

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Bakalářská diplomová práce

2011

Daniel Koreň

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Teorie interaktivních medií

Daniel Koreň

**Milan Adamčiak: Život ako umenie,
umenie ako život**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Viktor Pantůček

2011

*Prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracoval
samostatne s využitím uvedených prameňov a literatúry.
Ďalej súhlasím s jej uložením v Ustrední knihovne FF MU
a s jej zverejnením pre študijné účely.*

.....
Podpis autora práce

Podakovanie

Tu by som chcel poďakovať vedúcemu práce Mgr. Viktorovi Pantůčkovi za odborné vedenie a cenné rady, ktoré mi pomohli pri zostavovaní tejto práce. Moja vďaka za poskytnutie materiálov a koordinátov na Milana Adamčiaka patrí aj Mgr. Jozfeovi Cseresovi. Taktiež ďakujem pani Lýdii Kordíkovej a pánovi Jánovi Lalíkovi, ktorí mi umožnili svojou pomocou zorganizovať stretnutie s Milanom Adamčiakom. V neposlednom rade ďakujem aj Milanovi Adamčiakovi za rozhovor, cenné rady, obohatenie a za dovoľenie nazrieť do osobného sveta.

Anotácia

Táto práca pojednáva o začlenení Milana Adamčiaka do kontextu a vývoja umenia na Slovensku. Línia prepojenia života a umeleckej tvorby je touto kontextualizáciou cielene a kontinuálne prezentovaná ako ťažisková téza. Jeho tvorba je spájaná s intermédiami a pohybom v prienikoch medzných formách umenia, rovnako ako aj so záujmom o viaceré vedné disciplíny. Inklinuje k akčnému umeniu, experimentoval s musique concrète a elektroakustickými kompozíciami. Milan Adamčiak od polovice šesťdesiatych rokov vytvoril rozsiahle umelecké portfólio, ktoré je možné chápať ako rezonanciu myšlienok hnutia fluxus, ale aj ako reakciu na dobový kontext. Intermediálny umelec, muzikológ, skladateľ, tvorca netradičných nástrojov, objektov, inštalácií, grafických partitúr, experimentálnej poézie ale aj eklektik, nadšený a obetavý k svojmu umeniu. Analýzou východisiek Adamčiakovej tvorby sa dá prispieť k presnejšiemu začleneniu a katalogizácii umelca, ktorý v svojej tvorbe „pretavoval“ abstrahované princípy z rôznych vedných oborov akými sú jazykoveda, semiotika, fonológia, kybernetika, matematika atď., a v rekontextualizácii a konceptuálnom podaní ich oživil v umeleckej sfére.

Anotation

This work is discussing about the comprehension of Milan Adamčiak in the context and evolution of Slovak art scene. The connection of the author's life and work is constantly and continually presented as one of the key thesis of this work. His pieces of art integrate intermedia and “movement” within borders of art forms, so as with interest in different fields of studies. In his work he tends to performance art, he experimented with musique concrète and electroacoustic composition. Since the mid-sixties Milan Adamčiak created a broad artistic portfolio, which can be interpreted as resonance of thoughts of the fluxus movement, but also as a reaction to the context back in the day. An intermedial artist, musicologist, composer, inventor of unusual instruments, objects, installations, graphical scores, experimental poetry and also an eclectic, who is enthusiastic and willing to sacrifice for his art. By analyzing the outlets of Adamčiak's work one can contribute to more accurate comprehension and cataloging of this artist, who was in his work “remelting” the principles, which he abstracted from various scientific fields like linguistics, semiotics, phonology, cybernetics, mathematics etc. and enlivened them in the art scene by their re-contextualization and conceptual interpretation.

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. Umelecká tvorba ako súčasť života Milana Adamčiaka.....	9
2.1. Stručná Biografia.....	9
2.2. Vstup Adamčiaka na umeleckú scénu, kultúrna izolácia.....	9
2.3. Milan Adamčiak v kontexte tvorby bývalého Československa šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.....	11
2.3.1. Smolenické semináre Novej hudby.....	13
2.4. Manifest Ensemble Comp. A východiská tvorby.....	17
2.4.1. Intermédia a text.....	17
2.4.2. Prístup k hudbe.....	18
2.4.3. Eventy.....	18
2.5. Mám pocit, že ma pozorujú...Slovenský bytový underground.....	19
2.6. Dosť bolo konvencií – Spoločnosť Pre Nekonvenčnú hudbu a Transmusic Company...	21
3. ANALYTICKÁ ČASŤ – Východiská tvorby.....	25
3.1. Netransparentný Exhibicionizmus, Intermedialita a Interdisciplinarita.....	25
3.2. Svoje kreácie nemám rád dokončené - Tvorivé postupy a princípy.....	26
3.3. Grafické partitúry.....	29
3.4. Tvoja stará lopata môže požiť ako hudobný inštrument - Konštruktér nástrojov.....	32
3.5. Milan Adamčiak ako „žijúca legenda“	35
4. ZÁVER.....	37
5. Zoznam použitej literatúry.....	40
6. PRÍLOHA.....	42

