

ВЕСНА ТРИЈИЋ

ЕХО У СТРУКТУРИ „ОРКЕСТРА НА ПЕДАЛЕ” РАДОВАНА БЕЛОГ МАРКОВИЋА

А у оној свејшa црним огледалима...¹

Изузмемо ли типска интерпретативна становишта о сложености уметничке визије и приповедачког језика Радована Белог Марковића, досадашња тумачења романа *Оркестар на њедале* уопште се не подударају или су, чак, контрадикторна. То не мора да значи да дело није пажљиво читано: управо се иза противречности расположивих закључака крије темељна особина ове наративне целине, која сваку интерпретацију хотимично чини условном а разумевање релативним.

Представљајући опус свог аутора у малом, *Оркестар на њедале* премашује хоризонте очекивања искусних књигољубаца, провоцира конвенционалне начине читања и залази у семантичке области за које нам „рецептори” још увек нису довољно развијени, па се, збуњени мноштвом и несводљивошћу сигнала које региструју, радије приклањају „сигурним мислима”. Радован Бели Марковић води свог читаоца у непознато.²

*

¹ Р. Б. Марковић, *Оркестар на њедале*, Сабрана дела, књига 11, Лајковац 2013, 250.

² Не мислимо, међутим, да је то само последица стилске оригиналности Марковићеве прозе: чињеница јесте да и након више деценија постмодернизма у српској књижевности традиционално читање још увек представља стандард, да *нова проза*, упркос томе што је суштински мењала писање, није успела да реформише читаоца, иако му је дала потпуно одрешене руке.

Композиција романа јесте разуђена, али је, захваљујући понављању наслова и уредном груписању приповедних јединица, веома компактна; грађена је уклапањем поглавља у веће и сложене нарративне целине, по принципу текста-у-тексту, односно романа-у-роману.

Наслови који би требало да представљају „срж” *Оркестра на њедале* – пронађени рукописи доктора Суботе – уредно су разврстани у три нумерисане „Кутије” од којих је свака праћена „Appendix”-ом, са којим чини протежнију приповедну целину од петнаест поглавља. С друге стране, уводни текст „Луда кућа” и завршни „Votum” имају функцију пролога и епилога; „Votum” је дводелан и, осим поглавља „Никад, никад” које је приписано доктору Суботи, садржи и поетску мистификацију „Вај... Под водом се нађе” у којој се поново оглашава приповедач из пролога.

Три „оквирна” поглавља су, важно је нагласити, структурално сродна: сваки пасус им се завршава понављањем или варирањем одређених реченичних сегмената, што подсећа на употребу припева у лирској поезији; захваљујући њима, пасус постаје ритмичко-интонациона јединица наравије, а текстура романа се на крајевима згушњава, штитећи његову уситњену „утробу” од даљег „расипања”. На аналогне примере употребе „припева” наилазимо на крају сваког поглавља из списка доктора Суботе.

Својим мелодијским ефектима ови „припеви” указују на „музикалност” не само реченица, пасуса и поглавља већ и композиције читавог романа, евоцирајући игру еха током које се речи све слабије чују, губећи се у даљини.

Дисциплинована уметничка форма је пореметила континуитете потенцијално „велике приче” која је положена у основу овог романа и просторно је удаљила њене фрагменте: иако се тематско-мотивски, па и хронолошки надовезују, одломци поглавља се, под истим насловом и према утврђеном редоследу, налазе у различитим „Кутијама”, што ствара утисак да је и садржај у свима њима истоветан. Није извесно ко је „аутор” таквог распореда, да ли је то проналазач рукописа, од којег би се очекивало да буде њихов објективни приређивач, или сам доктор Субота, који се на тему хронологије у приповедању навраћао, закључујући да се оно „што се испретурано и често наопачке одвијаше”³ не може исприповедати на узрочно-последично уређен начин, као што се ни „нутрене шикаре, пуне задивљалог рашћа и ендемичног цветја... не могаху подвргнути перивојском уређају”⁴.

³ Исто, 271.

⁴ Исто, 168.

Разуђен распоред наративних јединица, дакле, није семантички неутралан: тек из такве, уситњене и расуте целине може да се појми, како се доктор Субота на једном месту изразио, „ветровитост доба”⁵ и, усред њега, сам његов живот, „као развејана главица маслачка”⁵; као што су раскомадана поглавља романа *огледало* агоније јунаковог идентитета, тако истоветност садржаја „Кутија” и „Appendix”-а *одражава* безизлазност људских судбина и вечити повратак истог у животу несрећног доктора, али и у историји српског народа.

Из речи и поступака његових приповедача произилази закључак да је управо уметничка форма *Оркесџира на њедале* оно што садржајима обезбеђује потребну *веродостојнось*, чинећи их *иоузданиям одразом стварности*. На тај начин је, на место кичме овог романа, постављен поетички проблем односа књижевности према стварности, односно ауторово полемичко оријентисање спрам реалистичког проседеа.

Композициона монтажа по принципу текста-у-тексту, односно романа-у-роману, последица је постмодернистичке наративне парадигме, *ars combinatoria*-е, која миметичком односу према друштвеној и историјској стварности претпоставља лудистички деконструктивну и пародичну игру са поетикама и културним архетиповима. Одражавајући се на семантички план дела, такав поступак је учинио да ни један елемент структуре нема самосталан, у себе затворен, довршен смисао, већ да се он мења у зависности од начина повезивања с остатком текста, као и од перспективе из које се разматра; значења због тога вибрирају, контрастно се огледајући најпре у самима себи, а затим и у целини романа. Отуда потиче утисак да је ова књига многолика, вишеструка или бесконачна.

То, међутим, не значи да су значења *Оркесџира на њедале* толико релативизована да их нема: приказујући потенцијалан смисао књижевног дела са свих страна, кроз афирмацију али и кроз негирање, аутор сугерише да он није (само) производ писања, већ и непредвидива последица читања као комуникативног, интерактивног процеса, и да се мења докле год траје његова рецепција. Због тога су рукописи доктора Суботе, које је одсуство слушаоца/читаоца/саговорника претило да претвори у „залуд писанију”⁶, композиционо обгрљени наративом о природи и антрополошком значају приче и причања, док разматрање односа између аутора, јунака и читаоца у току естетске активности добија кључну улогу у покушају разумевања *Оркесџира на њедале*; то је тема на којој

⁵ Исто, 67.

⁶ Исто, 17.

почива читава ова наративна конструкција, истовремено осетљива и моћна.

