће изразити;
- 2) на интерпретацију и анализу начина на који су ти феномени представљени у дјелима *La Frusta* и *An Account of the manners and customs of Italy* Giuseppea Baretija;
- 3) на истраживање доминантних филозофских, религијских, моралних, књижевних и других постулата који су сачињавали стубове просветитељства а на које се односе ауторови текстови и иронија;

Upotrijebljen је спољашњи и унутрашњи приступ проучавања:

Метода анализе текста у оквиру савремених књижевних теорија: деконструкција, интерпретација.

Метода компарације: поређење књижевних техника, метода и ставова у одабраним ћелима.

Метода дедукције: закључивање на основу анализе и поређења.

- 2) Дати кратак увид у примијењени метод истраживања при чemu је важно оцијенити сљедеће:

1. Да ли су примијењене методе истраживања адекватне, довољно тачне и савремене, имајући у виду достигнућа на том пољу у свјетским нивоима;

Након изучавања теоријског оквира, у виду обимног истраживања о појави концепта ироније у књижевности и низа промјена које тај концепт трпи, различитих форми и техника којима га је могуће изнијести, те књижевних, историјских и политичких аспеката просвјетитељства (у свим различитостима које су увјетовале рађање *I Lumi*), кандидаткиња је приступила детаљном проучавању Baretijevih дјела у којима иронија има доминантну улогу: часописа *La Frusta* (1763-1765) и путописа *An Account of the Manners and Customs of Italy* (1768).

За истраживање о карактеристикама ироније и ономе на шта се она односи у Baretijevom раду, употребљене су адекватне методе: научно-методолошки плурализам. Рад се базира на књижевноисторијском, културноисторијском, књижевнокритичком приступу, методи анализе, компарације и дедукције, те нарочито на постструктуралистичкој мисли о иронији и савременим начинима њеног изучавања. Истраживање неизоставно укључује алузије на период просвјетитељства у Италији, Енглеској и Француској (односно контексту у и о којем Baretti пише), све у сврху разумијевања одабира ироније и ставова које заузима у својим дјелима. У коначници, резултати истраживања успјешно показују колико се на основу својих дјела Baretti може посматрати као вјеродостојан представник просвјетитељства и цивилизације коју описује, а у којој мјери његова књижевност и употреба ироније као омиљене технике приповиједања најављују појаву романтизма у италијанској књижевности.

2. Да ли је дошло до промјене у односу на план истраживања који је дат приликом пријаве докторске тезе, ако јесте зашто;

План предате докторске дисертације је суштински сагласан плану истраживања предоченом приликом пријаве тезе.

3. Да ли испитивани параметри дају довољно елемената или је требало испитивати још неке, за поуздано истраживање;

Испитивани параметри су дали сасвим довољно елемената за поуздано истраживање.

4. Да ли је статистичка обрада података адекватна.

Књижевна анализа која је представљена у овој дисертацији не захтијева статистичку обраду података.

## VI РЕЗУЛТАТИ И НАУЧНИ ДОПРИНОС ИСТРАЖИВАЊА

- 1) Укратко навести резултате до којих је кандидат дошао;

Резултат овог рада је освјетљавање неправедно запостављеног дјела и личности

Giuseppe Baretta из нове перспективе у односу на претходна истраживања и литературу кориштenu током израде саме дисертације. Иако су многи критичари препознали значај и оригиналност ове контроверзне личности, у литератури није могуће пронаћи радове који се баве проучавањем Baretta као ироничне личности нити је теми ироније у његовом опусу претходно посвећена пажња.

- 2) Оцијенити да ли су добијени резултати јасно приказани, правилно, логично и јасно тумачени, упоређујући са резултатима других аутора и да ли је кандидат при томе испољавао довољно критичности;

Након анализе ироније у дјелима *La Frusta* (1763-1765) и *An Account of Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that country* (1768), у тези се показује да се најчешће теме у оквиру којих је кориштена и препозната иронија, тичу борбе против сваке врсте стереотипа, доктрине, догме, али и неморалности друштва. У том смислу пак, аутор често показује недосљедности, те је присутна и одређена доза опсервацијске ироније. Кандидаткиња је јасно доказала да постоје нераскидиве везе између ауторовог темперамента и протагонисте *Fruste letterarie*, те да, у складу са теоријским поставкама, темперамент ироничара и биографски елементи условљавају његову књижевну продукцију и стил. На основу великог броја анализираних примјера у корпусу, евидентно је да и Barettevim дјелима влада иронични израз, а нарочито у *An Account of the Manners and Customs of Italy*, где аутор постаје суптилнији и у великој мјери напушта саркастичне изразе којима је пак често био склон током писања *Fruste letterarie*. Структурална иронија је присутна у оба дјела и она отвара пут ка модерној књижевној критици, где аутор одбија писати класичне, просветитељске расправе у есејској форми, већ као предмет изношења критике одабирајући форму часописа и путописа, у потпуно друге сврхе, водећи се принципом *utile dulci*. У оба дјела, поред доминантних жртава ироније - Appiana Buonafede и *Frusti* i Samuela Sharpa и *Accountu*, налази се значајан број других, тренутних жртава ироније. У тези су приказани и бројни примјери неколицина жртава ироније присутних у оба дјела попут Voltairea, Goldonija, као и институција попут *Accademije dell' Arcadia* i *Accademije della Crusca*.

