

## SPEKTAKULÁRNA TAKOSŤ PERFORMANCIÍ MILANA ADAMČIAKA

JÚLIUS FUJAK

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

**Abstrakt:** Text sa zameriava na niektoré aspekty špecifického a jedinečného poňatia performancie u Milana Adamčiaka (1946 – 2017), ktoré sprítomňuje nielen vedomé odkazy na dobovú postmodernú avantgardu (neo)fluxu či konceptuálneho umenia, ale aj isté *sui generis* spektakulárne prezentované dimenzie zemitosti, prekvapivej hravosti i humornej kontroverznosti. Autor štúdie popri výberovo modelovej prezentácii jeho sólových, resp. skupinových performancií a happeningov reflektuje osobitosť intermediálnej poetiky Adamčiakovho performa(k)čného umenia v odkazoch na myšlienky filozofa umenia Jozefa Cseresa a hudobného semiotika Petra Faltina (dielo ako totem), ktoré sa týkajú posunov v chápaní ontologického statusu postmoderného umeleckého diela.

**Kľúčové slová:** performance, akčné umenie, konceptuálne umenie, totem

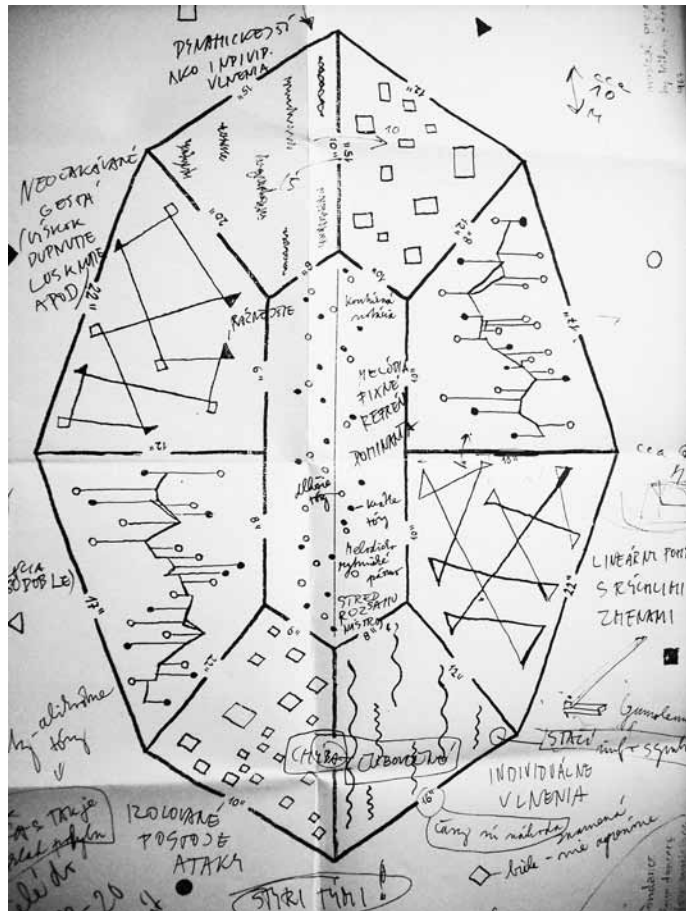
Osobnosť Milana Adamčiaka (1946 – 2017), intermediálneho umelca *sui generis*, hudobníka, performeru, básnika konkrétnej a experimentálnej poézie, výtvarníka, zároveň muzikológa a polyhistora vtlačila nezmazateľnú pečať do všetkých oblastí, v ktorých pôsobil a pohyboval sa, a to nezameniteľným spôsobom, ktorý dodnes nemožno prehliadať. V ostatnej dekáde jeho života sa, najmä vďaka obdivuhodnej pomoci a art-/altruistickým aktivitám konceptuálneho umelca Michala Murina, prebudil veľký záujem o Adamčiakovu tvorbu. Ten ani po jeho smrti neupadá, naopak, pribúdajú iniciatívy, v ktorých sa v istom zmysle premieta i zápas o uchopenie a interpretáciu jeho diela.

Esencia svojho druhu jedinečnej Adamčiakovej intermediality je prítomná v jeho výtvarných projektoch, inštaláciách, grafických partitúrach a notáciách, v nekonvenčnej poézii, aj v sólových či skupinových performanciách, ktorým sa venoval na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, aj od konca osemdesiatych rokov 20. storočia až do konca svojho života. Zámerom tohto textu je upriamiť pozornosť na špecifický a jedinečný charakter Adamčiakových performancií, resp. happeningov, s ohľadom na ich osobitú, divadelne spektakulárnu takosť, v ktorej sa premietalo jeho jedinečné trans-/intermediálne a interdisciplinárne cítenie a myslenie. Vo verbálnom hľadaní a artikulovaní príhodných výrazových charakteristík by sme mohli siahnúť k miere a špecifickosti istej (ne)plánovanej inscenovanosti, spontánneho timingu gesta a slova, práce s konkrétnym časopriestorom v kontexte konkrétneho site-specific prístupu, alebo k „obsadzovaniu rol“ spolupracovníkmi či náhodnými „okoloidúcimi“ divákmi vtiahnutými do víru diania a podobne. To všetko by nás možno priviedlo k výstižným popisom aspektov poetiky Adamčiakovej performancie. V tomto texte sa však pokúsime aplikovať aj iné interpretačné kľúče, ktoré nám umožnia aszda hlbší vhľad do jej povahy, charakteru a významového podložia.