1.ÚVOD

Väčšinu svojho života strávil Milan Adamčiak objavovaním a experimentovaním v intermediálnej oblasti, a spájaním jednotlivých výtvarných, literárnych, dramatických či hudobných zložiek. Jeho špecifickým prínosom sú grafické partitúry, netradičné hudobné nástroje a výrazná poetika tvorby zahŕňajúca eklektizmus, experiment a transformáciu fenoménov z vedeckých disciplín do umeleckej oblasti. Milan Adamčiak je vnímaný nielen ako výrazná a formujúca osobnosť slovenského umenia, ale aj ako muzikológ a iniciátor založenia Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu, súboru Transmusic Comp., ktorých činnosť rezonovala najmä na začiatku deväťdesiatych rokov.

Táto práca vznikla na základe rozpracovania už prezentovanej seminárnej práce, z ktorej až na malé výnimky nebola použitá žiadna pasáž, ale poslúžila ako zdroj ideí a inšpirácií ako túto prácu koncipovať. Východiskom tejto práce sa stalo osobné stretnutie s Milanom Adamčiakom, časť z neho je zaznamenaná vo forme rozhovoru na priloženom CD, avšak po technických problémoch s nahrávacím zariadením z neho ostala len počiatočná tretina. Počas rozhovoru sme sa s Milanom Adamčiakom zamerali najmä na východiská jeho tvorby a na dobový kontext obklopujúci vtedajšie výbojné umelecké aktivity. Pri tejto príležitosti vznikol aj nápad túto prácu rozdeliť na dve časti, prvá, venovaná Adamčiakovmu „pohybu“ v dobovom kontexte, zachytávajúca aj jeho „mimo-umelecké“ aktivity; druhá, venovaná analýze východísk Adamčiakovej tvorby.

Problematika diela a života Milana Adamčiaka ešte nebola v takomto rozsahu spracovaná; reflexie jeho diela sa často objavujú v odborných publikáciách a v súhrnných katalógoch zaoberajúcich sa akčným alebo „netradičným“ umením. Najvýstižnejšie jeho tvorbu reflektuje vo svojich tézach Jozef Cseres a Michal Murin, obaja patria do jeho blízkeho okolia. Mimo spolupráce a osobného kontaktu sa tieto tézy pozerajú na nami prezentovaný problém komplexne, z viacerých uhlov pohľadu. Preto sa stali aj primárnym zdrojom pre našu prácu. Naš prístup k týmto textom je analytický a systematický, pričom do úvahy budeme zohľadňovať aj informácie v ostatných prameňoch, ktorými sa stali osobný rozhovor s autorom a katalógy z výstav. Adamčiak je zaradený do tzv. rekapitulačných výstav v SNG, a pri tejto príležitosti sa hlbším záberom na jeho tvorbu venujú zborníky Šesťdesiate od Ivana Jančára a Akčné umenie 1965-1989 od Zory Rousínovej, v ktorých je zaradený. Východiskom k poznaniu

tejto problematiky by mali byť podľa nášho názoru aj poznatky od brnenského umelca a teoretika Jiřího Valocha, ktorý sa zaujíma o fenomény z Adamčiakovej tvorby, najmä grafické partitúry a experimentálnu poéziu.

Jednotlivé pramene budeme konfrontovať medzi sebou a s osobným rozhovorom; prípadné novovzniknuté podnety a kontextualizácie budeme reflektovať. Naším zámerom je sa v jednotlivých statiach pokúsiť o zhrnutie poznatkov o Adamčiakovi, ktoré by vyústili v katalogizáciu a presnejšiu definíciu, záverom by sme mali dôjsť k spojeniu autorovho života s tvorbou. Na základe podrobnejšieho zaoberania sa touto problematikou sa budeme snažiť zhutniť všetky možné poznatky, ktoré by objasňovali, prečo s nástupom novej generácie umelecká obec opäť objavuje otca slovenských grafických partitúr, ktorý nezanechal stopy len na umení, ale ovplyvnil ostatných umelcov a ľudí v svojom okolí. Pred pár rokmi natočený dokument Muzikológ a tvorca oživuje prepojenie autorovho života a tvorby a je začiatkom oživovania myšlienok, ktoré Adamčiak do slovenského prostredia vniesol svojou prácou či už ako umelec, vedec alebo publicista.