*

Иако приповеда у трећем лицу и панорамски, наратор из оквирне приче не остаје вредносно неутралан, како би се очекивало од свезнајућег *духа иприповедања*: он свој предмет не приказује, већ га непрестано коментарише, лично се одређујући како према њему, тако и према сопственој приповедачкој активности. Он истовремено настоји да са читаоцем постане близак, да га увуче у своју игру, па повремено „чује” његове могуће замерке и козерски на њих одговара; наративна ситуација коју евоцира је, дакле, усмена и подразумева успостављање непосредног контакта између казивача и слушаоца.

Не уводећи читаоца у своју интиму, али допуштајући да му се оцрта духовна физиономија, покровитељски се одређујући према романескном свету од којег се хронолошки и вредносно дистанцира, заводећи публику али истовремено разарајући њену илузију о причи као делу стварности, овај приповедач је, послужимо ли се Музиловом синтагмом, *конструктивно ироничан* према сваком учеснику и етапи стваралачког процеса. Његова спознајна позиција била би најближа личности самог аутора, као оног коме су познате све тајне дела; аутор се у њему појављује у ведром и надмоћном, отуђеном облику *духа књиџе* у настајању.

Приповедач у Луду кућу уводи и проналазача рукописа, који би у конвенционалнијој оквирној причи био маска ауторске личности, а са којим он овде дели занимање за Суботине кутије:

„Важно је, отуда, знати: јесу ли или нису, заједно са Лудом кућом, у пожару ..., нестале и кутије пуне архивалија, данас неоценимо важних, које добом прибираваше акуратни и ажурни дотор Субота?”⁷

Он га приказује изосола и са стране, као једног од многих на архивску прашину свикнутих⁸ *иоеита* и шаливо га своди на нос чијем њуху захваљујући је успешно окончана потрага за Суботиним рукописима:

„Фине би ноздре разлучити могле ... кутије доктора Суботе и свако његово писмено од других кутија и писмена без сигнатура и икаквог реда згомиланих у Архиву ваљевском.”⁹

⁷ Исто, 10.

⁸ Исто, 12.

⁹ Исто, 11–12.

Приповедач о *йоейи*, дакле, говори у трећем лицу, а о самом догађају открића Суботиних кутија у садашњем времену, као да се одвија непосредно, пред његовим и нашим очима:

„И, ево... Одбио је час да се силно обрадује онај ко је, на архивску прашину свикнут, заборавио и да има нос, пошто је, раширених руку као да се на крст разапиње, познао како му влат бурмутове мире једно: *Ааа-ййййй-ха!* готово из трбуха исукује... *Ааа-ййййй-ха!* Бурмутове мире влат једна...”¹⁰

Полазећи од наведеног пасуса, кроз роман се распростиру јаке интертекстуалне мреже, од по витешком моралу најчувенијег песника међу носоњама, Сирана де Бержерака, до славног онтолошког ходочашћа покренутог мирисом, дуж Прустовог *Трагања за издубљеним временом*¹¹; у проналазачевом христоликом ширењу руку радост препознавања (Суботиног тестаента) повезана је са разапињањем и добровољном жртвом; и само кијање активира моћне књижевноисторијске контексте, од *Сеоба*, на чијим ободима Вук Исакович такође громко кија, до удара грома који прати силазак Ханса Касторпа с „брега”, чије би ово кијање могло да буде „полилипућени”, карикатурални одјек.

Иако се често спомиње, кочијашко „*Ааа-ййййй-ха!*” у роману се, оноματοпејски, заиста „чује” само у неколико наврата; осим описаног случаја на крају пролошког поглавља, поновиће се и у оба епилошка текста; док у уводу кија проналазач рукописа (једна од маски аутора у свету књижевног дела), у „*Votum*”-у то најпре чини доктор Субота (јунак), а на крају и „самотан намерник”¹², који се у том поглављу нашао у улози слушаоца старца-казивача, што је пандан положају читаоца у свету писане књижевности.

У неку руку, читав овај књижевни простор и јесте ограђен кијањем; оно је описано као „усхићено” и као „душевни одисај високог штива”¹³, тренутак радости и самозаборава. Ко год да кија, заправо призива јунака који се по кијању над бурмутицом истицао међу људима и нехотично оглашава да је прихватио његову спознајну перспективу, на тренутак се прожео или поистоветио с њим.

Драматизујући на описани начин ситуацију открића кутија и званичног уласка у романескни свет, приповедач нашу пажњу са сопственог излагања преусмерава на проналазача рукописа

¹⁰ Исто, 12.

¹¹ *Поеија* је кутије доктора Суботе препознао и пре него што их је угледао; до њих га је довео мирис, али не самих списа, већ „кроз године неусмаглог ... бурмута” повезаног с обећањем „неког другог света”, који се на листине *йренео*, а оне га *уйиле* и на тај начин *йрисвојиле*. (Цитирано према: *Оркестар на йедале*, 11 и 7)

¹² Исто, 327.

¹³ Исто, 7.

који кија, а сам се нагло повлачи из процеса приповедања, као да за његовим посредовањем више нема потребе: ту улогу, *ипреко* безименог *йоейше*, преузима сам јунак „представе”, доктор Субота; прво што чујемо на граници светова јесте кијање којим се, кроз грло *йоейше*-проналазача рукописа, оглашава заправо доктор Субота.

Прелазак из оквирне у „унутрашњу” причу дешава се, дакле, као нагло *обрйшање* трећег лица приповедања у прво, односно као замена перспективе аутора романа перспективом јунака – учесника у „радњи”: мистификовано наративно *ја* (приповедача из оквирне приче) *йрейшвара се* у наизглед транспарентно доживљајно *ја* (доктора Суботе).

Говор доктора Суботе не разликују се битније од говора „оквирног” приповедача; није без значењске тежине ни то што су њихови гласови у дводелном „*Votum*”-у формално удружени, али без сливања. У Суботиној заоставштини има и туђих писама која би требало да, умножавањем спознајних перспектива, прошире и усложне слику стварности коју он посредује; али ни језик тих писама, осим лексичких диференцирања, не одступа значајније од ауторовог. Ми ни у једном тренутку немамо утисак да се аутор заиста повукао: сви нараторски гласови, почевши од Суботиног, јесу варијација оног који се непосредно оглашава једино у оквирној причи.

Као што је роман компонован полагањем текста-у-текст, тако је и његов приповедач настао суочавањем и међусобним огледањем различитих типова наративних функција, као и њиховим уклапањем по принципу приповедача-у-приповедачу, односно јунака-у-јунаку. Ако се и пореди са циновским солилоквијем¹⁴, онда овај роман не би био монолог главног јунака, доктора Суботе, већ наратора из оквирне приче, *духа књиџе*.