### Performa(k)čné iniciácie

Milan Adamčiak sa už v priebehu šesťdesiatych rokov minulého storočia ako študent žilinského konzervatória venoval – poväčšine bez poznania zahraničných, v tom čase do Československa len postupne presakujúcich prúdov akčného, konceptuálneho a performatívneho umenia – vlastným, niekedy iba privátnym akciám a performanciam, a to najmä v Ružomberku (odkiaľ pochádzal) a jeho okolí, prípad-

Milan Adamčiak:  
*Diamondance*, 1967.  
Foto archív autora.



ne v Žiline. Z nich môžeme výberovo spomenúť *Syzifovské roboty* (1964), *Nočný chodec* (1966), *Chodecké kusy* (1966 – 1968), resp. tzv. *Monoakcie*, ako boli *Pocsta Františkovi z Assisi* (1967), *Chlieb náš každodenný* (1967), *Pocsta sv. Antonínovi (Podľa Pokušenia od Flauberta)* (1968), *Pokánie* (1968), *Ghost Music* (1969) a i.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ich podrobný opis sa nachádza v poslednom diele štvorčasťovej monografie ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV. (Akty)*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015, s. 154 – 189, ktorý je venovaný Adamčiakovmu intermediálnemu konceptuálnemu umeniu, rôznym performanciam, happeningom i výstavám, a je podstatným informačným zdrojom tejto štúdie. Obsahuje rozsiahly rozhovor Murina s autorom, ktorý

V tomto období v rámci celej série obdivuhodných, primárne hudobných grafických partitúr a notácií vytvoril Adamčiak aj dielo *Diamondance* (1967) – s vysokou pravdepodobnosťou vôbec prvú spaciálno-temporálnu partitúru svojho druhu pre tanečníkov (!) a sprevádzajúcich hudobníkov. V tejto grafickej partitúre je výtvarne vyznačený jasný plán a pôdorys rozmanitých pohybov tanečníkov, resp. akcií hudobníkov v zamýšľanom priestore „diamantového“ osemhranu o dĺžke „cca 10 metrov“. Vo vyznačenej minútáži po jeho obvode (s metaforickou poznámkou „časy sú náhoda“) sú formulované inštrukcie, resp. legenda akcií – „neočakávané gestá (výsknutie, dupnutie, lusknutie a pod.)“, „lineárny pohyb s rýchlymi zmenami“, „rolované postoje, ataky“, „individuálne vlnenia“ a i. Popritom tu narazíme aj na hudobné poznámky v tzv. kontúrnej notácii („aliquotné tóny“, „krátke tóny“ (prázdne krúžky), „dlhšie tóny“ (plné krúžky), „melódia fixne“, „refrén“, „dominanta“, „melodic-korytmické pásmo“, „stred rozsahu nástroja“ a i.). Ide o vzájomne komplementárny a dynamický celok riadenej kolektívnej performancie, resp. happeningu, ktorý sa síce v tom čase nedočkal živého uvedenia, no je dokladom obdivuhodnej Adamčiakovej divadelno-tanečnej invencie. K prvej živej realizácii *Diamondance* došlo až roku 2009 vďaka Petre Fornayovej a jej tanečnej skupine v nezávislom kultúrnom centre A4 – Nultom priestore v Bratislave.

Ďalšie akcie vznikali v spolupráci s hudobníkmi, resp. performermi Jozefom Revalom, Róbertom Cyprichom a Alexandrom Mlynárčikom, popri inom na povestnom *I. festivale snehu* (Adamčiak – Cyprich – Mlynárčik – Urbásek) pri príležitosti Majstrovstiev sveta v lyžovaní vo Vysokých Tatrách (1970). Rovnako aj so súborom Ensemble Comp. – jedným z jeho hudobno-intermediálnych happeningov bola legendárna *Vodná hudba* na „Bernoláku“, čiže internáte Jura Hronca v Bratislave (1970), s hudobníkmi hrajúcimi vo vode v potápačských oblekoch, ktorých obklopili zvedaví plavci. Koncom šesťdesiatych rokov, ktoré boli prajné voči rôznym experimentom, vytvorili Adamčiak s Jozefom Revalom na Smolenických seminároch (1969) dva performačné kusy, *Hraj na husliach svojho partnera* (z cyklu *JAMA*) a *Nehraj* – pravdepodobne vôbec prvé uvedenie fluxového eventu na Slovensku. O rok neskôr sa na tom istom podujatí odohral veľký happening/event *Dislokácia II.* s hudobníkmi v úlohách figúrok známej spoločenskej hry *Dáma* na veľkej vyznačenej šachovnici.<sup>2</sup>

---

v diachrónnom pohľade de facto mapuje Adamčiakove konceptualizované akcie, realizované i nerealizované umelecké experimentálne projekty, bizarné performancie, ako aj kolektívne či samostatné výstavy. Sú v nej časti cennej enumeratívnej memorizácie: *Korene aktivít, Monoakcie*, portréty Jozefa Revala, Róberta Cypricha, Alexandra Mlynárčika či Adamčiakovho prvého experimentálneho súboru Ensemble Comp. Túto osobnostnú retrospektívu uzatvára sekvencia o kooperácii s Júliusom Kollerom a Květou Fulierovou. Adamčiak následne sebakriticky reflektuje poldruha dekády pôsobenia v tzv. normalizačných rokoch socializmu v Ústave hudobnej vedy SAV a externe na Vysokej škole múzických umení a Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, ako aj znovuobjavovanie sa na československej experimentálnej umeleckej scéne na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, späť s novými výstavami, prezentáciami tvorby a vznikom osobitého súboru Transmusic Comp. a Spoločnosti pre NEkonvenčnú Hudbu (SNEH).

<sup>2</sup> Verejnosti je menej známe, že nielen v tomto happeningu v Smoleniciach, ale aj v neskoršej Adamčiakovej akcii pri príležitosti významnej medzinárodnej politickej konferencie *Východ – Západ* v Bardejovských kúpeľoch (1991) účinkoval popri iných aj Marián Varga. V rozhovore, ktorý mi poskytol roku 2001, na to spomínal: „Hrali sme spolu svojho času v Smoleniciach a potom aj v Bardejove. [Adamčiak] Kreslil všeliaké plány a hral tam s nami ‚šachy‘: Burlasovci boli na jednej strane v priestore, my s Petrom Michalicom na druhej strane. Mali to byť akési strategické štúdie Východ – Západ, my sme boli štyria prezidenti... Ale bolo to istým spôsobom veselé, aspoň mal Adamčiak na čo spomínať.“ In FUJAK, J. *Vis-à-vis (Dialogy nielen o hudbe)*. Bratislava : Vlna / Drewo a srd, 2018, s. 190.