2. Umelecká tvorba ako súčasť života Milana Adamčiaka

2.1. Stručná Biografia

Milan Adamčiak sa narodil 16.12. 1946 v Ružomberku. Podľa vlastných slov vyrastal na „kultúrnej“ ulici a ako každý malý chlapec mal mnoho záľub a zaujímavých aktivít. V jeho tvorbe možno nájsť mnoho spojitostí, ktoré reflektujú už toto ranné obdobie, obdobie hier a detstva, ktoré nikdy neopustil.

V rokoch 1962-1968 študoval na hudobnom konzervatóriu v Žiline, v rokoch 1968 až 1973 na Filozofickej Fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, odbor Hudobná veda. Od roku 1972 pracoval v Slovenskej akadémii vied, a od roku 1977 až do roku 1989 vyučoval na VŠMU v Bratislave a aj na Filozofickej fakulte UK v Bratislave.

Viedol pestrý spoločenský aj rodinný život poznačený mnohými sociálnymi migráciami. Nad ostatnými vyčnieva množstvom úsilia vynaloženom na výskume a tvorbe v oblasti intermédií, ktorej zasvätil celý svoj život. V súčasnosti žije v obci Banská Belá v okrese Banská Štiavnica.

2.2. Vstup Adamčiaka na umeleckú scénu, kultúrna izolácia

Adamčiakovmu vstupu do povedomia umeleckej obce vo vtedajšom Československu predchádzalo mnoho udalostí. Pre ich pochopenie je namieste stručne sa dotknúť tých najdôležitejších, ktoré ovplyvnili dianie najväčším pomerom. Okrem notoricky známych politických a kultúrnych reálií zohrala dôležitú úlohu Adamčiakova vlastná iniciatíva. Jej pôvod nemožno hľadať na inom mieste ako na žilinskom konzervatóriu, kde v roku 1962 započal svoje štúdiá hrou na violončelo.

„Na začiatku samo- a seba- hľadania Milana Adamčiaka bola nevedomosť, bezočivosť a túžba po poznaní. Ako študent konzervatória v Žiline si svojvoľne predlžuje zájazd na Varšavskú

jeseň (1964), zoznamuje sa s novou hudbou a v kontexte uvoľňujúcej sa atmosféry v umení sa necháva viesť líniou poznávania o experimentálnej poézii, happeningoch, o hnutí Fluxus, z rádia začuje vysielanie o návšteve Johna Cagea v Prahe. Mladému neúnavnému hľadačovi, polyhistoricky a polymúzicky, resp. intermediálne orientovanému tvorcovi toto poznávanie otvára cestu, z ktorej ho už nič nezvedie“¹

Pod vedením profesora Eduarda Bekeho sa Adamčiak na konzervatóriu postupne zoznamuje aj okrajovo so skladateľmi a umelcami, o ktorých sa zháňali informácie oveľa zložitejšie. V počiatkoch hľadania nových prístupov Adamčiak prvý krát počuje Cageove nahrávky, ktoré ho podnietili vo vlastnom hľadaní a výskume. Vtedajšia kunsthistoria, ktorá zjavne toto obdobie nepodchyťuje s precíznosťou, akou by si zaslúžilo, výrazne zaostáva za dobou a nevenuje pozornosť prvotným aktivitám, ktoré sa diali v dovtedy neprebádanom a neprístupnom sektore.

Jednou z mála možností ako si rozšíriť hudobný obzor bol festival Varšavskej jesene, ktorý ponúkal svetové mená Novej hudby a pôsobil ako žriedlo inšpirácií. Návštevníci tu mohli zhliadnuť happeniny v galériach a hudobnú avantgardu, ale aj interpretácie Stravinského či Schoenberga. V roku 1965 naň Adamčiak zavítal a nezdráhal sa ho využiť naplno pre vytváranie cenných kontaktov. Po návrate zakladá prvý ansámbl pre Novú hudbu fungujúci vrámci konzervatória.

