

Geomelecké a geopolitické hranice – hudba vo vývojových procesoch ich reprezentácie, prelínania a prirodzeného zániku

Slávka Kopčáková, Filozofická fakulta PU, slavka.kopcakakova@unipo.sk

Kľúčové slová: hudobná kultúra, geopolitický, geomelecký, socialistický realizmus, europocentrizmus, dogmatické estetika, globálna kultúra

Key words: Musical culture, Geopolitical, Geoartistic, Socialist Realism, Europocentrism. Dogmatic Aesthetics

Vo všeobecnosti pojem „geopolitický“ značí kombináciu geografických a politických faktorov, resp. geopolitika študuje zemepisné podmienky politického vývoja. Pojem „geomelecký“ by teda z hľadiska lexikologickej tvorby významu mal označovať štúdium umeleckých prejavov a všetkých zákonitostí umeleckej tvorby, produkcie a recepcie v ich geografických podmienkach, čo je jedno z dobre známych teritoriálnych kritérií periodizácie dejín umenia. No nie je to také jednoduché, lebo za týmto stojí niečo viac než len „kde“ a „kedy“. Geomelecký aspekt je novo etablovaným pojmom v estetike a kulturológii. Problematika reprezentácie a prelínania geomeleckých a geopolitických hraníc sa môže viazať na mobilitu, imigráciu, migráciu, exil, vzťahy lokálneho a globálneho. Môže súvisieť s konceptuálnou otázkou geopolitických hraníc do tej miery, že môže navodiť či indikovať transformáciu samotných geomeleckých hraníc a estetických hraníc umenia. V našom uvažovaní hľadáme odpovede na otázky, prečo a ako geopolitické hranice vytvárajú geomelecké hranice a naopak. Spolu s úvahami prezentujeme aj konkrétne historické prípady existencie a zániku takýchto hraníc.

Európsky koncept dejín hudby bol vždy najmä „teritoriálny“, hudba sa síce vždy realizovala v nejakom geopolitickom priestore, kde sa naplňali určité politické, štátotvorné, expandujúce a pod. ciele, avšak vždy si zachovávala aj svoju autonómiu. Nikdy priamo nesúvisela s tým, čo sa na politickej úrovni odohrávalo, jej povaha jej to neumožňovala. A ak súvisela, boli to len akty vonkajšieho nanútenia nejakých politických požiadaviek vo vzťahu k umelcom, ktorí takto strácali svoju umeleckú slobodu. Práve z toho hľadiska prepojenie a vzájomná súvislosť pojmov geomelecký a geopolitický je sledovateľná a má zmysel najmä v etapách, keď sa politické, emancipačné či národné príp. nacionalistické ciele a predstavy o usporiadaní sveta a štátov vo vyhranených podobách dožadovali svojej realizácie a naplnenia. Azda najviditeľnejšie sa to prejavilo v určitých politických režimoch súvisiacich s neslobodou a nedostatočným uplatňovaním demokratických princípov (fašistické a komunistické totalitárne režimy a pod.)

Ak existujú geomelecké hranice - potom sú to najtekutejšie a najpremenlivejšie hranice vôbec. Hudba totiž najrýchlejšie a najochotnejšie zo všetkých umení dokáže asimilovať do seba všetky podnety, ktoré sa okolo nej vyskytnú. Je nezobrazujúcim umením, resp. jej „zobrazenia“ nie sú nikdy je zobrazením konkrétnej politickej, dejinnej či akejkolvek inej reality (ak si odmyslíme textovú stránku vokálnych alebo vokálno-inštrumentálnych diel). Hudba je iba modelom, a to veľmi špecifickým zobrazením určitých už vo vedomí umelca pretransformovaných špecifických podnetov. Jej dejiny tvoria sumu dejín hudobných kultúr 60

najvyspelejších civilizácií, ktoré tu doposiaľ boli alebo už odumreli. Tzv. hudba Abendlandu (západu, kde je zahrnutá aj hudba strednej a stredovýchodnej Európy ako „relatívny abendland“) je v skutočnosti iba jednou časťou z týchto kultúr, aj keď sa javila dosť dlho ako „imanentne univerzálna“, nie je tomu tak. Napriek faktu, že tzv. europocentrizmus je v hudobnej historiografii ako vedeckej disciplíne už polstoročie pomenovaný a prekonaný, z hľadiska, rozsahu našich úvah sa budeme sústrediť iba na hudbu západnej, centrálnej a východnej Európy. Jej dlho udržiavané dominantné postavenie (ale iba z hľadiska menej rozvinutých vedeckých reflexií ostatných častí sveta!) do istej miery vždy súviselo s geopolitickou situáciou a s ideálnymi podmienkami pre rozvoj hudobného umenia, ktoré tu boli vytvorené spoločensko-ekonomickým vývojom.