Ensemble Comp.: *Vodná hudba*. Internát Jura Hronca, Bratislava, 1970. Foto archív autora. Snímka Juraj Bartoš.

V roku 1970 bol Milan Adamčiak jedným z aktérov na známom 1. otvorenom ateliéri slovenskej neoficiálnej (v tom čase už vyslovene nežiadúcej) výtvarnej scény v dome Rudolfa Sikoru na Tehelnej 32 v Bratislave, kde realizoval fluxusovú performanciu *Canon 4×1/5* a pre kolegov vytvoril konceptuálnu výzvu s názvom *Gaudium et pax*.<sup>3</sup> Filozof umenia Jozef Cseres, známy tiež ako konceptuálny výtvarník a konceptuálny performer He<sup>ve</sup>rme<sup>ar</sup>s, postrehol dôležitú skutočnosť, že Adamčiak „už na začiatku svojej tvorby spojil konceptuálne myslenie s rôznymi formami akčného umenia, pretože bol presvedčený, že ľudská skúsenosť je prirodzene časopriestorová, a preto nemá zmysel obmedzovať umeleckú tvorivosť konvenčnými druhmi či žánrami a zabíjať spontánnosť umelými inštitucionálnymi kritériami“.<sup>4</sup>

### Vplyvy, kontexty a vlastný postoj

Zo spomenutých realizácií je zrejmé, že nevznikali len spontánne alebo bez ohľadu na dianie vo svete. Adamčiak tak v šesťdesiatych rokoch ako aj neskôr v intenciách svojho kréda „vedieť mnoho o niečom a niečo o mnohom“ nasával vše-

<sup>3</sup> V daných súvislostiach možno spomenúť aj tie eventy a happenings, na ktorých participoval s konceptuálnymi umelcami Petrom Bartošom, Júliusom Kollerom, Janou Želibskou alebo Alexandrom Mlynárčikom, napríklad Mlynárčikove sviatočné happenings *Sviatočné hody* (1970), *Evina svadba* (1971) a *Deň radosti – „keby všetky vlaky sveta“* (1971).

<sup>4</sup> CSERES, J. Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda. In *Pravda*, 2017, roč. 27, č. 17, s. 30, 21. 1. 2017.

možné impulzy a vplyvy, a to i z odbornej či umeleckej literatúry a časopisov, a bol činorodý aj korešpondenčne. V jeho performa(k)čnej tvorbe sa postupne zrkadlila znalosť rôznych modernistických, novodobých „-izmov“, ktoré boli do Pražskej jari (a najmä po nej) pokladané za ideologicky nebezpečné. Postupne sa vnáral do iniciatív dadaizmu, futurizmu, fluxu, konceptuálneho umenia a i. Intenzívne spoznával a vnútorne si osvojoval práce a diela Johna Cagea (*The Silence*), Dicka Higginsa (*foew & ombwhnw*), Allana Kaprowa, Wolfa Vostela (*Happening und Leben*), Bena Vautiera (*Propositions*), Josepha Beuysa (už roku 1970 poslal Adamčiakovi svoje katalógy), japonskej avantgardnej „proto-fluxusovej“ skupiny Gutai (Jiro Yoshihara, Shozo Shimamoto), Yoko Ono, ako aj osobností českej scény – explosionistu Vladimíra Boudníka, intermediálnych konceptualistov Milana Knížáka, Eugena Brikcusa, výtvarníka a teoretika Jiřího Valocha a i.

Je zaujímavé, že v čase svojich raných performancií a eventov Adamčiak nepoznal fluxus a ani potom sám seba nepočítal k jeho predstaviteľom. Avšak neraz s chuťou sebe vlastnou využíval jeho princípy, a to aj neskôr, v čase vlny neofluxu, ktorá sa v našom kultúrno-geografickom priestore začala na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia. Všetky uvedené prúdy a línie medzinárodnej scény boli pre neho v mnohých smeroch dôležité, no nezostával len pri nich. Častokrát mu poslúžili v zmysle implicitných či explicitných odvolávok, sémanticky signifikantných situa(k)čných parafráz alebo citácií v istej vedome priznanej kontinuite a koncepcnej spriaznenosti, ako „odrazový mostík“, resp. „materiál, ku ktorému bolo možné pridať už len vlastný postoj“.<sup>5</sup>

V citovanom vlastnom postoji, teda v kreovaní a šírení sebe vlastnej poetiky, bolo možné od počiatku vybadať Adamčiakovu permanentnú zrastenosť s istou zemitosťou, jeho priamočiaro úprimný a autentický naturel, ktorý z neho – či už ako výnimočného umelca alebo široko rozhladeného a vzdelaného intelektuála – nikdy nevyprchal. Naopak, bol vďaka nemu vždy v nechcenej (?) opozícii voči sterilne vyprázdnenému akademizmu a snobizmu kultúrno-umeleckej society. Od prvých až po posledné sa všetky Adamčiakove performancie vyznačovali rázovitosťou, situačnou spontánnosťou, ale i hravosťou výrazu (ako primárnym princípom tvorby a života homo ludens, vrátane zámerného prebúdzania detskej hravosti v nás), neraz filigránskym humorom, espritom, príležitostne i kontroverznou nepredvídateľnosťou a v neposlednom rade niekedy priam surovou archetypálnosťou. Ako o ňom napísal Jozef Cseres, „[P]oháňaný rituálnou vôľou tvoril bez ohľadu na konvencie, nechával sa pohltiť procesom i médium a zaslepený tvorivým aktom nedbal na zaužívané spôsoby a princípy reprezentácie. Zámerne miešal médiá a spochybňoval zaužívané uhly pohľadu. (...) Bol vždy ľudskejší než prostredie okolo neho, ktoré dokázal nakažiť všetkým možným, len nie bezprostrednosťou a úprimnosťou. Hoci sa nesnažil byť mimoriadny, mimoriadnosti sa zbaviť nedokázal celý svoj život.“<sup>6</sup>