V tej dobe už intenzívne a drzo zháňal čo najviac informácií k umeniu, ktoré nebolo vyučované, tradičné učebnice ho hanobili. Odoberal viacero časopisov z rôznych oblastí. Medzi prvými Adamčiaka oslovil futurizmus a hnutie dada, ku ktorým vo svojej tvorbe zaujal špecifický vzťah. Paralelne s týmto úsilím si dopisoval s McLuhanom či Stockhausenom, aby získal čo najviac smerodajných informácií k svojim začínajúcim aktivitám, ktoré sa spočiatku týkali experimentálnej poézie, postupne presúval záujem k akcii.

Situáciu okolo svojho začiatku popisuje slovami: „*Ked' som začínal, vôbec som nevedel, že sa čosi podobné robí vo svete. Začínal som v Ružomberku, v malom mestečku, kde poznať futurizmus alebo dada, alebo to, čo sa robí v Paríži, bolo nemožné a prakticky to nikto nepotreboval. Azda ani ja. Ale stala sa vec, že impulz zo života ma donútil položiť si otázku –*

1 MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online]. [cit. 2011-05-10]. Dostupné z WWW: <http://www.lineask.sk/?page=fotogaleria&id_galery=56>.

Vieš o tom niečo? Neviem. Moja prvá uverejnená básnička sa volala Neviem.“²

Prvotnými inšpiráciami mu okrem bežných reálií, ktoré zažíval v domácom prostredí boli aj obrazy zo života sv. Františka z Assisi, ktorého neskoršie pocítil svojou akciou. Tak ako sv. František z Assisi kázal vtákom, Adamčiak vtákom hral na violončelo. Privátna akcia sa uskutočnila v lese bez prítomnosti iných osôb. Svojím netradičným spôsobom hrania sa snažil zvuk čela adaptovať k vtáčim zvukom, k zvukom lesa. Bolo to prvý krát, čo tieto vtáky začuli violončelo, preto bolo preňho dôležité sledovať ich reakciu na takúto formu komunikácie.

Milan Adamčiak sa od roku 1964 začína intenzívne venovať experimentálnym aktivitám, a to hneď naraz vo viacerých oblastiach, nevynímajúc hudbu, grafiku, text a svojou činnosťou viac a viac smeruje k odhaľovaniu vzťahov na pomedzí týchto samostatných svetov. Z chronologického hľadiska by bolo možné v tomto období určiť pomyselný bod vstupu Adamčiaka do sveta umenia, do času, keď sa cielene začal venovať experimentom, ktoré paralelne dopĺňal štúdiom. Treba pripomenúť, že v tejto dobe je Adamčiak skutočne mladý, čo implikuje perspektívne výhliadky nasledujúcich rokov.

2.3. Milan Adamčiak v kontexte tvorby bývalého Československa šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov

Od polovice šesťdesiatych rokov sa výrazne mení génus loci Československa, inými slovami sa situácia politicky aj kultúrne uvoľňuje, čo dáva väčší priestor pre viaceré aktivity fluxusového charakteru aj pre aktivity, ktoré výrazne odbáčali zo zaužívaných umeleckých postupov. 12. zjazd KSČ proklamoval demokratizmus a zrušenie pretrvávajúcich pozostatkov kultu osobnosti. Za pomerne krátky čas sme svedkami búrlivého umeleckého vývoja v celom Československu.

Situácii v umeleckom dianí na Slovensku v období 60.ých rokov sa venuje Radislav Matuščík, ten ju samozrejme vystavuje svojej kritike a tvrdí, že: „v tejto masovej nadprodukcii výtvarného úpadku sa objavuje hrstka tých čo idú inou cestou.“³ Hrstkou v tomto prípade je skupina slovenských výtvarníkov, ktorá sa vykryštalizovala nástupom tzv. druhej novej vlny v

2 ADAMČIAK, Milan podľa KASARDA, Martin. Nechcel by som byť vosková figurína. *Dotyky*. 1996, 7, s. 4.

3 MATUŠČÍK, Radislav. *...predtým 1964-1971 : Prekročenie hraníc*. Žilina: PGU, 1994, s.4.

roku 1961. Svojou tvorbou predstavovali rôzne výboje a „*polohy hlásiace sa k mnohotvárnemu prekračovaniu hraníc druhov umenia, jednotlivých umení, rozličných duchovných tvorivých aktivít tvorby a danosti, k prekračovaniu hraníc, ktoré ako nová tendencia , nová perspektíva charakterizuje stávkou i zálohu najmladších na budúcnosť a odlišuje ich od predchádzajúcich iniciatív.*“⁴