*

Оркесйар на йедале се, условно речено, састоји од два уметничка света/нивоа стварности: од садашњости наратора из оквирне приче, која је уједно и наша, читалачка, и од Суботиног света који, с историјске тачке гледишта, припада прошлости, а са књижевне вечности. Оба та света су у себи конструисана помоћу бинарних опозиција: у оквирном су суочени приповедач и читалац, а у Суботином његово доживљајно (занесено) и наративно (интелектуално) *ја*.¹⁵

¹⁴ Снежана Божић, „Однекуд засвирати мора”, у: Р. Б. Марковић, *Оркесйар на йедале*, 354–367.

¹⁵ Како се јунак креће у уметничком простору у којем му је душа оспољена, таква двополност/двоједушност одразила се и на његову сексуалност:

Однос између књижевних али и онтолошких равни које су успостављене оваквим приповедачким поступцима не може се објаснити обичним паралелизмом. Елементи и релације којима су одређени јесу исти, али су другачије постављени: манипулација ширином наративне оптике, динамичан однос између егзистенцијално и естетски-литерарно мотивисане наратије, тематизоване или прерушене посредованости приповедања, све су то питања важна за оба приповедача, али у обрнутој сразмери, што је, као у огледалској симетрији¹⁶, резултирало изокренутим паралелизмом њихових светова; одатле се принцип хијазма пренео на остале делове романескне структуре.¹⁷

Захваљујући томе, значења *йуџују* и *одјекују* с једног на други крај романа, променљивог су интензитета и разветлости, а мисаони садржаји циркулишу, не само унутар његових композиционих граница већ и у књижевном универзуму, где, као на некој *perpetuum mobile* клацкалицы, кроз непрестану смену успона и падова, производе *илузију* кретања и промене.

Због тога је сумарно читање *Оркестра на њедале*, његово свођење на семантичке равни које су логички усклађене, не само немогуће него и погрешно.

*

У поднаслову, од којег се обично очекује информација о жанровској природи текста који следи, *Оркестар на њедале* није ни одређен као уметничко дело, чак ни као рукопис, већ као „кутије доктора Суботе“, чиме се не указује на садржај, већ само на форму складиштења јунакове заоставштине. То би имплицирало да се пред нама налази „невини“ историјски извор у којем се верно *огледа* једно доба, догађаји који су га обележили, славне личности и радње, типичне појаве. Обухватајући више од једног века српске повести, од 1834. године, када је „под претњом јевропејске неке лгације“¹⁸ отпочела градња Луде куће, до атентата на краља Алек-

током опроштајне вечери у Бергхофу, доктор Беренс каже: „Сетите се, млади човече, да сте и ви, делом своје душе, жена!“ (према: *Оркестар на њедале*, 278)

¹⁶ Одроз у огледалу није стваралачки чин, већ оптички ефекат, фалсификат; најближи је Јунговом термину „персоне“: човек у суштини *није* у одразу, ми видимо његову спољашњост, али не и *њега*; Бахтин је тај феномен, услед удела туђе реакције у доживљају онога који се огледа, назвао опседнутошћу туђом душом. Уп. о томе: Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској акцијности*, Светови, Нови Сад 1991.

¹⁷ О поетици хијазма на примеру прозе Иве Андрића види у: Тихомир Брајовић, *Фикција и моћ*, Архипелаг, Београд 2011.

¹⁸ *Оркестар на њедале*, 41.

сандра у Марсеју, 1934, а онда и почетка Другог светског рата, *Оркестар на њедале* заиста има материјалну подлогу за монументалан историјски роман.

Међутим, документарна подлога добила је потпуно двосмислени положај; она јесте разноврсна, елементи хронике се преплићу с различитим прилозима за мемоаре, али ниједан од понуђених података, било да је из интимне историје јунака или из политичке историје народа, није остао денотативан.¹⁹

Томе су значајно допринеле хотимична парцелизација и накнадна исконструисаност романеског текста; тајним цитатима, мрежама асоцијација и понављања, у семантичке везе су доведене чињенице из различитих књижевних дела, епоха, домена живота, чак и егзистенције; значења клизе с историје на литературу, а с коња и багремова на људе, бивајући *ћренесена*; условности места и времена бледе, Суботини читалачки доживљаји су у истој равни с онима из друштвеног искуства, а процес симболизације захвата све, од субјективних садржаја јунака до бирократског речника. Попут Манове Венеције или Давоса, Бело Ваљево постаје зачаран, уклет предео у којем нису сви закони логике на броју, где се и не живи него само траје, метафора удаљености од стварности, али и стварне пропасти која се неумољиво приближава.

Прихватајући се улоге хроничара Луде куће и пародично инсистирајући на „строгој чињеничности и непоткупљивој начелности”²⁰, оба наратора описују примере немара и превиде, неуспехе неимара: приповедач који се у уводном поглављу поиграва с конзервативним повесничарским дискурсом у епилошком тексту тежи миту и предању, као мистификацију завршавајући оно што је, у начелу, започео као историју; доктор Субота, с друге стране, указујући на непотпуност или противречност историјских извора, међу којима има и „записа и контразаписа”²¹, али и на удео субјективности у процесима њиховог дешифровања, „домишљања и по туђим присећањима наопрез врзмања”²², пориче и саму могућност васпостављања историјске истине, сумњајући чак и у оно што је фотографски документовано. „Веродостојна сећања”²³ су у мисоним системима оба приповедача поспрдан, оксиморонски израз.

¹⁹ Новица Петковић је, описујући алтернирање личности аутора и јунака у *Дневнику о Чарнојевићу* и у роману *Код Хийерборејаца* Милоша Црњанског, ову појаву објаснио као последицу полагања ванкњижевних жанрова, дневника односно мемоара, у њихове основе. Уп. о томе: Новица Петковић, *Лирске ейифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд 1996, 96–117.

²⁰ *Оркестар на њедале*, 6.

²¹ Исто, 40.

²² Исто, 39.

²³ Исто, 7.

Поглавље „Chronique”, у којем Субота прати изградњу Луде куће, искривљен је одјек *На Дрини ћуприје*, не само зато што у њеном подизању учествују Абидага и Радисав с Униша, ради предаха „од тегобне градње Соколовићеве ћуприје на Дрини”²⁴, већ и зато што се у њему активирају неки од мотива по којима је Андрићев роман препознатљив, од узиђивања у грађевину, на пример (с тим што су овде, уместо деце луде Илинке из *Ћуприје* или младе Гојковице из *Зидања Скадра*, узидана вешала), до књижевнокритичке флоскуле о грађевини као јунаку романа која је потпуно обележила школске интерпретације споменутог дела.