Hudba je zvláštnym spôsobom interpersonálnej auditívnej komunikácie, kde sa operuje so špecifickým, v porovnaní s ľudskou rečou odlišným výberom zvukových prostriedkov a špecifickou syntaxou. Momenty prezentácie (psychofyziologické pôsobenie zvukových štruktúr) a reprezentácie (referencia štruktúr k mimohudobným realitám, k celej zložitosti a dynamike sveta a ľudského života) sú v nej v jednote. (Poledňák 2006, s. 147). Táto komunikácia sa z veľkej časti historicky vyvíjala v nielen širších súvislostiach umenia, estetická, ale i mimoumeleckých javov. O hudbe sa hovorí, že nemá hranice, že je univerzálnym jazykom rozširujúcim náš náhľad na svet, ktorý prekračuje ľudským jazykom stanovené hranice. Podľa R. Scrutona (2009, s. 418) oslovuje tých, ktorým by sme nemohli rozumieť inak, ako ich spontánnym začlenením sa do „tanca spoluúčasti“.

Hudba je univerzálnym idiómom, ktorý je oslobodený od pojmov. Preto ju dokáže pochopiť každý, kto je otvorený vplyvu vonkajšieho sveta. Hudba poskytuje formu spoločenstva prekračujúcu obmedzenia jazyka. Hudobná kultúra vzniká, pretože sa ľudia združujú s cieľom tvoriť, predviesť, interpretovať a počúvať hudbu. Tak ako všetky umenia, jestvuje vďaka nadhodnote, ktorá vytvára podmienky na voľný čas, závisí od trhu, od deľby práce, od rozličných výdobytkov ekonomickej spolupráce. (Scruton, s. 419) Ekonomia ako spoločné úsilie určitej skupiny ľudí zvyčajne funguje vždy v nejakom hospodársko-politickom systéme určitého spoločenského zriadenia alebo štátu. Teda izolovať umenie a politiku v konečnom dôsledku nie je dosť dobre možné, aj keď na prvý pohľad tieto súvislosti nie sú očividné...

V nasledujúcich úvahách sa budeme snažiť vychádzať z predpokladu, že hudba a hudobná kultúra v predchádzajúcich špecifických dejinných etapách „geoumelecké“ hranice vytvárala, keďže sa od úsvitu svojich dejín vyvíjala v rôznych geografických priestoroch s rôznou vývojovou dynamikou a autonómnymi princípmi väzieb medzi tónmi. Ak pred ňou nejaké hranice boli vytýčené, boli to vždy len krátke epizódy vytvárané umelými podmienkami a obmedzeniami pre umeleckú tvorbu v určitý čas trvajúcich náboženských systémoch alebo napr. neslobodných režimoch, napriek tomu ich dokázala vždy prekračovať. Jedným dychom treba dodať, že dnes „globálne znejúca“ hudba geopolitické hranice skôr ruší. Pojem geoumelecké opisuje teda vývojové javy, ktoré vykazujú veľkú premenlivosť a nestálosť. Platí to bude z akéhokoľvek metodologického východiska. Či už z historicko-vývojového, alebo sa budeme hudbu snažiť uchopiť ahistoricky ako estetický fenomén, alebo ho budeme vnímať v určitých výsekoch dejinnej reality na určitom geografickom priestore ako politikum s veľmi obmedzenou časovo-priestorovou a ideologickou platnosťou.