V snahe postihnúť endemickú osobitosť performatívnych eventov Milana Adamčiak sa nie náhodou núkajú paralely s transgresívnym rituálom, ako ho chápal Georges Bataille, alebo so zenovým kóanom (táto analógia je použitá s vedomím rizika zjednodušujúcej inštrumentalizácie), a to v ich radikálnej paradoxnosti, tenzívnej podvojnosti silnej emócie a briskného intelektu, ako aj schopnosti vymaniť sa zo vsu-

<sup>5</sup> ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV. (Akty)*, s. 29.

<sup>6</sup> CSERES, J. *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda*, s. 31.

gerovanej dualitnej optiky vnímania reality či všemožných manipulačných diskurzívnych praktík.

Adamčiakove performancie, eventy a happenings sa však svojou povahou zároveň vyznačovali istou špecifickou „takosťou“ spektakulárnosti. Sám sa vedome hlásil k apropriačnému využitiu gesta, gagu, masky, ľudového divadla, ba i karnevalu, stredovekých mystérií, pouličného divadla a podobne, v súradniciach slávnosti a sviatku: „V súvislosti s dejinami umenia akcie som veľmi často narážal na historické fakty týkajúce sa slávností a sviatkov. Najkrajšie happenings sa odohrávali v baroku – či ešte skôr, v renesancii – pardon, ešte skôr: stredoveké karnevaly a mystériá a ďalej ešte skôr do staroveku. Medzi kolegami sme sa neraz posvätili na tému, kde sú korene happeningu, odkiaľ pokiaľ siahajú hranice všednosti a nevšednosti, zvyku, zvyklostí, zvykoslovia či sviatkov. Chtiac-nechtiac sme na to museli reagovať. Povestný diagram Fluxu od Georgea Maciunasa na to dáva dostatočne zreteľnú odpoveď. Krásne happenings, akcie, inštalácie nájdeme v dávných mytológiách i v Biblii.“<sup>7</sup>

Sám Adamčiak ako jedinečný intermediálny konceptuálny brikolér svojím zjavom i performatívnymi intervenciami pripomínal, ba niekedy priam sprítomňoval novodobého igríca či jokulátora (pôvodne de facto stredovekého intermediálneho umelca), schopného svojpomocne vyťažiť z minima maximum, teda z toho, čo nielen materiálne, ale aj situačne a významovo bolo v danom prostredí konkrétneho časopriestoru naporúdzi.

### Príklady takosti performancií a eventov Milana Adamčiaka

Vyššie zmienené príznačné črty niesli v sebe v rôznej miere aj podujatia, projekty, akcie a eventy, ktoré Milan Adamčiak kreoval tak pre rokom 1989, ako aj po zmene režimu. V čase postupného oživovania Adamčiakových umeleckých (nielen) performa(k)čných aktivít po viac než pätnásťročnej odmlke, ktorá trvala od prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia, by si samostatnú kapitolu zaslúžilo jeho zoskupenie Transmusic Comp.<sup>8</sup> (1989 – 1996, 2010 – 2016). V česko-slovenskom kontexte daného obdobia išlo o ojedinelý voľný súbor združujúci profesionálnych i neprofesionálnych hudobníkov, výtvarníkov či divadelníkov. Milan Adamčiak ho v zakladacej listine charakterizoval ako „otvorené variabilné teleso pôsobiace v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej (tzv. aha) sfére v záujme rozvíjania, prehlbovania a presahovania hraníc umeleckej konvencie“.<sup>9</sup> Popri ňom tvorili os súboru Michal Murin a Peter Machajdík, ďalšími členmi boli Peter Horváth, Peter Cón, Martin Burlas, Michaela Czinegeová, Zuzana Géczová, Daniel Matej, Vladimír Popovič, Juraj Bartusz, Oľga Smetanová, Peter Strassner, Peter Zagar, Juraj Bartusz, Zbyněk Prokop a príležitostní hostia. V rámci tejto štúdie treba uviesť, že samotné koncerty-happenings Transmusic Comp. sa nielenže vyznačovali (neo)fluxovou poetikou (v ktorej sa o. i. využívali hudobné i home-/readymade zvukové nástroje na pomedzí zvuko-

<sup>7</sup> ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV. (Akty)*, s. 60.

<sup>8</sup> Skratka Comp. mala mať podľa Adamčiaka polyvalentný rozmer: company, compact, compages, comparison, competence, complementarity, compilation, complex, compliance, competition, comprehensibility atď. Viac o samotnom súbore pozri texty Michala Murina. Tamže, s. 279 – 343.

<sup>9</sup> ADAMČIAK, M. Zakladacia listina súboru Transmusic Comp. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. In *Avalanches 1990 – 1995*. (Ed. M. Murin). Bratislava : SNEH, 1995, s. 35.



Transmusic Comp. začiatkom deväťdesiatych rokov. Vľavo Milan Adamčiak. Foto Archív SNEH.

vých a výtvarných inštalácií), ale išlo o spektakulárne situačné, umelecky v dobrom zmysle slova „vyšinuto“ synkretické udalosti sui generis (napr. *String Room*, *People to Poep*, *Legnavské tančeky*, *Flambovaná hudba* a i.), s integrálnymi prvkami podiv(uhod)nej, miestami kontroverzne vyznievajúcej performance a nekonvenčného hudobného divadla, v ktorých práve Adamčiak zohrával ústrednú úlohu.