С друге стране, поглавље „Question”, које се односи на ваљевску свакодневицу и друштвенополитичку стварност, исприповедано је у погодбеном начину, дакле не као оно што јесте, него као оно што би, према Суботиним претпоставкама, могло да буде; то су садржаји његове свести, претпоставке, пројекције и нагађања. Међутим, у Суботиној слици стварности значајног удела има и параноја: годинама бивајући предмет оговарања, спрдњи и интрига, играчка „велебном досадом изморених душа”²⁵, измрцварен иследничким поступцима протофизикуса Фил. Гер. Поповића и малтретирањима пуковника Мијановића, јунак показује знаке маније гоњења:

„Осећај мој бејаше да ме одасвуд мотре свеприсутне очи неко ко је већ дошао у посед власти да у леђа ми метак испали, не хајући што је бели дан...”²⁶

Све ситуације о којима говори јунак, дакле, само *замисља*, али оне због тога нису мање стварне: оне јесу *одраз* Суботине перцепције света и, у његовој свести, имају тежину (суштине) реалности.

Закључујући „да се за ледену белину хартије ничији живот прихватио није, већ и стога што нико не живи док пише, него неки луди живот имитује”²⁷, као и да се историја „махом снује тако што се лажа лажи придодaje, једна другу једна оправдају”²⁸, доктор Субота сопствено приповедање експлицитно одређује као фикционалну а не као документарну прозу, или, прецизније, као фикционалну прозу с документарном намером да сведочи о добу, да утврди и пренесе неке истине о њему.

То, међутим, не значи да је доктор Субота обмањив, да му је приповедачко сведочење о Свету и Веку – лажно: он не брише

²⁴ Исто, 47.

²⁵ Исто, 15.

²⁶ Исто, 161.

²⁷ Исто, 71.

²⁸ Исто, 52.

границу између распознавања стварности и измишљања да би читаоце наводио на погрешне закључке, већ ради трагања за неком истинитошћу која није присутна у ономе што је очигледно или званично у представљању историјске стварности/прошлости; он нема потребу за веродостојношћу, него за смислом.

Управо томе захваљујући, предмет Суботиних приповедања престаје да буде описивани свет, а постаје сама његова приповедача личност, док се он, од аутора текста, преображава у његовог главног јунака.

*

Иако оба приповедача наглашавају да је предмет књиге историја Луде куће и на њу *одражен* живот доктора Суботе, у наслову се не спомињу ни доктор ни болница, већ *оркестар на њедале*, којем је на тај начин дата вредност средишњег симбола и алтернативног јунака романа. У питању је музички инструмент који је „једна еуропска каритативна *loggie*”²⁹ наменила новооснованој ваљевској психијатријској установи, али који до ње никада није стигао; он, дакле, постоји само по чувењу, као обећање или у причама; ниједан га од ликова није, својим очима, видео; посредно је назван још и „оностранским”, због дојава да је виђен „у дунавској меани” и описан као злоупотребљен, да „пјаном воинству за сиграње и обеисти разне стоји на расположењу”³⁰; са закашњењем од пола века, безнадежно и витешки, у траг покушава да му уђе доктор Субота. Симболика *оркестра на њедале*, дакле, изграђена је по аналогiji са *бескрајним њавим кругом* Исаковича, као његов овоземаљски *џандан*.³¹

Текст романа је, на тај начин, од наслова, *џомакнџи* и изневераваче очекивања, док је читалац позван да у њему трага за оним што је одсутно, значајно управо по томе што изостаје, крије се или га нема.

Сам *оркестар на њедале* у роману се ретко и спомиње; у оквирној причи га уопште нема: ексклузивно је Суботина, интимна тема. Иако не каже да је икада имао прилике да га види или чује, доктор га описује као „музички ... ремек” и „акордеонско чудесо”³² које Мелцел као да је баш за „блажење опечаљених душа”³³ и

²⁹ Исто, 44.

³⁰ Исто, 300.

³¹ Битно је уочити да је већ самом семантиком наслова и поднаслова романа имплицитно наглашен конфликт између документа (*Кушџије докџора Субоџије*) и његове (уметничке) симболизације (*Оркестар на њедале*).

³² Исто, 44. и 140.

³³ Исто, 44.

„лудничке потребе ... измајсторисао”.³⁴ У писму пријатељу Фогелу он упорност своје одоцнеле, апсурдне потраге објашњава потребом да за собом остави „инвентаријумску књигу без фалимената”, да бар „свака ствар на свом месту буде, ако већ с људима такви стицај није!”³⁵. Он, дакле, борбу за сопствено право место на свету *преноси на оркестар*, у њему *оличавајући* тежње сопственог духа.

У „Камералијама” из последњег „Appendix”-а, састављеним од писама чиновника који су, током више деценија, повремено били укључивани у ову потрагу (за изгубљеном лепотом и смислом), све се окончава једним: „Бог с Вама, Докторе!” и „Као да је мени до музике”³⁶ секретара Начелства ратне 1914. године (у чему има и далеког *одјека* Скерлићеве критике Исидориних *Сајућника*). И начини упућивања на инструмент су се мењали: оно што је за Суботу било „чудесо”, за бирократе је „музичко сокоћало”, „свирајући шифоњер”, на крају и „вергл”³⁷; деградација *оркестра* је, као и Суботина, потпуна.

Инструмент о којем је реч врста је механичких оргуља, пангармонион, и конструкција је Јохана Непомука Мелцела с почетка 19. века; у покрет је стављан механичким путем, окретањем педала, тако да је музичко дело репродуковао без непосредног учешћа уметника – извођача. То, у ствари, значи да је свако могао на њему да „свира”, односно да се, простим притискањем педала, накратко нађе у улози уметника. Доктор Субота га спомиње и као јефтину замену за клавир³⁸; међутим, справа с таквим особинама, с ограниченим бројем мелодија које се стваралачки не интерпретирају, већ механички понављају, а вероватно се притом и троше, заправо је негација пијанистичке уметности; тужног сарказма има и у чињеници да се пангармонион не спомиње у историји клавира него хармонике.

Реторика наслова је, међутим, само на први поглед у полемичном односу према јунаковој интерпретацији појма. Такав какав је, *оркестар* је, по Суботином мишљењу, као створен за лудницу, јер је његова „размузика” аналогна стању људских душа, па га у финалу поглавља „Chronique”, ради „особитог Stimmung-a”, као музичку

³⁴ Исто, 295.