Podkladom k uvoľňujúcemu daniu na Slovensku boli aj neverejné výstavy ateliérov s názvom Konfrontácie. Jednalo sa o voľnú formu výstavnej činnosti, celkovo o päť výstav, posledná sa uskutočnila v roku 1964. Naplno sa na nich rozvinuli už spomínané tendencie narúšajúce tradície, ponúkajúce nekonvenčnosť, odvahu a aktuálnosť. Narastala aj tendencia galerijného, najmä tradične honosno-galerijného prezentovania. Dielo prestáva byť určené na dekorovanie stien alebo umŕtvenie v múzeách. Konfrontácie spĺňali väčšinu týchto požiadaviek. Medzi inými sa na nich predstavil Miloš Urbásek, budúci spolutvorca Adamčiaka, ktorý svoju maľbu deštruoval plameňom. Tu možno badať určitú paralelu s myšlienkami a výtvarnou činnosťou Gustava Metzgera, organizátora Destruction in Art Symposium, ktorý okrem plameňometu svoje akčné maľovanie ozvláštnil kyselinou.

S prienikom prvkov Novej hudby na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov do bývalého Československa začal narastať ako medzi výtvarníkmi, tak medzi hudobníkmi záujem o intermediálne diela. Prejavom, ktorý ovplyvnil tvorbu Milana Adamčiaka, môže byť grafická hudba, či grafické partitúry. Hudobné prostriedky Novej hudby už nebolo možné zachytiť bežnou notáciou, a tá bola preto obohacovaná nekonvenčnými symbolmi a znakmi. Taktiež je nutné upozorniť na fakt, že tiež estetická stránka notového textu oslovovala radu tvorcov k vlastnej interpretácii. Odkaz Johna Cagea, Earla Browna či Mortona Feldmana, ale tiež záujem o vizuálnu stránku grafických záznamov elektronickej hudby, napríklad štúdií Karlheinz Stockhausena sa prejavil aj v tvrobe niekoľkých českých a slovenských tvorcov. V Prahe vzniká už v roku 1961 súbor Novej hudby Musica viva Pragensis, pri ktorého vzniku stáli Petr Kotík a Rudolf Komorous. Na slovenskej strane vzniká v roku 1964 súbor Hudba dneška, pod vedením Ladislava Kupkoviča.

Okrem zmien v „hudobnom dianí“ sa V Československu rozvíja akčné umenie. Adamčiaka najviac oslovili akcie Alexandra Mlynarčíka, s ktorým následne ku koncu

4 MATUŠTÍK, Radislav. ...predtým 1964-1971 : Prekročenie hraníc. Žilina: PGU, 1994, s.5.

šesťdesiatych rokov začína veľmi plodnú spoluprácu. Za zmienku určite stojí Mlynárčikov manifest a rovnomenná akcia HAPPSOC z 1. mája 1965 na ktorom sa podieľali aj Stanislav Filko a Zita Kostrová.

„HAPPSOC upriamuje pozornosť ku „skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie“. Odmietá akýkoľvek vonkajší zásah do stavu vecí; ak hlása zmenu, tak v rovine ich vnímania, ako odkrývanie nových rozmerov neštylizovanej skutočnosti. V duchu estetiky nájdennej reality je za umelecké dielo vyhlásené mesto Bratislava medzi prvým a deviatym májom 1965, teda medzi dvoma posvätnými dátumami socializmu. Bratislava je v prehlásení skonkrétňená formou zverejnenia počtu mužov, žien, balkónov, televíznych antén, tulipánov v meste.“⁵

V tejto plodnej dobe je Adamčiak stále študentom konzervatória a to až do roku 1968, kedy nastupuje na Filozofickú fakultu Univerzity Komenského v obore Hudobná veda. Na konte mal v tom čase viacero skúseností s tvorbou, ale aj cenné kontakty so zahraničím. Koniec šesťdesiatych rokov je na slovenskej scéne výrazne poznamenaný Smolenickými seminármi Novej hudby, tromi ročníkmi, ktoré sa uskutočnili v rokoch 1968 až 1970.

2.3.1. Smolenické semináre Novej hudby

V roku 1968 vznikla slovenskou iniciatívou platforma v podobe niekoľkodenného festivalu s medzinárodnou účasťou. Hneď na prvom ročníku sa predstavil Karlheinz Stockhausen, na druhom napríklad Gyorgi Ligeti a na poslednom uskutočnenom Mauricio Kagel. O inovatívnom charaktere tohto podujatia hovorí reprezentant tradičnej školy Leoš Jůzl v svojej eseji k druhému ročníku, keď tvrdí, že: *„Považuji pokusy o rozšíření dosavadních hranic umění za velmi cenné. Zároveň si však budíme vědomí toho, že jsme z oblasti umění vybočili. Domnívam se, že v téhle oblasti jde o oblast estetickou, nikoli uměleckou... V dřívějších dobách však bylo povědomí o vnitřní vazbě uměleckých struktur tak silné, že každé vybočení poměrně rychle vedlo k návratu do rečiště umění.“⁶* Z tejto eseje je výrazne cítiť obavy, avšak ku koncu priznáva, že hľadanie nových ciest nie je zbytočné.