Vývoj hudby nikdy nebol lineárny. Chápeme ho ako sumu rôznych a diferencovaných synchronných a diachrónnych vývojov. Walter Wiora prišiel v 60. rokoch 20. storočia s veľmi inšpiratívnou aj keď kritizovanou koncepciou dejín hudby nazvanou „štyri epochy“ hudby. Prvou boli ranné dejiny (hudba prírodných národov a hudba prežívajúca ako archaická ľudová hudba)

do vzniku rozvinutých kultúr. Druhou boli antické a orientálne rozvinuté kultúry so svojimi tónovými systémami. Až jeho tretia epocha „západoeurópskej hudby (die abendländische Tonkunst) od raného stredoveku ako plne rozvinutá písomná kultúra a duchovný komplex vytvorený románskymi a germánskymi národmi sa akoby kryje s dejinami európskej hudby, ktoré sú len súčasťou svetových dejín hudby. Tu už môžeme vysledovať geografické hľadisko a nadobudnutie dojmu na určitý čas platného dominantného postavenia medzi rozvinutými kultúrami, a to vďaka tomu, že našla spôsob ako notáciou zafixovať celé hudobné dielo z čoho vyplynula možnosť vytvárať veľké umelecké formy. Tendencie zľaviť z takéhoto chápania sa v nemeckej muzikológii objavili až po druhej svetovej vojne, keď sa objavila nová mocenská situácia. Sprievodným javom týchto tendencií bolo opúšťanie nacionálnej koncepcie kultúrnej veľmoci vedúce k oslabeniu tzv. germanofilského videnia dejín hudby. Začali sa tiež zdôrazňovať idey univerzalizmu, integrácie Európy, nadštátnej organizácie a pod. Aj keď pohľad na svetové dejiny hudby na pohľad zdanlivo stojí mimo politického diania, T. Volek (1965, s. 237) nás upozorňuje, že práve vo Wiorovej koncepcii sú politické súvislosti zrejme.

Metodologicky sú dejiny svetovej hudby vystavané predovšetkým na základe geografických a časových hraníc. Sú to však len relatívne platné periodizačné kritériá, pretože je známe, že geografické kritéria sa zďaleka nekryjú s kultúrnymi okruhmi, a tiež, že celkový vývoj prebiehal vzhľadom na vývoj v každom z okruhov viac diachrónne než synchronne. Boli to práve umelci, ktorí vždy celkom prirodzene prekračovali hranice politické, geografické, pričom zbierali podnety a celkom mimovoľne a často neuvedomele nadväzovali na vplyvy, ktoré načerpali. Čím viac takýchto podnetov talentovaná osobnosť prijala, tým univerzálnejšia bola spravidla jej hudba. O to menej komunikačných bariér obsahovala a tým zrozumiteľnejší boli takíto géniovia pre celé národy nielen vo svojej dobe ale aj pre ďalšie generácie v kontinuite nadväzovania a porušovania tradície.

Už od počiatkov hudby ktoré vieme sledovať (kde základnou podmienkou je notácia, keďže ústna tradícia až tak spoľahlivo nedokázala uchovávať hudobné prejavy), sa hudba šírila naprieč mocensko-politickými systémami po celej Európe (napr. gregoriánsky chorál). V stredoveku rytierska pieseň bardov, bavičov, igrícov, jokuľárotorov, minstrelov, minnesängrov, minesotov, trubadúrov, truvérov atď. šírila sa podobne cestovaním týchto umelcov po hradoch, zámkoch, mestách a širších územiach. Renesanční umelci sa už suverénne pohybovali v rámci európskych kráľovských dvorov, kniežatstiev, štátov, napríklad 5 generácií tzv. nizozemských polyfonikov predstavuje z národnostného hľadiska zmes francúzskych, nizozemských, talianskych a nemeckých hudobníkov, ktorí výrazne ovplyvnili nielen nizozemskú hudobnú kultúru, ale aj francúzsku, taliansku, anglickú, nemenej však stredoeurópsku. V období hudobného baroka najlepší hudobníci, kantori, chrámoví organisti precestovali viacero miest či aj štátov, podľa toho, aké pracovné ponuky a príležitosti na sebarealizáciu dostali (napr. J. S. Bach, G. F. Händel). Cestujúci virtuózi od éry vrcholného klasicizmu (W. A. Mozart), počas celého obdobia hudobného romantizmu (N. Paganini, F. Liszt, D. Steibelt, F. Horecki etc.) boli samozrejmosťou. 20. storočie sa vďaka technickým možnostiam a zdokonaleniu cestovných prostriedkov stalo otvoreným pre akékoľvek presuny a pohyby v rámci geografického globálneho priestoru, ale i v rámci rôznych politických systémov, s výnimkou vyhranených období neslobodných režimov, keď prekročenie štátnych hraníc nebolo dosť dobre možné.