³⁵ Исто, 222.

³⁶ Исто, 303.

³⁷ Исто, 299–303.

³⁸ Јунак је, наизглед, потпуно несвестан сатиричне импликације те своје примедбе на рачун „еуропске каритативе” која Србији дарује застареле и јефтине изуме. Ни пародијски потенцијал значења не мирује: стижући до српских интелектуалаца са закашњењем или у искривљеним интерпретацијама/одјецима, симболизам је „изум” који се у свео на вертеризам, а експресионизам на емоцију *Sturm und Drang*-а.

пратњу додаје композицији „криторски испружених дланова ... србијанских кнежева и краљева од лозе Обреновића, приде длани Петра Првог Карађорђевића ... ејдетичном овом указану – на ствари: понорној овој епифанији!”³⁹

Симболика „педалног оркестра” је прожелла читав текст, од једноличног садржаја *Кућија* и мотива вечитог враћања истог, до многих алузија на „верглање” као на испразно и залудно говорење (приповедање) које нико не слуша или учесталих цитирања књижевних текстова током којих се њихова значења извитоперавају или губе. Из ове перспективе сагледана, сродност приповедачких гласова који су заправо само модулације основног, ауторског, може да се опише и као реализација метафоре *оркестра* који је, читав, заправо само један инструмент који је, у настајању, био намењен катедрали, а током рецепције завршио на вашару.

*

Наратор у пролошком поглављу има реторичку улогу да најави предстојећи роман и да представи доктора Суботу, који ће у њему имати улогу протагонисте и аутора. Захваљујући томе, ми јунака најпре упознајемо споља, и то кроз осећајност и разумевање *духа књиџе*. Називајући га „душевних врѣди школованим исцелитељем”⁴⁰, у том изразу здружујући образовање с мистицизмом, приповедач указује на то да се клице јунакове трагике налазе у самом његовом карактеру, у нескладу између могућности и стремљења; представљајући га као интелектуалца европског образовања „погруженог изнутра и погужваног споља”, који се у ваљевској провинцији сасвим незаслужено напатио, погледа „мирног, као са иконе”⁴¹, он га најављује и као мученика једног погледа на свет. Када Субота коначно буде „проговорио”, и читалац се одједном буде нашао усред његове нимало једноставне а ни ласкаве интимае, он неће бити мотивисан да га критикује, већ да се са њим, вођен *духом књиџе*, сажаливо поистовети, препознајући самога себе у Суботиним немирима и понижењима.

Луду кућу оба приповедача представљају као архитектонски аналогон Суботиног духа и судбине; основа за њихово метафорично поистовећивање је појам *сѣрансѣва*: спољашњим изгледом

³⁹ Исто, 250. На овај начин, Субота закључује и историју српске краљевине, оличене у Лудој кући, као безидејне творевине и „лудничке ... залудградње” (*Оркесар на ѿдале*, 233) која је, и пре него што је довршена, изгледала као рушевина.

⁴⁰ Исто, 7.

⁴¹ Исто, 7–8.

(китњастом фасадом „с премногo розета и слепих прозора”, односно одећом украшеном машном и шеширом), обоје су „пред светом штрчили”⁴², противни не само духу средине него и доба; у инферналном Белом Ваљеву такав положај добровољног изопштеништва требало би да сугерише духовно племство и моралну узвишеност.

Међутим, „суморна напирлитаност” Куће само забашурује „трећеразредност употребљеног бигра, пуног блата и протрулог лишћа”, као и вулгаризоване вајарске представе (погрешне цитате) Хигије и Асклепија „простодушних свакако, али зацело не и трезних клесара”⁴³. Подигнути усред мочварног Алибег Колубаре поља, испод којег „као да Ахеронт ... тече”⁴⁴, претећи да их сваког трена може прогутати, темељи Куће су, заправо, произвољни и погрешни; учестале промене планова о намени будуће грађевине, од хотела и железничке станице до карантина и затвора, не доводе у питање само њену сврху него и *сйварносiй* постојања.

Према описаном принципу семантичких померања, услед које и Кућа, баш као и *оркесiйар*, учествује у јунаковом идентитету, допуњавајући га и објашњавајући, овакве околности из историје болнице бацају дугачке патолошке сенке на Суботину интимну повест.

Нарација доктора Суботе није мотивисана само пензионерским доконањем и жељом да прекине време преостало до смрти („да из оностранства, куда сви морају поћи, неко прошапће: ’Изволите, кнеже!’”⁴⁵), већ и потребом да у свом животу, бар накнадно, открије, или да му дода, „самоизрецима стицај судбоносности”⁴⁶. Попут приповедача Марсела у *Трагању за иззубљеним временом*, Субота у овом роману јесте у начелном трагању за сопственом суштином.

Међутим, током рада на мемоарима, јунак примећује да „све што је већ било, и што мемоарисања достојно јест, као пре три века да је било”⁴⁷, далеко и магловито, због чега му казивања више личе на „рђава запамћења из нечије туђе приче”⁴⁸ него на његов живот. На тај начин, он признаје да је свестан несклада између онога што је желео и успео да напише, између својих ауторских намера и њихове реализације: уместо очекиваног мемоарског материјала, за собом је оставио рециклажу добро познатих сижеа који се, притом, појављују у осакаћеном или извитопереном облику; сви ликови

⁴² Исто, 5–6.

⁴³ Исто, 6.

⁴⁴ Исто, 45.

⁴⁵ Исто, 27.

⁴⁶ Исто, 71.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто, 72.

које сусреће на животном путу, а не само они које је упознао током боравка у Бергхофу, подсећају на чувене књижевне јунаке, а и он сам понекад примећује да су пристигли „равно из прича”⁴⁹. Приповедач је таквим исказима фалсификовање прошлости представио као неизбежну последицу рада и психологије сећања.

У *Juventi*, у форми меланхоличне исповести, јунак мимикријски заклања сопствени идентитет. Име његове мајке је, на пример, Маргита; навиком да разговара са баштенским цвећем и одром који јој је сав окићен она је доведена у невидљиву али суштинску везу сродности са цвећем; то је активирало семантички потенцијал етимолошког порекла њеног имена, које потиче од имена цвета маргарите. С друге стране, приврженост њеног брата, трговца Аранђела, посесивна је и страсна; како је у религиозном поимању однос брата и сестре *џресликан* на однос девера и снахе, а у једном од „стварних” снова које је испричао доктору Кроковском јунак своју мајку представио као најгору блудницу, око Маргите се роје семантички сигнали да би она могла да буде далеки, избледели одјек госпоже Дафине, као што је Суботина *Juventa*, добрим делом, искривљен одјек *Сеоба* и *Дневника о Чарнојевићу*.