5 RUMANÁ, Ivana. Foto a report: Alex Mlynárčik [online], [cit. 2011-05-10]. Dostupné z WWW: <http://www.stanica.sk/2009/11/17/foto-alex-mlynarcik-instalacia-na-s2photo-alex-mlynarcik-the-installation-on-s2/>.

6 JŮZL, Leoš. Smolenice 69. *Hudební rozhledy : měsíčník skladatelů a hudebních vědců Československa*. 1969, 22, 9, s. 259.

Posledný tretí ročník seminárov poznamenala emigrácia Ladislava Kupkoviča a z obáv o ochudobnenie dramaturgickej časti o radikálnejšiu hudbu sa odporúčaním dostal na festival Milan Adamčiak so svojou priestorovou kompozíciou Dislokácie II, ktorá tretí ročník otvárala. Táto kompozícia sa diala v súvislosti so šachovou partiou, ktorá prebiehala v inej miestnosti ale riadila dianie „na pláci“. Pri jej interpretácii nemôžeme obísť Marcela Duchampa, ktorému túto akciu venoval ako poctu. Okrem Adamčiaka sa na festivale predstavilo množstvo významných interpretov Novej hudby na Slovensku ako Ivan Parík, Peter Kolman, Jozef Malovec a ďalší. Pod taktovkou Ivana Paríka festival tretím ročníkom získal pevnejšie postavenie a preto je veľkou škodou, že z dôvodov nastupujúcej normalizácie to bol aj posledný ročník.

Jednou z charakteristík tohto festivalu bolo, že naň ľudia boli pozývaní; šlo najmä o muzikológov, umelcov, členov academickej obce, či študentov. Pozvanie dramaturgického riaditeľa festivalu Ivana Paríka sa nedalo odmietnuť. Pre Milana Adamčiaka to znamenalo významný posun, keďže pozvanie účinkovať je prejavom uznania umeleckých kvalít a osobnostných rozmerov, ktoré v tom čase nadobudol. Ide o jeden z mála styčných bodov inštitucionalizácie, zväžnenia tohto umenia na Slovensku; charakter Adamčiakovej tvorby do tohto obdobia inklinoval skôr k experimentom vo všetkých dostupných formách vyjadrovania a k fluxusu.

Samotná tvorba Milana Adamčiaka bola výrazne ovplyvnená hnutím Fluxus, ako aj stretnutiami s mnohými podobne zmýšľajúcimi hudobníkmi, ale tiež výtvarnými a literárnymi tvorcami. Desiatky rozličných projektov a spoluúčastí na akciách sa odohrávalo v početnej skupine tvorcov. Podľa rozhovoru je zrejmé, že sám Adamčiak hodnotí ako najdôležitejšiu v tomto období spoluprácu s Róbertom Cyprichom a Alexandrom Mlynarčíkom.

„Východiskom Adamčiakových a Cyprichových hudobných akcií happeningového a eventového typu sa stal fluxus. V Adamčiakovom prípade, keďže bol hudobníkom a študoval muzikológiu, šlo najmä o inšpiráciu experimentálnymi kompozíciami a skladbami Johna Cagea.“⁷

Adamčiak sa spoznáva s Róbertom Cyprichom na pôde Ľudovej školy umenia v

7 ROUSÍNOVÁ, Zora. Milan Adamčiak Robert Cyprich. In ROUSÍNOVÁ, Zora et al. *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. s. 89.

Ružomberku, kde v roku 1967 ho spoznáva ako mladého nadaného huslistu s podobnými záujmami. Po rýchlom zblížení nasledovali spoločné projekty a intenzívna spolupráca. Jedným z prvých bol časopis pre experimentálne umenie s názvom Experiment. V tom čase nadviazali kontakty so zahraničím, a aj českými básnikmi experimentálnej poézie a vtedajšími hudobnými skupinami, akou bola napr. Súbor QUAX Petra Kotíka, Hudba dneška pod vedením Ladislava Kupkoviča, Brnenské štúdium autorov s dirigentom Radimom Hanouskom. Jedným z prispievateľov bol aj Alex Mlynarčík, s ktorým neskôr tiež nadviazali spoluprácu na viacerých projektoch. Aj on ako jeden z mnohých sa podpísal pod manifest voľného združenia s názvom Ensemble Comp.