Ak naše metodologické východisko bude ešte chvíľu vývojové a pritom prihliadneme na úzke prepojenie dejín hudby s náboženským životom európskeho človeka stredoveku a raného novoveku, narazíme na určité regulatívy, ktoré cirkev ako najväčší mecén, pestovateľ ale i objednávateľ umenia vytvárala. Umeniu stanovovala pomyselné „hranice“ svojimi pravidlami,

liturgickými požiadavkami ale i určitými zákazmi, čo smie a čo nesmie byť zobrazené, ako to môže byť zobrazené, čo smie a čo nesmie zaznieť, aké ľudské hlasy a nástroje sú a aké nie sú povolené a pod. Náboženstvo a politické ideológie vždy mali do určitej miery spoločné črty. Ak východiskom ďalších úvah bude politikum, narazíme na geomecký aspekt už v 19. storočí v období národno-emancipačných snáh menších európskych národov. Tie na svojom území a v rámci vyhranených etnických spoločenstiev usilovali o vybudovanie určitého kultúrneho zázemia pre príslušníkov daného spoločenstva, k čomu patrilo nadobudnutie kodifikovaných podôb jazyka, volebného práva, kultúrnej identity alebo i určitej miery politickej autonómnosti.

V 20. storočí tento fenomén vzájomného ovplyvňovania geomeckého a geopolitického nabral oveľa konkrétnejšie črty. Napríklad v období národnosocialistického, neskôr pretransformovaného do fašistického režimu v Nemecku začala drvivá vlna nepriateľstva a ťaženia voči modernému alebo nie-nemeckému umeniu. V rámci tejto ideológie len určitý druh hudby bol chápaný a uznávaný ako umenie pre vybranú rasu (napr. R. Wagner, R. Strauss, L. v. Beethoven), iné umelecké prejavy, napríklad druhá viedenská škola (najmä hudba A. Weberna či A. Berga) boli označené za zvrhlé spolu s celou plejádou výtvarných umelcov tej doby. Najväčšiu výpovednú hodnotu o týchto javoch v sebe nesie obdobie budovania európskych totalitných režimov, ktoré začalo socialistickou kultúrnou revolúciou v ZSSR (od 30. rokov 20. storočia), a potom po 2. svetovej vojne plynule v ostatných satelitoch v strednej a východnej Európe. V umení začala dominovať estetika socialistického realizmu ako dogmatická estetika zacielená na podriadenie umenia a umelcov politickým potrebám.

Kategória socialistického realizmu bola chápaná najmä ako tvorivá metóda a umelecký program. Ako teória umenia bol sorealizmus súčasťou vedeckého komunizmu. Ako filozofia umenia sa pestoval v podobe marxisticko-leninskej estetiky, ktorá normatívne určovala spôsob, akými prostriedkami má toto umenie revolučnej robotníckej triedy pôsobiť na masy (ľudovosť, straníckosť, deskriptívna popisnosť, zjednodušenie umelecko-výrazových prostriedkov, dôraz na vokálnu zložku diela – na údernosť textu atď.). V konečnom dôsledku však výsledkom boli umelecké diela, ktoré zľavovali z umeleckých požiadaviek, pôsobili bezfarebne, uniformne. Umelci boli korumpovaní štátnou mocou, boli vypisované rôzne odmeny na vytvorenie angažovaných diel. No ešte vypuklejšim problémom bola izolácia, do ktorej sa umelci v socialistickom tábore dostali. Nebola to izolácia spôsobená neinformovanosťou a neznalosťou nových trendov, pretože vďaka odvahe vždy existoval spôsob, ako sa k partitúram, nahrávkam atď. dostať. Skôr to bola izolácia kontaktu a výmeny kultúrnych skúseností s ostatnými časťami sveta, no a najmä nemožnosť tvoriť určitý typ hudby, pretože z toho vyplývali existenčné hrozby a konzekvencie vedúce až k strate profesionálneho uplatnenia.