Успостављањем веза аналогije и значајних подударана између Суботиног односа према мајци, с једне стране, и Клавдији Шоши с друге, едиповска тема се удваја, а расипање јунаковог идентитета наставља: од љубави према госпођи Шоши, која је у случају Ханса Касторпа била дериват његове прве, хомосексуалне опчињености Пшибиславом Хипеом, преко посредног поређења положаја Луде куће с Венецијом у којој се Ашенбах избеумљује следећи Тађа и помног праћења судбине Госпоје Остоје, „gratis-libling-a особитих ’Секулић Хотела’ гостију”⁵⁰ до извесне феминизираности Суботиног карактера на коју смо већ указали, води стаза тужних компензација јунака који је у свађи са самим собом.

С друге стране, мотивима мајчине родоскврне љубави и „лудог багрема” који се, заогрнут „погрешним” цвећем, пита „бити ил’ не бити багрем”⁵¹, па и преко пријатељства са Симом Пандуровићем који је своје песничко биће препознавао као хамлетовско, Суботин идентитет је доведен у везу и са Шекспировим трагичним јунаком, оличењем оклевајућег, неделатног идеализма и глумљеног лудила; протезање идентитета у књижевности је бесконачно.

На тај начин успостављени интертекстуални односи активирају повратне везе између културних епоха, а покушај анализе

⁴⁹ Исто, 47.

⁵⁰ Исто, 37.

⁵¹ Исто, 60.

јунаковог идентитета отрже се у његово декомпоновање и у попис свега што је икада прочитао: пишући о себи или о свету у својим очима, он као наиван али непосредан паразит пише сопствене *Мртве душе* и *Трагање за иззубљеним временом*, личне мале *Сеобе*, *На Дрини ћурију*... У последњем писму пријатељу Фогелу он ће рећи: „Док ово пишем чини ми се како Твој ратни дневник унеколико преписујем, јер људска је патња вавек иста, једино се паћеници добом измењују.”⁵²

Слично Андрићевом Тамилу, који на питања истражитеља одговара цитирањем Џем-султанових стихова као да су његови, Субота је свест о себи изградио кроз прочитане књиге; то се претворило у компензативно надокнађивање свих ускраћености његове егзистенције, али и у покушај дубљег заснивања личног идентитета кроз заједништво с одабраним узорима. Субота хини разноврсност спољашњег и унутрашњег живота како би од других био уважен и цењен, да би израстао у ванвремену појаву која измиче заборава и смрти; иако се јесте латио пера и хартије, он у ствари и не жели да буде писац, него књижевни јунак.

Међутим, иако је слободан да мења улоге у складу с којима настоји да стилизује живот, доктор Субота не може пресудно да утиче на сопствени егзистенцијални положај: његова трагедија је у њему самом, у тамници духа из које нема бекства. Зато је из сваког романа којег се прихватио, а не само из *Чаробног брега*, Субота био истиснут или је испао, док се као протагониста препознаје једино у причама које нису вредне спомена, у некој „блазираној”⁵³, чији јунак добровољно иде у рат јер безнадно љуби, или у тајном роману „добре Меланије”; он претпоставља и да би га Јанко Михаић alias Ђалски, један од „кохабитаната”, прокоментарисао са: „’Тја!’ – као да је реч о некаквом прочитаном роману чији *sujet et fabula* за препоруку баш и нису.”⁵⁴

Иако има улогу приповедача у првом лицу и пише мемоаре, што би требало да буде привилегија изванредних и значајних, оних који су оставили трага у свету, доктор Субота није ни по чему јединствен појединац, незанимљив је, чак и без индивидуалности; аналогије са славним делима као и исконструисаност текста могле би да буду само ометачи *ћразнине*, *досаде* и *моноџоније* на које се, у суштини, пре или касније, сведе сви садржаји његовог живота.

*

⁵² Исто, 222.

⁵³ Исто, 79.

⁵⁴ Исто, 231.

Доктор Субота презире сопствено постојање; он се, у неку руку, не осећа само посрамљеним него и кривим због тога ко је и какав је. Његов однос према састављачу „кондуите”, протофизикусу Фил. Гер. Поповићу, подсећа на везе које је Карађоз успостављао са својим жртвама⁵⁵, као и на кафкијанско процесуирање кривице за коју је немогуће покајати се.

Не би ли се решио „србијанске тоње”⁵⁶ коју је у себи нањушио, доктор Субота се у самоспознаји користи спољашњим, туђим перспективама, што му закључке чини екстремно колебљивим, а идентитет разара: он себе час покушава да представи као Диогена, мада је његов боравак у бурету карикатурално искривљење стоичког јуродства, ако не и телесних својстава Вука Исаковича, а час као марионетску персону Панталонеа из комедије dell’arte. Једино што је у Суботином идентитету стабилно јесу многа недовршена трагања (за *оркестром*, изгубљеним временом, љубављу) и добровољна понижења (у односу према госпођи Шоши или доктору Корковском, у спонтаним клонковским геговима пред пуковником Мијановићем).

У Давосу, као Европи у малом, доктор Субота је спреман на сваку врсту компромиса не би ли био прихваћен; али, инсистирајући на боравку у санаторијуму за грудоболне иако није заражен, а у Белом Ваљеву поредећи самога себе са слепим путником на броду без компаса, он открива да је потпуно свестан да му није место у затвореним друштвима којима је покушао да се прикључи, да је и у чаробном Давосу, као и у Белом Ваљеву, обичан улез.⁵⁷ Уништењем шешира, у чему помаже свом злостављачу, пуковнику Мијановићу, он угрожава чак и конфекцијски идентитет за који се дуго заклањао.

Ту се, дакле, не ради о уобичајеном отуђењу јунака, већ о идентитету који самога себе разара, о субјекту који се разграђује до отваре:

„На концу: ко сам? – нико / шта сам? – ништа: трун у свемирској отеклини која се све више канда надима”.⁵⁸

⁵⁵ „У својој игри Карађоз је могао сате да проведе са човеком оптуженим за неку крађу или утају, за силовање, тешку повреду или убиство, да се бенави, да урла или шапуће, да изиграва глупака или острвљеног крвника или човека од срца и разумевања, све наизменице и све са истом искреношћу и убедљивошћу.” (према: Иво Андрић, *Проклећа авлија*, Београд–Загреб–Сарајево–Љубљана 1963, 36.)

