

Марија Масникова

ВОКСАЛ ВЛАДИМИРА ТОШИЋА

Владимир Тошић је један од композитора чији се стваралачки credo, током времена, суштински није мењао: координате његовог досадашњег стваралаштва биле су и остале редуccionизам и минимализам. У тој невероватној и у уметности не тако честој доследности свако Тошићево дело указује се као фрактал његовог целокупног (досадашњег) опуса, баш као што фрагмент, по мишљењу америчких експерименталиста, преузима значење целине дела.

У складу са постулатима минимализма чак су и промене које раздвајају Тошићеве композиције мале, усмерене и поступне. Могло би се рећи да је на делу креативни "бескрај истог", као што је оцењујући минималистички опус Давида Албахарија недавно написао Ненад Шапоња. Наравно, "бескрај истог" је само синтагма, штура ментална представа иза које се, поготово када је реч о стваралаштву, крију неочекивани садржаји и веома специфична, суптилна питања уметности.

Композиција *Воксал* недвосмислено актуализује питање садржаја који се крије иза Тошићевог "предвидљивог понављања већ освојених модела", и то управо чињеницом да је у питању једно од оних, углавном новијих Тошићевих остварења која лако и неприметно, из непретенциозне позиције у "поретку истог", у оквиру очекиване поступно уведене, мале *промене*, остварују неочекивану, незнатну, али делатну специфичну *разлику*.

Воксал (Sweet Song) је једна од оних Тошићевих композиција чија се "средњиша идеја" остварује у неколико вилова, тј. звучних идентитета. У питању је циклус композиција истог наслова, написаних за различите извођачке саставе.

Као што је то сам композитор написао, *Воксал* је "музика смиреног, опуштеног тока, дугог даха, без великог развоја и набоја".

Реализован је као троделна композиција у којој се запажа традиционална репризност на макроплану, док је организација музичког тока унутар одсека одређена специфичним процесом који се заснива на хармонском и мелодијском коришћењу тонова Тошићевог аликвотног модуса, тј. следа непарних тонова аликвотног низа (c, d, e, fis, g, a, b, h).

Изузимајући моделе који се налазе на крајевима одсека, цела композиција изграђена је на репетитивним мелодијско-хармонским моделима од по три тона, који се у првом и репризног одсеку нижу тако да се суседни модели међу собом разликују за по један тон, док је моделима са којима се ради у средишњем одсеку композиције заједнички само тон *c*, као основни тон аликвотног модуса.

Дело је организовано у три фактурна слоја. То су: мелодијски слој, који садржи једноставне мелодијско-ритмичке моделе, чија ненаметљива прогресија твори готово традиционалну, иако фрагментарну мелодијску линију; затим, бордунски слој, тј. слој дуголежећих, *drone*-тонова (који су регистарски значајно удаљени од мелодијског слоја) и, најзад, остинатни слој, који попут механички осмишљене пулс-траке изграђује хармонско-ритмичку окосницу композиције.

Већ и овако сажета аналитичка експликација дела недвосмислено показује редукцију музичког материјала, постојање минималистичког процеса заснованог на репетитивности и дугим трајањима те одсуство контраста и наглих промена, што су истовремено и основне одлике музичког минимализма и стваралачке константе Владимира Тошића.

Иста анализа, међутим, открива и неке мање уочљиве, али суштинске разлике између ове и свих њој сличних Тошићевих композиција, с једне, и интегрално-минималистичких остварења овог композитора, са друге стране.

Најзначајнија и највидљивија разлика односи се на традиционалну фактурну рашчлањеност овога дела, која је у модернистичком, строгом и предобликованом минимализму била незамислива. Такође, мелодијско-ритмички модели, чијим се понављањем и низањем остварује мелодијска линија дела, изгубили су своју модернистичку аморфност и контекстуалну неутралност, а за узврат су добили мотивску артикулацију, на самом рубу конституисања традиционалног тематизма.