Na základe predošlých historických skúseností dokážeme rekonštruovať, čo značí vzájomné prepájanie geopolitického a geomeckého princípu, v nami uvedenom prípade to bola vlastne spolitizovaná doktrína charakteru vulgárneho sociologizmu, ktorá považovala hudbu z sémantické umenie „odzrkadľujúce“ skutočnosť, pričom jeho realistický a ideologický charakter mal vyjadrovať snahy určitých spoločenských tried a ich pokrokových síl. Podľa W. Malinowského (2006) doktrína socialistického realizmu mala historicko-sociologický a historiozofický pôvod, nedisponovala však žiadnou estetickou argumentáciou, čo jej vlastne pomohlo vyhnúť sa mnohým ambivalenciám vlastným pre estetické interpretácie a získať status uzavretého systému, čím si získala množstvo stúpcov a prisluhovačov. V podstate však nikto nemal presnú a ucelenú predstavu, ako by hudba socialistického realizmu mala v reálnej umeleckej tvorivej praxi vyzeráť, v kategórii štýlu a techniky sa vedelo len toľko, že hudba

socialistického tábora nesmie mať nič spoločné s buržoáznym reakčným umením západného kapitalistického sveta.

S problémom Východ-Západ v modernej hudobnej historiografii prišla v 60. rokoch poľská estetička a historička Zoffia Lissa. Objasnenie vzťahov a vzájomných vplyvov európskeho východu a západu označila za podmienku integrácie svetových dejín hudby. Položila tiež otázku, či skutočne existujú medzi „západom“ a východom“ hudobnej Európy naozaj také principiálne kvalitatívne rozdiely, aby toto delenie malo vôbec zmysel. (Lissa, 1967, s. 357). Na túto myšlienku nadviazala slovenská muzikologička N. Hrčková (2006, s. 11), ktorá už však toto delenie poníma skôr metaforicky, pretože viacerí „vykorenení“ autori z východu (napr. G. Ligeti či A. Schinttke) sa stali európskou, ba svetovou špičkou, platí to však aj napr. o poľských skladateľoch ako W. Lutoslawski, K. Penderecki, či estónovi A. Pärtovi. Dichotómia „dvoch hudieb“ vznikla po rozdelení kontinentu po 2. svetovej vojne, autorka však konštatuje: „*Neblahé udalosti posledných desaťročí nemohli celkom zničiť umenie stredovýchodného regiónu, pretože duchovné štruktúry sú stabilnejšie a silnejšie ako politické*“. (Hrčková, 2006, s. 14) Oproti hudbe na západe, kde sa v tom čase začal pojem hodnoty rovnať pojmu novosti, v silne izolovanej (najmä v 50. a 60. rokoch, potom tlak povolil) východnej hudobnej kultúre socialistického tábora novšia hudobná historiografia objavila hodnoty, ktoré mohli naznačiť celkovo východiská z krízy hudby, sú nimi návrat k role autorského subjektu, k pravde výrazu, k prítomnosti krásna a katarzis, k tradícii ako pevnému bodu či k sakrálnym tradíciám. Aj keď Hrčková autorka trvá (2006, s. 219) na dodnes trvajúcom hodnotovom zmätku ako záruka kontinuity vývoja európskej hudby sa jej súčasne javí veľký trend syntézy ako odpovede na pocit rozpadajúceho sa sveta.

O. Elsček pri hľadaní odpovede na otázku, akým spôsobom sa mohli totalitné praktiky v umení vôbec presadzovať, hovorí o základných podmienkach, ktorými boli hudobné inštitúcie, spolitizované stavovské organizácie a ich agilní funkcionári, umelecké zväzy, servilní umelci bažiaci po kariére. (2006, s. 9-10). No už v 70. rokoch oblo zrejmé, že bezkonceptné ideologické a kultúrno-politické „normy“ nie je možné aplikovať v normálnych podmienkach fungovania hudby a umenia, umenie sa im v podstate vzpieralo. Dočasné podriadenie sa hudby požiadavkám totalitných režimov je však podľa autora v čomsi podobné dnešnému mediálnemu diktátu, kde zdanlivá ale pritom absentujúca mediálna demokracia je primárne mocenským a ekonomickým určujúcim faktorom. „*Pramienky novo vznikajúcich estetických a myšlienkových pohybov v súčasnej hudobnej kultúre sú utopené v mori komerčnej, bezduchej, mediálnej a všade sa ozývajúcej „hudby“*.“ (Elsček, 2006, s. 13). Viacerí autori konštatujú, že síce vláda jednej strany znásilňovala umenie a jeho recepciu, ale demokracia skutočné umenie vytláča na okraj spoločnosti.