⁵⁶ *Оркестар на њедале*, 64.

⁵⁷ На овој семантичкој равни, лик доктора Суботе добија сатиричну димензију, јер представља *одраз* агоније европских идеја у српској провинцији, иронизујући обе стране у компарацији, како Европу Србијом, тако и Србију Европом.

⁵⁸ *Оркестар на њедале*, 326.

То су Суботине последње речи; оне могу бити тумачене као израз филозофске запитаности приповедачке ситуације у првом лицу, али истовремено имају тежину пресудног признања јунака за које је читав дотадашњи ток романа могао бити припрема. Као потпуно *обрнути одјек* Тамиловог поистовећивања са Цем-султаном, „Ја сам то!”⁵⁹, до којег је дошло у кулминацији младићевог лудила, Суботин усклик би требало да обележи његово буђење из заноса, да буде израз патоса трезвености. Његова нихилистичка негација се шири: он је Нико и Ништа који се обраћа Никоме („Ако човек са овог света нема шта да понесе, макар штогод нека остави... Ко ме? Никоме!”⁶⁰) и, у мрачној епилошкој егзалтацији, заклиње се да више „Никад, никад”⁶¹ неће покушати да се придружи неком људском колективу. Овај излив нихилизма, међутим, као ни код Бодријара, не сугерише укидање нити негацију смисла, већ истиче проблем семантичке равнодушности и немоћи значења, што је једно од кључних филозофских обележја епохе постмодернизма.⁶²

Уколико би се *Оркестар на њедале* читао као образовни роман, онда би се све агоничне промене Суботиних перспектива и саморазумевања могле тумачити као последица унутрашње драме која врхунира управо у овој завршној спознаји, својеврсном разрешењу и одговору на сва питања.

Међутим, он који је Нико и Ништа у самом приповедачком чину ипак постаје Неко; утврђивањем реторичности свог завештања на чуvenом рефрену Поовог *Гаврана*, као и на Бартелмијевом *Ошчаравању*, приповедач посредно показује да је и сам тога свестан, да је његова нихилистичка спознаја естетски чин и поетичка игра, уметност, а не део стварности; истовремено, она је једино што има смисла „у посвемашњем овог света посукнућу”⁶³.

За доктора Суботу је, као и за заточенике Проклете авлије, приповедање егзистенцијални гест, доказ постојања и људске вредности, активност која продужава илузију заједништва с људима и одгађа смрт. Затворене кутије које оставља за собом, као капсуле у којима је конзервиран дух његове младости, епохе на преласку из 19. у 20. век, јунакова су последња нада да ће се у будућности наћи неки читалац који би његове листине избеавио од судбине „залуд писанија”, а да он сам неће ишчилети без трага, јер се у овом зачараном свету истински и до краја умире једино у заборау.

⁵⁹ *Проклетша авлија*, 112.

⁶⁰ *Оркестар на њедале*, 17.

⁶¹ Исто, 326.

⁶² Уп. о томе опширније у: Жан Бодријар, *Симулакрум и симулација*, прев. Фрида Филиповић, Светови, Нови Сад 1991.

⁶³ *Оркестар на њедале*, 27.

Елементарна наративна ситуација, као не само ментални већ и непосредан, физички сусрет између приповедача и његовог слушаоца, у овом роману је драматизована „унутар” Суботине приче, у поглављу „Давос, са шампањем висока чаша”, у којем јунак описује своје „сеансе” код доктора Кроковског, док јој у оквирној причи припада поглавље „Вај... Под водом се нађе” у којем је, из перспективе свезнајућег духа *приповедања*, приказан могући сусрет „путника намерника” (слушаоца⁶⁴) и „осењеног старца” (казивача); у оба случаја предмет приче јесте Субота, али и сам наративни процес. Околности су инферналне: не само што је у ординацији опскурног Кроковског, лошег тумача Фројда и, како га је Ман представио, ђавољег шегрта, атмосфера гробљанска, него је и он сам свој „дупликат, душевно испражњен”⁶⁵; с друге стране, у призору у којем, у сумрак, крај „зачмале баруштине” пред намерником „десити се може да... из трстике и ракиџа, просењени неки старац искрсне, с две-три рибе о врбовом пруту”⁶⁶, алузивно су доведени у везу апостоли као ловци на људске душе и Гогољев враг Чичиков.

Обе ситуације се, такође, *обрћу* око фаустовске теме. У првом случају, Субота-приповедач своје мисли најпре мора да преведе на језик ћутљивог доктора Кроковског, а на крају му, не би ли измамио какву реакцију, добровољно нуди и своју душу:

„Па сам тако дошао и до оне разине самоунижења, душевне међе баш србијанске, кад сам му наравствене неке догађаје као снове своје исприповедао, а, опет, као сушту јаву – луде неке снове, у којима чиним и оно за шта се на вешала осуђује, али шта сиromaх, кромје своје душе, на продају приручно имаде?”⁶⁷

У другом случају, искусни старац намамљује неопрезног намерника, лаика залуталог у роман, на судбинску опкладу:

„А онај ко за причу, макар и скањерајући се, душевни капицик отшкрине – брзо ће увидети како слободна воља његова од приче све више зависи, по вишем налогу лепоте и тајне, и путник-

⁶⁴ У до сада најистакнутијој интерпретацији *Оркестра на њедале*, чији је аутор Снежана Божић, изложено је мишљење да је лик „самотног намерника” загробна појава самог доктора Суботе, односно његове књижевне утваре која чека да буде превезена „на други баир ... зачмале баруштине”. Међутим, „онострано” у овом случају није „преко воде”, већ испод ње, где се и потопљена Луда кућа налази, није, дакле, с друге стране воде него „огледала воде”; због описане симболике мотива огледања и кијања, као и композиционог статуса приче у причи, верујемо да је на страни наше интерпретације више аргумената.

⁶⁵ Исто, 74

⁶⁶ Исто, 327.

⁶⁷ Исто, 75.