Začiatkom deväťdesiatych rokov došlo aj k pamätnému happeningu Alexandra Mlynárčika s participáciou Milana Adamčiaka *Ecce homo/Ajhl'a človek* (1991) v Žiline na centrálnej pešej zóne, s výraznou sociálnou intervenciou do verejného priestoru v kontexte ekologického projektu Mlynárčika, Jozefa Doricu a Andreja Barčíka. Akteri v spolupráci s miestnymi mestskými službami zorganizovali de facto ekologicky výstražnú akciu, keď boli po celej dĺžke ulice vysypané rôzne odpadky a z ampliónov znela mätež zvukov. Ako o celej akcii píšu zostavovatelia katalógu k výstave *Adamčiak začni!*, „[Z]nečistili pešiu zónu medzi železničnou stanicou a Považskou galériou umenia odpadom (starý papier, šrot, horiace pneumatiky, ihličnaté stromy). Adamčiakov príspevok znel z miestneho rozhlasu ako ohlušujúca koláž hudby, zvukov čvirikajúcich vtákov, píšťaliek, fujary a útržkov slovenských pesničiek prerývaných rachotom tkáčskych strojov z textilného závodu.“<sup>10</sup>

<sup>10</sup> GREGOROVÁ STACH, L. – MURIN, M. *Adamčiak, začni! Retrospektívna výstava intermediálnej tvorby Milana Adamčiaka 1964 – 2017*. [Katalóg k výstave]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2017, s. 13.



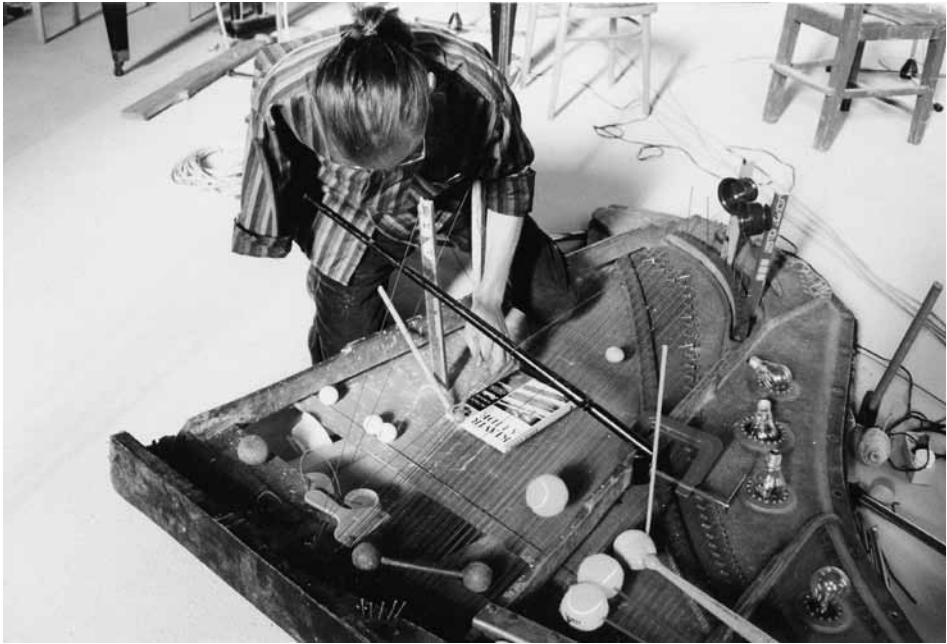
Milan Adamčiak: *Idea pre jedného muzikanta a okolie* (z cyklu *Manipulovaná hudba*) v rámci performance Transmusic Comp. Vernisáž výstavy Vladimíra Popoviča, Košice, 1991. Foto archív autora. Snímka Zbyněk Prokop.

Z veľkého množstva ďalších performancií a konceptuálnych eventov Milana Adamčiak spomeňme na ilustráciu a demonštráciu vyššie uvedených princípov jeho poetiky aspoň niektoré.

*Idea pre jedného muzikanta a okolie* (z cyklu *Manipulovaná hudba*), ktorú Adamčiak od konca sedemdesiatych rokov minulého storočia opakovane realizoval v rôznych dobách a variáciách, či už sólovo alebo s Transmusic Comp., spočívala v tom, že asistenti obtáčali Adamčiak hrajúceho na violončele (alebo inom nástroji) obväzmi či rolkami papiera, až do stavu úplného znehynenia.

V unikátnom projekte austrálskeho skladateľa Rossa Bolleterera s polyvalentným názvom *Left Hand of the Universe* (1997), ktorý bol uvedený v synagóge v Šamoríne a spojený s výstavou *The Piano Hotel* v rámci festivalu Sound Off (jej koncepčným kurátorom bol konceptuálny umelec, resp. divadelný performer Michal Murin, ktorý režijne pripravil v tomto priestore aj celý uvedený Bolleterov projekt), bola popri inom uvedená Adamčiakova skladba *Kontúry pre dvoch klaviristov*. Autor ju poňal ako jednu z foriem oživovania rozmanito zruinovaných klavírov, na ktorých hrali spolu so Zdenkom Plachým a Michalom Murinom, majúc aj v iných skladbách všetci pravé ruky „hendikepované“, t. j. zaviazané za chrbtom, aby mohli hrať len ľavými. Adamčiak sediac na strunovom korpuse svojho niekdajšieho klavírneho krídla rozprával príbeh o jeho postupnej deštrukcii a o tom, ako na neho kedysi spadol a zavalil ho v byte. Vzápätí nato nečakane situačne odcitoval fragment zo známej fluxusovej deš-





Milan Adamčiak: *Interpretácia skladby Rossa Bolletera Left Hand of the Universe*. Festival Sound Off – výstava *The Piano Hotel* (kurátor Michal Murin). Synagóga v Šamoríne, 1997. Foto archív autora. Snímka Michal Murin.

trukcie klavíra (Phillip Corner's Piano Activities, 1962) tým, že udieral sekerou do dreva iného nefunkčného klavírneho korpusu.