Skutočné umenie nedokáže konkurovať globálnej hudobnej kultúre, ktorá sa stala charakteristickou svojím príklonom k úžitkovým či tzv. konzumným alebo populárnym formám hudby šíreným cez svetovú počítačovú sieť a všemocné médiá. Takto sa zmazali akékoľvek hranice pre prenikanie hudby do akýchkoľvek geografických končín či geopolitických priestorov, azda len s výnimkou krajín, kde je internet či napr. prehľadávač Google zakázaný (neslobodné ázijské režimy a pod.). Avšak aj to je otázka krátkeho času, pretože zákazy vždy indikujú aj ich porušovanie a občianska a umelecké nesloboda ako hanba takýchto režimov je tiež len dočasným javom. Nemali by sme však upadať do pesimizmu, pretože mediálnosť umenia má aj svoje veľké pozitíva. Vďaka nej k ľuďom všetkých rás cez svetovú sieť a médiá preniklo doposiaľ nebývalé množstvo umeleckej hudby. Podobne súčasné hudobné prejavy vznikajú už v tejto symbióze vzájomných kontaktov, priateľstiev, ideových a konceptných inšpirácií medzi umelcami sveta. Všade znejúca hudba onedlho bude znieť naozaj všade, preto v globálnom informačnom veku

nemá zmysel určovať jej hranice. Navyše hudba začína byť odolná aj voči politickým režimom, jednoducho vývoj ukazuje, aká posilnená a esteticky zvrchovane autonómna vyšla z turbulentného 20. storočia.

Vysvetliť z estetického hľadiska univerzálnosť hudby sa pokúšali viacerí estetici v 20. storočí. Fakt, že estetická skúsenosť je ahistorická (C. Dalhaus), nezávislá od historickej skúsenosti alebo od stupňa vývoja umeleckej kultúry, dával podnety k tomu, aby uvažovali o nej ako antropologickej konštante. Schopnosť esteticky vnímať a prežívať svoj život sa vyskytuje vo vedomí celej ľudskej rasy, bez rozdielu historického ukotvenia, geografickej polohy, politického systému či individuálnych životných podmienok. Podľa Z. Lissey (1967, s. 355) neexistujú ani žiadne imanentne vyššie či nižšie kultúry, iba kultúry rôznych spoločenských vývojových štádií, neexistujú žiadne ahistorické a nepremenné kultúry, iba kultúry, ktoré sú viac či menej dynamické vo svojom vývoji, čo závisí od dynamiky spoločenského vývoja. Rozdiely sú len dôsledkami spoločensko-historického vývoja.

Ak s ešte raz sa vrátíme k W. Wiorovi a jeho štvrtej epoche svetovej hudby, ktorou je hudba vo veku techniky a globálnej priemyselnej kultúry, môžeme ju charakterizovať ako epochu, v ktorej je všetka hudba dostupná všetkým, čím sa dovŕšil proces demokratizácie. Nastupuje tu aj nový jav vyplývajúci z možností informačného veku. Ide o procesy tzv. „sekundárnej produktivity“, keď umelec, poznajúc všetky historické štýly sa nimi inšpiruje a využíva ich v najrôznejších kontextoch vo vlastnej tvorbe. Hudba sa dostáva k hraniciam, keď prestáva byť hubou v doterajšom zmysle slova. Tak ako na samom začiatku jej vývoja, znova sa v nej začínajú uplatňovať aj iné ako hudobné zvuky, teda nehudobné zvuky, hluky, šumy a pod. Čiže dnes už hovoríme skôr o širšom pojme audiálnej kultúry, ktorej výsekom resp. podmnožinou je hudobná kultúra. Na rozdiel od iných umení, ktoré potrebujú k svojej performancii jazyk, reč (literatúra, divadlo) inak nie sú úplne zrozumiteľné, hudba (ale aj vizuálne umenia) je imanentne univerzálna, nevytvára žiadne bariéry z hľadiska porozumenia a možnosti estetického zážitku. Aj keď hudobné idiómy typické pre určité národy, vzdialenejšie kultúry sa odlišujú, celkovo sú ľahko osvojiteľné a z ich zvukovej zmyslovej podstaty vyplýva, že ľudské zmysly kdekoľvek na mape sveta nevytvárajú žiadne bariéry na ich vnímanie. Dôkazom „hudobnej“ adaptability moderného človeka je dnes napríklad globálne obľúbený štýl tzv. world music, ktorý do seba asimiloval celú etnickú rôznorodosť svetovej hudby.