Spoločne sa venovali fluxusovým aktivitám na pomedzí výtvarného umenia a hudby, ktoré začali ako stretnutia muzicírovania. Už v roku 1969 usporiadali v Ružomberku Prvý Večer Novej Hudby, kde spoločne s Jaroslavom Vodákom hrali na violončelá podľa Adamčiakovej partitúry, ktorá bola natočená na valci. Z poznámok Rousínovej vyplýva, že celá udalosť sa niesla v serióznom duchu. Opakom tejto akcie je nespočetný rad tých, ktoré sú podfarbené hravosťou, gagom a uvoľnenosťou. V období rokov 1966 až 1967 to boli Adamčiakove akcie Chlieb náš každodenný – rozdávanie chleba na stanici, Nočný chodec, Stratený chodec, Nákupy, Walking pieces.⁸

Výraznou akciou sa spolu prezentovali v roku 1970 na pôde plavárne v Bernolákovom internáte. Akcia s názvom Vodná hudba - skladba pre tri sláčikové nástroje a xylofóny. Ako tvrdí Rousínová, tento kolektívny happening sa niesol v znamení fluxusového gagu, na hranie si vybrali nepoužiteľné podmienky, začínalo sa v šatni, ale postupne sa prešlo pod vodu na dno bazéna. Interpretácia v takomto netradičnom prostredí bežného každodenného diania, pripomína počiny dadaistov.⁹

Nechýbali ani na Festivale snehu, zorganizovanom Mlynarčíkom v roku 1970 počas MS v lyžovaní vo Vysokých Tatrách. Adamčiak „zostrojil v snehu horiaci kruh - pocta Ottovi Piennemu, či Róbert Cyprich sám vo svojej pocte Walterovi de Mariovi reagoval na jeho dve kriedové čiary v púšti Mohave.“¹⁰ Na záver roku v atmosfére vianočných dní na akcii Gaudium

8 ROUSÍNOVÁ, Zora. Milan Adamčiak Robert Cyprich. In ROUSÍNOVÁ, Zora et al. *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. s. 89-90.

9 ROUSÍNOVÁ, Zora. Milan Adamčiak Robert Cyprich. In ROUSÍNOVÁ, Zora et al. *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. s. 89.

10 Ibid., s. 90.

et Pax si vyzdobili stromček, spievali koledy, pričom Adamčiak hral na husle. Pokračovaním bola akcia Koledy, počas sviatku Troch kráľov, kedy na saniach s konským záprahom obchádzali okolie Ružomberka a hrali na nástroje.

Róberta Cypricha s Alexandrom Mlynarčíkom spájalo rodisko aj spoločné záujmy, zúčastňoval sa aj na jeho akciách, napr. Deň Radosti/ Keby všetky vlaky sveta - označil jednu zo zastávok ako Cyprichovu Kykuľu a do malého poštového vozňa označeného „pigeopost“ umiestnil koše s poštovými holubmi.

„Cyprichove rituálno-humanistické akcie majú pretransformovaný model avantgardnej utópie, týkajúci sa bazálnych otázok typických pre všetky avantgardy: postavenie umenia a subjektu tvorcu v spoločnosti, funkcia umenia, nové výrazové prostriedky. Objavíme aj výrazný príklon k rituálu, v duchu dramatizácie obsahu sa tu vizualizuje cieľ deja, pričom sa predpisuje presný postup jednotlivých operácií.“¹¹

Spoločné záujmy dogmatizovali manifestom svojho ansámblu z roku 1969. Pre Adamčiaka platí, že v tomto období sa výrazne stabilizovali jeho východiská tvorby, ktoré sú zaznamenané práve v tomto manifeste. Podstatnými sú formulácie o aktivizácii diváka na aktívneho spolutvorcu, využitie prvku náhody, čerpanie podnetov z mimoumeleckej oblasti, a iné chápanie procesu interpretácie.