Bohatej série performancií a happeningov *Art in Windows* na festivale Divadelná Nitra 2001 sa Adamčiak zúčastnil s dvoma lapidárnymi kusmi: performanciou/živou inštaláciou *Keep Smiling*, keď vo výklade stánku s občerstvením Šmak na Svätoplukovom námestí sedel pri televíznej obrazovke s premietanou smejúcou sa tvárou Johna Cagea a usmieval sa na okoloidúcich ľudí, a akciu s deťmi *Violončelista na Jakubovom rebríku*, keď na tom istom námestí preludoval na violončele v strede rebríka, udržiavajúc na ňom situačný balans v malom hlúčkiku detí.

Na jednodňovom festivale *Opak je pravdou* v Empírovom divadle v Hlohovci, venovanom jeho šesťdesiatinám (Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu a Rádio Devín, 2007, koncepcia Juraj Ďuriš), popri rôznych participáciách na akciách Józsefa R. Juhásza či Michala Murina došlo na záver po dlhšom čase k stretnutiu členov Transmusic Comp. V rámci hudobno-performačného vystúpenia, v ktorom spolu s Adamčiakom a Murinom účinkovali aj Peter Machajík a autor tejto štúdie (ako hosť), sa zrazu sám rozhodol – a to počas simultánneho uvedenia jeho elektroakustickej skladby *Capriccio* (1983) a paralelných improvizácií uvedených aktérov – priamo na pódiu len tak pohovárať s Petrom Machajdíkom, medzi štyrmi očami („keďže sme sa dlho nevideli“). Vzápätí sa vytratil, aby sa o malú chvíľu skotúľal celý schúlený vo veľkej „hanákovskej“ papierovej hlave, pravdepodobne zabudnutej rekvizite miestneho divadla, priamo pred súbor a divákov festivalu.

Milan Adamčiak:  
*Muzikológ na strome.*  
 17. Nippon International  
 Performance Art Festival,  
 Nagano, 2011.  
 Foto NIPAF Archive.



Roku 2011 v rámci japonského turné s Michalom Murinom predviedol Milan Adamčiak na 17. Nippon International Performance Art Festival v Nagane aj svoju performanciu *Muzikológ na strome*. Organizátor a performer Seiji Shimoda ho požiadal, aby sa pokúsil v exteriéri urobiť niečo, čo tam ešte nezažili, respektíve, čo tam nebýva zvykom. Adamčiak priebeh performancie popísal takto: „(...) a tak som sa rozhodol vyliezť na strom a začvirikať vtáčikom a hmyzu, pretože tam bol netypický lesný rámus. Vyžiadal som si nožnice, zobral so sebou pivovú plechovku upravenú na píšťalu a vyliezol som na brezu, pričom som sa cestou hore vyzliekal až pod vrchol. Zdola na mňa kričali, že môžem spadnúť, tak som sa usadil do rázsochy, odstrihol som si časť chvosta z vlasov, uplietol z neho hniezdočko a vsunul medzi konáre. Potom som chvíľu privolával, resp. odháňal vtáčikov. Až cestou nadol mi napadlo, že toto by japonský 65-ročný muzikológ určite neurobil.“<sup>11</sup>

<sup>11</sup> ADAMČIAK, M. – MURIN, M. *Archív IV. (Akty)*, s. 142. Performancií na strome nájdeme v histórii nášho nekonvenčného umenia viacero. Spomeňme aspoň akcie Augustína Dobrovodského, ktoré sa však odohrávali v inom časopriestorovom a významovom kontexte československej undergroundovej komunity stretávajúcej sa na kysuckých Brýzgalkách v osemdesiatych rokoch minulého storočia, z ktorých jedna sa dostala aj na obálku sumáru jeho poézie. Pozri DOBROVODSKÝ, A. *Kurič v letnom kine*. Bratislava : BRaK, 2017.

O schopnosti Adamčiaka spraviť v danej chvíli gesto, ktoré sa neočakáva, svedčí aj príhoda z konca roku 2010. V košickom nezávislom kultúrnom centre Tabačka sme v živom prenose pre Rádio Devín za jeho prítomnosti uvádzali s komorným telesom Juraja Vajó Žena s blchou a sólistom Petrom Katinom (akordeón) Adamčiakovu kompozíciu *Transfigurazioni* (1979) a moje skladby. Pred poslednou časťou mojej kompozície *Co(n)ver – Diver – Over – Ver* som vyzval divákov, aby robili počas jej znenia to, čo sa na koncertoch zväčša nepatrí (mohli teda telefonovať, jesť, rozprávať sa, šuchotať, vrzgať mobiliárom a pod.). Adamčiak to zobral doslovne: v istom momente spod seba jednou rukou pomaly vybral umelohmotnú stoličku, teatrálnu ju zodvihol do výšky a s riadnym hlukom ju šmaril o zem.

Integrálnou súčasťou performancii Milana Adamčiaka bola častokrát jeho úvodná reč, resp. príhovor publiku. Nemala však nič spoločné s umenovednou či kurátorskou explikáciou a interpretáciou nasledovnej akcie, ale bola vždy určitou formou priamej existenciálnej výpovede neraz s autobiografickými, v istom zmysle i (seba)-mystifikujúcimi prvkami, vyúsťujúcou občas do smiešno-vážnej polohy, v ktorej sa jej autor nikdy nebral smrteľne vážne. Nebolo to inak ani pri niektorých vystúpeniach Transmusic Comp. (pars pro toto PostmutArt Fest v Nitrianskej galérii, 2011) či sólových performanciách (Galéria Krokus, 2015). Za istú formu autonómnej verbálnej performancie v kontexte vlastnej verzie konceptuálneho umenia by bolo možné pokladať Adamčiakov autorský úvod na vernisáži – po dlhom čase jeho prvej – samostatnej výstavy *Partitúry a koncepty*, ktorá sa konala v Galérii K49 na vrchole štrnásťposchodového panelového domu v Nových Zámkoch (1998). Spolu s jej kurátorom Jozefom Cseresom sme užasnuto načúvali jeho pútavému, sčasti opäť mystifikačnému, viac než dvojhodinovému (!) neprerušnému príhovoru, na konci ktorého sme v galérii osameli len my traja (ostatní návštevníci vernisáže už dávno odišli), pričom Adamčiak po celý čas až do konca zotrval v role autora. Postojačky, persuzívne, v neustále sugestívnom, zaangažovanom nastavení komentoval svoje diela a autorské i životné motivácie tvorby formou rozprávania vetviacich sa príbehov, ktoré nie vždy ukončila pointa.