-намерник ће ... протрнути од језне хладноће старчеве деснице, у полумраку је прихватајући, тек упола свестан да је, тако, опкладу неку са старцем склопио.”⁶⁸

У хијастичком обрту, дакле, Мефисто и Фауст замењују места: у оба случаја је суштина сугестивно-илузивне природе наративног догађаја одређена као давање, односно узимање душе, као емоционална и духовна размена између аутора и читаоца, с тим што је у првом случају приповедач добровољни давалац, а у другом отимач душе.⁶⁹

Док старац о Лудој кући (можда) буде приповедао, она ће већ бити потопљена и неће, дакле, припадати само прошлости већ и „оној страни”, испод „огледала воде” у којем старац и намерник „један на другога, као риба на рибу, соблажњиво лице”.⁷⁰

У тој сцени је објективизована функција огледалске, инверзивне симболике која је прожелла читав роман: у различитим фазама естетског догађања, наратор (старац) и читалац (намерник) сусрећу се у јунаку (мрачном огледалу), међусобно се препознајући и саображавајући, повремено чак и размењујући улоге, па аутор процењује (свог) јунака очима потенцијалног читаоца, а читалац, да би текст разумео, привремено усваја ауторову тачку гледишта, прозирући његове намере; зато је, на почетку романа, у том огледалу себе најпре препознао аутор (под маском проналазача рукописа), а на крају, читалац; у оба случаја, тај сусрет и препознавање разглашени су кијањем:

„Свачија се душа у другој души содржи ... у довољној мери да нико ником, попут санскритског списа, неучитљив буде.”⁷¹

Занимљиво је, међутим, да у овој ситуацији приповедач не користи придев „нечитак” већ „неучитљив”: он имплицира да такво саосећајно и уживљавајуће разумевање књижевног дела не даје његов пасиван (тачан) *одраз*, већ да је продуктивног, стваралачког карактера, при чему туђе мисли и доживљаје *ионављамо* и *удвајамо* у самима себи, *и преводећи* их на сопствени вредносни план; ми не читамо већ учитавамо, не разумемо књигу већ, помоћу ње, разумемо себе; књига у нама *одјекује*.

*

⁶⁸ Исто, 329.

⁶⁹ По истом принципу се, на раније описан начин, одвија ауторизована приповедачка ситуација из оквирне приче у којој се *дух иривовесити*, непосредно и у садашњем времену, обраћа нама као својим саговорницима и сарадницима.

⁷⁰ Исто, 328.

⁷¹ Исто, 292.

Називајући Луду кућу „тмором србијанском апсаном”⁷², доктор Субота имплицира да живи у дисциплинском и репресивном друштву; у њему је поремећена перцепција стварности проглашена за нормалу у чије се здравље не сме ни да посумња:

„Закукуљени субјекти, с батинама а нагарављених лица ... према пуковника Мијановића зорт-интимату и уз подразумевану сагласност Генералштаба ... разбијали ноћом главе онима који су се о способностима својих војсковођа слободније исказивали, у чему не бејаше никаквог и ни за кога попушта, ни гледе тешких рањеника решпекта, ако би само зуцнули.”⁷³

Границе између разумног и умоболног нису само замагљене или релативне, већ потпуно произвољне, подређене интересима, ако не и тренутним ћудима доконих бирократа: „Памет ... и није ништа друго негли на локални начин схваћена локална лудост”⁷⁴, каже на једном месту психијатар Субота. Због тога силазак с ума или самоубиство прете свима, а нису ретке ни сцене промењеног стања свести читавих колектива:

„Кад се свака мера у музичком исказивању преврши, па, одбацив скрбничке обзире, и главна сестра коло поведе..., чему се и изванлуднички субјекти брзо прикључе, вавек приправни да и мањим поводом ограду прескоче.”⁷⁵

То имплицира да лудило није ништа друго до присилно или добровољно испадање из званичног „нормалног” дискурса, због чега јавно мњење „одметнике” третира као да су болесни, заразни или да не постоје.⁷⁶ И сама „дијагноза” би, у том случају, била израз друштвенopolитичке репресије: док извор моћи остаје невидљив или непознат, што га чини још злокобнијим, шрафови система се не устремљују на тела „поданика” него на њихове умове и душе, спроводећи најтежи облик тлачења и поробљавања; „побуњеници” нису у затвору, одакле би још увек имали прилике да (п)остану хероји и узори, него у лудници, као људи *поремећени* и без достојанства, чиме је на њих бачена љага, а у биографију утиснута неизбрисива *флека*: „Иза сваке флеке нечија биографија стоји и сложен сплет историјских стицаја.”⁷⁷

Међутим, као што су Суботини мемоари и хроника Луде куће фиктивни, тако је и репресивна моћ само последица „режима истине”,

⁷² Исто, 85.

⁷³ Исто, 87.

⁷⁴ Исто, 68.

⁷⁵ Исто, 294. Облици колетивног лудила су и спомињани светски ратови.

⁷⁶ Уп. о томе опширније у: Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, прев. Јелена Стакић, Нолит, Београд 1980.

⁷⁷ *Оркесјар на њедале*, 108.

исконструисана, измишљена: без „добровољаца”, интерпретатора који је проносе кроз историју (народа и књижевности), а на разне начине њих представљају сви становници Белог Ваљева, она не би ни постојала.⁷⁸

Ауторов одговор на овакав невидљив али извешан систем принуде и потчињавања јесте у описаној циркуларности наративне истине: укрштањем различитих поимајућих перспектива он асимилује појединачне покушаје да се до уметничке истине допре, уздижући је, истовремено, изнад стварности, али је и спречавајући да прерасте у облик хегемоније. Управо то роман чини семантички несводивим: он је дело добровољне агоније интелекта који самоме себи не допушта да се скраси, да буде намирен, јер би га то поробило и умртвило.

Строга и захтевна исконструисаност текста је, с друге стране, израз ауторске воље за моћ која настаје као реакција на друштвенополитичку али и егзистенцијално-метафизичку репресивност⁷⁹: једино у делу аутор може да изгради илузију своје делотворности, у језику проналазећи безобалну, дивљу слободу, а у читаоцима потенцијалне поданике. Аполонски идеали мере и поретка се, кроз „дисциплинско” уметничко устројство, уједињују с дионизијским склоностима према игри, импровизацији и хаосу, а репресивност форме с антирепресивношћу смисла, што је још једна од амбиваленција којима је овај роман прожет.

Оркестар на њедале је књига о клонућу класичне литерарне традиције, о заблудама писања и о заносима читања. До пародије историјског романа, при томе, није дошло кроз чин интелектуалне освете, већ љубави према том опчињавајуће лепом, али нелогичном уметничком идеалу; аутор му, истовремено, додаје и сопствено дело, чији многи фрагменти, попут зрака с угашене звезде, осветљавају његово непостојање.

⁷⁸ Из те перспективе сагледана, и псеудосубјективност доктора Суботе могла би да буде објашњена као последица потчињавања које постоји и у систему културе, односно у канону књижевности.

⁷⁹ Уп. о ауторској вољи за моћ опширније у: Тихомир Брајовић, *Фикција и моћ*.