V globálnom svete, kde všetky hudobné prejavy nájdeme na internete, kde kletzmer hrajú Slováci, jazz hrajú Číňania, černošský hip-hop kórejskí teenageri, klasickú hudbu s úspechom interpretujú Japonci sa celkovo stráca rozdiel medzi populárnou a vážnou hudbou. Obe sféry totiž používajú už prakticky rovnaký arzenál tvorivých prostriedkov a kompozičných postupov v neprehľadných možnostiach rôznych hudobných štýlov. V týchto intenciách pojem geomeleckých hraníc buď stráca význam, alebo je reálne aplikovateľný modelovo iba v dvoch prípadoch. Prvým je v našich predchádzajúcich úvahách zvažovaná „úloha“ hudby v totalitných režimoch, kde sme došli k záveru, že vplyv politických režimov na hudbu bol vždy iba krátkodobý a v podstate krátkodochý. Druhým prípadom potreby stanovovania geomeleckých hraníc je tzv. „ochranársky reflex“. Je aktuálny v prípade hudobných prejavov charakteristických pre jednotlivé národy, regióny, kultúry, ktoré chceme z hľadiska zachovania existencie a špecifik národnej kultúrnej tradície jednotlivých národov zachrániť pre ďalšie generácie.

Iné modelové prípady sú už prípadmi jednotlivých úzko špecializovaných konkrétnych bádateľských aktivít na poli hudobnej historiografie. Geomelecké hranice ťažko môžu dávať zmysel v dobe, keď jediným problémom je stanoviť „hranice“, čo ešte umením je a čo už nie, teda presúvame sa od otázok hraníc, k otázkam zmyslu a úsiliu o hodnoty. V dnešnom globálnom

svete však skutočné umenie nemá hodnotový problém v spoločnosti ani samo o sebe. Platí totiž opačné, dnešný človek má problém s prijímaním a rozlišovaním hodnôt, pretože nie všetko čo prekračuje geopolitické, geografické hranice a hranice jednotlivých kultúr hodnotou zákonite musí byť. Hudba však sama o sebe ostáva imanentnou a univerzálnou hodnotou, pretože jej jazyk oslovuje každého. Z toho hľadiska geografické, politické a kultúrne hranice nielen že stiera, ale v skutočnosti ani nikdy nedisponovala potenciálom či „vôľou“ ich vytvárať.

Zoznam bibliografických odkazov

- ELSCHEK, Oskár. 2006. Hudba, umenie, politika a totalitarizmus v strednej Európe. In *Slovenská hudba*, 2006, roč. 32, č. 1, s. 5-15.
- HRČKOVÁ, Naďa. 2005. *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (1)*. Bratislava : IKAR, 2005. 400 s. ISBN 80-551-1214-2.
- HRČKOVÁ, Naďa. 2006. *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava : IKAR, 2006. 543 s. ISBN 80-551-1356-4.
- LISSA, Zoffia. 1967. Problém Východ-Západ v moderním hudebním dějepisectví. In *Hudební rozhledy*, 1967, roč. 20, č. 12, s. 355-358.
- MALINOWSKI, Wladyslav. 2006. Socialistický realizmus? Čo to naozaj bolo? Príspevok k dejinám sacrum v umení. In *Slovenská hudba*. ISSN 1335-2458. 2006, roč. 32, č.1, s. 42-64.
- SCRUTON, Roger. 2009. *Hudobná estetika*. Bratislava : NHC, 2009. 484 s. ISBN 978-80-89427-11-6.
- VOLEK, Tomislav. 1965. Wiorův nástin světového hudebního vývoje. In *Hudební rozhledy*, 1965, roč. 18, č. 6, s. 230-231.
- WIORA, Walter. 1963. *Les quatre ages de la musique à l'ère de la technique*. Paris : Petite bibliothèque payot, 1963. 222 s.

Abstract

Geoartistic aspect is a newly established concept in the branch of Aesthetics and Cultural studies. Problem of representations and interdigitation of geoartistic and geopolitical borders can be bound to mobility, migration, exile, local and global relationship, or can be related to conceptual question of geopolitical border leading even to transformation of geoartistic and aesthetical borders of art. In the contribution, we are searching answers to questions “why” and “how” geopolitical borders could create geoartistic one and vice versa. Along with our consideration, we also present historical examples of existence and termination of these borders.

„Táto štúdia bola vytvorená realizáciou projektu *Dovybavenie a rozšírenie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra*, na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.“