### Performancia ako totem (?)

Ak sa pýtame na takosť Adamčiakovej špecificky spektakulárnej performancie, mali by sme azda reflektovať samotný zmysel jeho (post)moderného umeleckého gesta a postoja, a to v dobových súradniciach zásadných posunov v chápaní podstaty či funkcie umenia (najmä od druhej polovice minulého storočia). Podobné otázky si kládlo nemálo filozofov a estetikov. Za všetkých spomeňme Arthura C. Danta, ktorý v intenciách závažnej otázky, čo v konkrétnom spoločensko-historickom diskurze umožňuje, že sa vôbec niečo môže stať umením, nie náhodou súhlasil s tým, aby na obálke jeho knihy *Beyond the Brillo Box – The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992) bola umiestnená reinterpretácia slávnej Rembrandtovej *Hodiny anatómie u doktora Tulpa* od výtvarníka Russella Connora, v ktorej namiesto rozpitvanej mŕtvolky umiestnil do centra vášnivej dišputy vedcov reprint Warholovej preglejkovej škatule Brillo.<sup>12</sup> Tak ako radikálna avantgarda novodobej moderny, aj heretickí konceptua-

<sup>12</sup> DANTO, A. *Zneužitie krásy. Estetika a pojem umenia*. Bratislava : Kalligram, 2003, s. 12 – 13.

listi nastupujúcej postmodernity (už bez potreby byť za každú cenu dobytvačne originálni) odmietli buržoázno-meštiacku predstavu o umení ako psychoterapeutickom gauči, esteticky ušľachtilej zábave, prostriedku patetického sebacičovania emóciami či v horšom prípade len ako dekorácie, ornamentu, formy relaxu alebo výnosnej trhovej komodity.

Spomínaná zemitá bazálnosť, neestetická a zároveň sofistikovane hravá subverzívnosť Adamčiakových mimoriadnych spektakulárnych performatívnych gest a udalostí nás privádza k inému chápaniu ich zmyslu. Jeden z kľúčov k porozumeniu ich takosti tkvie v radikálnej transgresii, v istom zmysle (seba)obetujúceho rizika vystupovania z normatívnych automatizmov smerom k rizikovému splynutiu s každodennými strasťami i radosťami života v ich ontologickej nahote, ktorá vymazáva hranice medzi svetom a umením. Adamčiakov kolega, hudobný estetik a semiotik Peter Faltin (1939 – 1981), s ktorým sa osobne poznal, už koncom šesťdesiatych rokov reflektoval zásadné paradigmatické zmeny v oblasti hudobného média, ku ktorým dochádzalo aj v iných, v temporálno-spaciálnom rámci sprítomňujúcich sa umeleckých druhoch. Zásadný, priam transverzálny posun nekonvenčnej hudby šesťdesiatych rokov dával Faltin do súvislosti so snahou a potrebou prekročiť rozstup medzi dielom a svetom, resp. samotným bytím v snahe o identifikáciu s ním. Umenie už podľa neho nechce byť len výpoveďou o svete, ale jeho bezprostrednou súčasťou.<sup>13</sup> Ide o presun z modusu mimetického zobrazenia bytia smerom k stavu úplného prelínania s ním. Faltin ide ešte ďalej a formuluje nasledovnú myšlienku o „premene diela ako zobrazenia na dielo ako totem“ – teda nie tradične chápaný a interpretovateľný umelecký znakový systém, ale „vlastnú manifestáciu bytia“<sup>14</sup>: „Ak bolo doteraz dielo výpoveďou človeka pre svet, teraz sa dielo stáva výpoveďou sveta pre človeka. Nechce byť ani ‚krásne‘ – teda nechce prispôsobovať svet človeku – a nechce byť ani ‚správou‘ – teda prispôbovaním človeka svetu, ale skôr tvorbou človeka i sveta.“<sup>15</sup>

## Záver

Adamčiakov špecifický existenciálny status a modus performa(k)čného umenia vyslovene sprítomňoval a manifestoval vyššie uvedené princípy totemického splývania bytia umelca, diela a sveta či reality v jej každodennej šedivosti, zdanlivej banálnosti i konfliktnosti, aj transgresívnej sviatočnosti. Akú otázku však kládol, keď v poslednej etape svojej tvorby opakovane, takmer vždy, ako niekdajší violončelista predstupoval pred publikum s dlhým napnutým drôtom vo funkcii jedinej struny? Mal ho natiahnutý od vrchu plastovej fľaše slúžiacej ako ozvučnica (sic!) až po zem, kde ho ukotvil pod svojou topánkou – takto na ňom sláčikom v predklone vyludzoval len škripavé zvuky. Akou hodenou rukavicou bolo toto jeho radikálne, až na dreň výrazu redukované performatívne gesto, ktorým preukazoval vzdor i pokoru

<sup>13</sup> FALTIN, P. Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov. In *Slovenská hudba*, 1992, roč. 18, č. 2, s. 176.

<sup>14</sup> Pojem totemu by sme síce mohli na tomto mieste vzťahovať nepriamo na Clauda Léviho-Straussa vo význame symbolického zhmotnenia špecifickej formy myslenia i chápania sveta, no azda ešte viac by nám mohlo v jeho chápaní pomôcť, v istej prípustnej analógii, poňatie nerozlišiteľnosti označujúceho a označovaného (teda znakovkej materiality a zduchovneného významu) v rámcach mytologického vedomia, ako ho vykladal Ernst Cassirer.