- 3) Посебно је важно истаћи до којих нових сазнања се дошло у истраживању, који је њихов теоријски и практични допринос, као и који нови истраживачки задаци се на основу њих могу утврдити или назирати.

У дисертацији су приказане разлике у функцијама и циљевима ироније, условљене искомством у енглеском контексту, сазијевањем самог Baretta, утјецајем других ироничних аутора из његовог окружења и прошлости, те у коначници и самом публиком којој су дјела упућена. Док је *Frusta* посвећена италијанској публици над којом аутор жељи извршити значајан утјеџај и указати на све мањкавости тадашњих књижевних узорака и модерних поступака просветитељства и тако усмјерити италијанску књижевност ка европској књижевности, у *Accountu* аутор заузима дефанзивни став у представљању италијанске цивилизације и ово дјело упућује искључиво енглеској публици. Кандидаткиња анализира велики број примјера ироније у дјелима и доказује да је аутор најчешће употребљавао сократовску, романтичку и ситуацијску иронију с функцијама насртања, самоодбране и дистанцирања, уз корективне и сатиричне циљеве. У тези се приказује и разлика у функцијама, циљевима и попратним елементима ироније унутар корпуса: у *Accountu* је функција насртања попраћена корективним и сатиричним фактором као крајњим циљем, док је у *Frusti* она претежно праћена деструктивним и агресивним фактором; сразмјерно, функција самозаштите је у *Accountu* много мање

емоционално обожена, док у случају *Fruste* она нагло расте и постаје арогантна и дефанзивна, неријетко прелазећи и у сарказам.

## VII ЗАКЉУЧАК И ПРИЈЕДЛОГ

- 1) Навести најзначајније чињенице што тези даје научну вриједност, ако исте постоје дати позитивну вриједност самој тези;

Истраживање о карактеристикама ироније код Barettija и ономе на шта се она односи, базира се на теоријским сазнањима о иронији, начинима њене употребе; неизоставно укључује основне податке о периоду просвјетитељства у Италији, Енглеској и Француској односно контексту у и о којем Baretti пише, све у сврху разумијевања одабира ове технике, те ставова које заузима у својим дјелима. У коначници, резултати истраживања показују колико се на основу ових дјела Baretti може посматрати као вјеродостојан представник просвјетитељства и цивилизације коју описује, а у којој мјери његова субјективност и животне околности утјечу на ставове и бављење књижевном критиком.

Будући да Barettijeva дјела на овим просторима нису довољно истражена, нити постоје радови који се баве проучавањем ироније код овог аутора, резултати истраживања ће засигурно допринијети значајном расвијетљавању Barettijevog рада и личности унутар историјскокултуролошког контекста осамнаестог столећа.

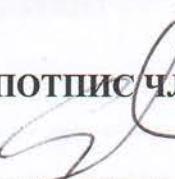
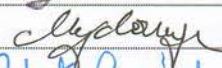
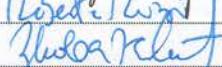
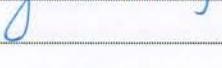
- 2) На основу укупне оцјене дисертације комисија предлаже:

- да се докторска дисертација прихвати, а кандидату одобри одбрана,
- да се докторска дисертација враћа кандидату на дораду (да се допуни или измијени) или
- да се докторска дисертација одбија.

**На основу укупне оцјене дисертације, Комисија предлаже да се докторска дисертација кандидаткиње Миреле Болобан под насловом Иронија у дјелима *Giuseppea Barettija* прихвати, те да се кандидаткињи одобри приступ одбрани рада.**

### ПОТПИС ЧЛНОВА КОМИСИЈЕ

Датум: 12.7.2021.

- |    |  |
|----|--|
| 1. |  |
| 2. |  |
| 3. |  |
| 4. |  |
| 5. |  |
| 6. |  |

**ИЗДВОЕНО МИШЉЕЊЕ:** Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине члнова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложение, односно разлог због којих не жели да потпише извјештај.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем  
да је докторска дисертација

Наслов рада Иронија у дјелима Ђузепеа Баретија

Наслов рада на енглеском језику Irony in Giuseppe Baretti's works

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да докторска дисертација, у цјелини или у дијеловима, није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци, дана 24.08.2021. године

Потпис докторанта

Мирош Ђаковић

## Изјава 2

### Изјава којом се овлашћује Универзитет у Бањој Луци да докторску дисертацију учини јавно доступном

Овлашћујем Универзитет у Бањој Луци да моју докторску дисертацију под насловом  
Иронија у дјелима Ђузепеа Баретија  
која је моје ауторско дјело, учини јавно доступном.

Докторску дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату  
погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у дигитални репозиторијум Универзитета у  
Бањој Луци могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце  
Креативне заједнице (*Creative Commons*) за коју сам се одлучио/ла.

- Ауторство
- Ауторство – некомерцијално
- Ауторство – некомерцијално – без прераде
- Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима
- Ауторство – без прераде
- Ауторство – дијелити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци  
дат је на полеђини листа).

У Бањој Луци, дана 24.08.2021. године

Потпис докторанта

Mirela Bošković

### Изјава 3

#### Изјава о идентичности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Име и презиме аутора МА Мирела Болобан

Наслов рада Иронија у дјелима Ђузепеа Баретија

Ментор проф. др. Мирза Мејданија

Коментор проф. др. Роберто Руси

Изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци, дана 24. 8. 2021. године

Потпис докторанта