Ни сам минималистички процес, који је неприметно пренео неке своје компетенције на композитора, више није безличан, строг, симетричан и потпуно предобликован. Уместо механичког, беживотног и само истраживачког понављања модела, ово дело афирмише један слободан репетитивни процес који живи и дише. Чак је и редослед укључивања тонова у процес, овде другачији него у већини ранијих Тошићевих композиција: тонови се укључују у процес не више према редоследу тонова у самом аликвотном низу, већ према слободно сачињеном и унапред одређеном мелодијском низу – серији од осам тонова аликвотног модуса.

Са друге стране, у суптилном садејству елементарно функционализованих слојева партитуре, у игри инструментације и музичког материјала, постигнута је, свасвим немодернистичка, *латентна референцијалност дела*, тј. могућност да нас његова атмосфера, или његова мелодика, или његова екстензија у времену, подсети на неку, увек индивидуалну, музичку представу коју већ имамо у искуству, те тако слушалац више није присиљен на типично модернистичку "дословност читања" дела.

Сасвим је, дакле, јасно, да је на нивоу целине овог дела нарушена једна од најбитнијих одредница модернистичког минимализма – “нехијерархијско успостављање поретка”, о чему је писала Розалинда Краус.¹

У ствари, Тошићев лични минимализам у овој као и у још неким његовим композицијама деведесетих година свесно напушта своју модернистичку, строго идеолошку позицију у име естетичке ауре дела, његове елементарне музикалности и уметничке истине.

У ово дело је, наиме, утиснута нова, ослобађајућа енергија “првог преуређења система”, енергија која га још увек не укида, већ га стваралачки модификује, раскидајући само са његовом догмом. Отуда се и израз ове композиције уклопио у атмосферу нашег времена и приближио амбијенталности, тј. најшире схваћеној новој једноставности.

Ова композиција је евидентно искорачила из простора модернизма, иако у њој не препознајемо ни “стратегију повратка”² ни “алегоријску текстуалност”³ карактеристичну за стваралаштво постмодерне. Потпуно супротно, својом аутентичном “мимикријом” и “стратегијом малих одступања”, поетизовани минимализам овог дела, рођен у времену после модерне, неприметно је закорачио у најшири естетички простор постмодерне уметности, бар утолико што је раскинуо са догмом интегралног, модернистичког минимализма, тј. бар у оној мери у којој га је модификовао.

Такође, ако заступамо мишљење да је “аутентична постмодерна мисао у музици утемељена на мисији означитеља”,⁴ јасно је да ова композиција Владимира Тошића не припада “репрезентативној”, већ “граничној зони” музичког постмодернизма, што јој даје сасвим специфичан уметнички, историјски и теоријски значај.

Ова суптилна, изразито светла и пријемчива композиција заправо је парадигматски пример “мешања кодова” на размеђи између модернизма и постмодернизма. Она је показатељ виталности и флексибилности минимализма као правца и, истовремено, доказ његове граничне и уистину прекретне историјске позиције. И, најзад, ово Тошићево дело представља једно од ретких места сусрета уметничке праксе и њене теорије: оно материјализује кључну тезу Хала Фостера по којој минимализам живи као апогеј модернизма и истовремено, као “парадигма помака према постмодернистичкој пракси која се развија и данас”.⁵

¹ Наведена синтагма преузета је из књиге Хала Фостера. Видети: Hal Foster, “The Crux of Minimalism”, у: *The Return of the Real /The Avant-Garde at the End of the Century/*, The MIT Press, 1996, стр. 42.

² Видети у: Hal Foster, *op. cit.*, стр. 29.

³ О “алегоријској текстуалности” видети у: Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *Beyond Recognition*, University of California Press, 1992, стр. 52–87.

⁴ Упоредити са: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 17.

⁵ Упоредити са: Hal Foster, *op. cit.*, стр. 42.