<sup>15</sup> FALTIN, P. Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov, s. 179.



Performancia s Transmusic Comp., PostmutArt Fest, 2011. Foto archív autora. Snímka Alena Čierna ml.

zároveň? Akoby sa v ňom stretávali, prevrstvovali a splyvali všetky časy, o ktorých v súvislosti s románovým cyklom *Hľadanie strateného času* Marcela Prousta píše Gilles Deleuze<sup>16</sup>: čas strácania, čas zabudnutia, čas nachádzania a čas znovunájdenia. Čo všetko toto gesto – esenciálna kvapka, v ktorej sa zrkadlí svet – mohlo znamenať v spätnom pohľade na jeho životný a umelecký príbeh pred rokom 1989 i po ňom?

Vo svojej takosti bytia ako jedinečného intermediálneho performerera býval často osihotený. Ako umelec, vedec i ľudská bytosť si dobrovoľne a vedome zvolil pozíciu radikálneho scudzenia sa systému konjunkturálnych výhod, a preto bol neraz konfrontovaný s odcudzením, nepochopením, aj zneužívaním. Povedané opäť slovami Jozefa Cseresa: „Bol to bezprostredný, urozprávaný človek so všestranným talentom a tvorivým potenciálom, napriek tomu však nezvládol súčasnú premenu zmysluplného vedenia na štylizovanú vyprázdnenú komunikáciu, čo z neho

v podstate urobilo exulanta vo vlastnej kultúre.“<sup>17</sup> Svojou sólovou spektakulárnou performanciou ťahania sláčika po drôte to v istom zmysle dával nepokryte najavo.

Tvorbe Milana Adamčiaka sa aj po jeho smrti dostáva zaslúženej pozornosti v podobe rôznych umeleckých i odborných podujatí zameraných na jeho intermediálne umenie, hudbu, grafické partitúry, výtvarné diela a experimentálnu poéziu.<sup>18</sup> Zo širokého diapazónu aktivít by sa však predmetom hlbšej reflexie malo stať aj jeho jedinečné akčné umenie performancií, eventov a happeningov, ktoré dodnes vyvoláva mnohé, nielen v tomto texte naznačené otázky a impulzy k zamysleniu.

<sup>16</sup> DELEUZE, G. *Proust a znaky*. Praha : Herrmann & synové, 1999, s. 100 – 101.

<sup>17</sup> CSERES, J. *Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda*, s. 30.

<sup>18</sup> Spomeňme aspoň každoročný festival JAMA v Banskej Štiavnici ([www.jama.ooo/](http://www.jama.ooo/)), odborné semináre *Sondáž Adamčiaka* (Filozofická fakulta UKF v Nitre, 2017), *Milan Adamčiak – experimentálna poézia – slovenská literatúra* (Pedagogická fakulta UK v Bratislave, 2020), alebo koncerty VENI ensemble, Cluster ensemble či tria Ne:bo:daj venované Adamčiakovej hudobnej tvorbe doma i v zahraničí.

**THE SPECTACULAR SUCHNESS OF THE PERFORMANCE ART  
OF MILAN ADAMČIAK****Július FUJAK**

This paper is focused on some aspects of the specific and unique concept of Milan Adamčiak's (1946 – 2017) performance art, which embodies not only conscious references to the contemporary postmodern avant-garde of (neo-)Fluxus or conceptual art, but also certain spectacularly presented, sui generis dimensions of earthiness, surprising playfulness, and humorous controversy. Besides a selective, model presentation of his solo and collective performances and happenings, the author discusses the specificity of the intermedial poetics of Adamčiak's performance art in references to the ideas of Jozef Cseres and Peter Faltin, who specialised in music semiotics (works of art as totems) about shifts in the understanding of the ontological status of postmodern works of art.

**LITERATÚRA**

- ADAMČIAK, Milan – MURIN, Michal. *Archív IV. (Akty)*. Košice : Dive buki, 2014 – 2015. 388 s. ISBN 978-80-89677-06-1.
- ADAMČIAK, Milan. Zakladacia listina súboru Transmusic Comp. Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. In *Avalanches 1990 – 1995*. (Ed. Michal Murin). Bratislava : SNEH, 1995. 216 s. ISBN 80-967206-4-3.
- CSERES, Jozef. Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda. In *Pravda*, 2017, roč. 27, č. 17, s. 30 – 31, 21. 1. 2017. ISSN 1335-4051.
- DANTO, Arthur. *Zneužitie krásy. Estetika a pojem umenia*. Bratislava : Kalligram, 2003. 208 s. ISBN 978-80-8101-025-5.
- DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha : Herrmann & synové, 1999. 208 s. ISBN 80-238-4024-X.
- DOBROVODSKÝ, A. *Kurič v letnom kine*. Bratislava : BRaK, 2017. Neustranované. ISBN 978-80-89921-09-6.
- FALTIN, Peter. Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov. In *Slovenská hudba*, 1992, roč. 18, č. 2, s. 175 – 179. ISSN 1335-2458.
- FUJAK, Július. *Vis-à-vis (Dialógy nielen o hudbe)*. Bratislava : Vlna / Drewo a srd, 2018. 200 s. ISBN 978-80-89550-41-8.
- FUJAK, Július. *Emanácie hudobnej semiosféry*. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2018b. 182 s. ISBN 978-80-558-1281-6.
- GREGOROVÁ STACH, Lucia – MURIN, Michal. *Adamčiak, začni! Retrospektívna výstava intermedialnej tvorby Milana Adamčiaka 1964 – 2017*. [Katalóg k výstave]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2017. 39 s. ISBN 978-80-8059-203-5.

Július Fujak  
Filozofická fakulta  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Hodžova 375/1  
949 01 Nitra  
e-mail: jfujak@ukf.sk