Pod tento spoločný manifest sa podpísali Adamčiak, Cyprich aj Mlynarčík, už úvodom dávajú okúsiť originálnu a nezaraditeľnú formu textu. Z viacerých pasáží je možné ľahko interpretovať a pretlmočiť podstatné state, bytostne relevantné pre okruh vlastnej tvorby. Začína sa konštatovaním, že žijú v 21. storočí a zaujíma ich rada avantgardných autorov, persón, pestiteľov ducha, napríklad Cage, Chlebnikov, Noe, Kafka, Budha, Knižák, Diogenes, Ján Krstiteľ, Svätopluk, Mojžiš, Marat, McLuhan, Dada, Courbet...atď. Ťažiskovou je pasáž o pasivite konzumenta a jeho zapojení sa do tvorivého procesu: *„Akcieschopnosť konzumenta sa prejavuje až v happeningu. Jej miera je daná autorovou schopnosťou provokácie (je otázkou, či pojem autora je vyhovujúci). Od tvorcu nevychádza hotové dielo, ale len jeho kontúry (vo forme projektu, návrhu, plánu), ktoré pripúšťajú variabilitu realizácie. Spolutvorcom a spolurealizátorom sa stáva niekdajší konzument.“¹²*

11 ROUSÍNOVÁ, Zora. Milan Adamčiak Robert Cyprich. In ROUSÍNOVÁ, Zora et al. *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. s. 92.

12 ADAMČIAK, Milan. Ensemble-Comp. *Mladá tvorba* 1969, 14, č.10, s. 25.

Od participujúcich divákov bolo očakávané aby sa vlastným pričinením stali súčasťou diania, aby sa bytostne priblížili k obrazu človeka homo ludens, teda hrajúceho sa človeka. Považujeme za dôležité predstaviť ťažiskové body textu manifestu, tak ako ich budeme reflektovať v analytickej časti práce. Manifest sa venuje typológii práce s textom, hudobnou kompozíciou (interpretáciou) a eventom.

2.4. Manifest Ensemble Comp. A východiská tvorby

2.4.1. Intermédia a text

Práca s textom bola typologizovaná na základe vstupov z ostatných vedných disciplín, najmä literatúry, matematiky a jazykovedy. Niektoré názvy typov textu sú autorskými neologizmami.

Bipoézia – teda text kódovaný v dvojkovej sústave, „ako tvoriaci, realizačný činiteľ sa prejavuje viac konzument, než prvotný invenčný činiteľ.“¹³

Tzv. **Patext** je návrhom realizácie viacerých aj rôznojazyčných textov na základe randomizácie výberu slov, odohrávajúca sa simultánne.

Numerické texty vznikajú na základe deštruktívnej fázy, kedy „z určeného textu zostaví autor frekvenciu jednotlivých hlások, ktoré vzápätí obecne zoradí a graficky upraví.“¹⁴ V druhej konštruktívnej fáze sa zhotovuje nový text, v ktorom sa používa len určený materiál, „obmedzenie hlások môže viesť k sémantickej príbuznosti s východným textom.“¹⁵

Selektívne texty – prekódovaním určitého slovného druhu „do systému počtovo zhodných interpunkčných znamienok, konzument-spolutvorca nahrádza kód jemu vyhovujúcim slovom daného slovného druhu. Vzniká tak nový text, syntakticky zhodný s programom.“¹⁶

Preparované texty vznikajú tak, že z originálneho textu zostane len tá časť textu, ktorá zaujala, zvyšok dotvorí spolutvorca.

Montážny, mixážny a permutacionálny text – „s vybraným materiálom hotových textov narába využívaním techniky udanej v názve.“¹⁷

Verbálny, substantívny, adjektívny, adverbálny text a pod. - interpret vytvára „nové konštelácie jednotlivých slovných druhov, ak ich doplní príslušnými chýbajúcimi druhmi.“¹⁸

13 ADAMČIAK, Milan. Ensemble-Comp. *Mladá tvorba* 1969, roč. XIV, č.10, s. 26.

14 Ibid., s.26.

15 Ibid., s.26.

16 Ibid., s.26.

17 Ibid., s.26.

18 Ibid., s.26.

Intermediálne texty (fónické, auditívne atď.) - využívajú zvukovú podobu jazyka, „nevynímajúc artikulované zvuky fonačných orgánov ku kvázihudobnej vokálnej kompozícii.“¹⁹

Vizuálne texty – „používajú písmo a jeho fragmenty ako výtvarný element.“²⁰

Objektívne, predmetové a tvarové texty – „priradujú rôzne tvary, predmety a znaky do konštelácií podobných textovým štruktúram, čím tvary, predmety a znaky dostávajú naratívnu funkciu.“²¹

Pohybové, destatické a priestorové básne – alebo texty, „zapájajú konzumenta do časopriestorovej akcie, každý účastník je aktívny interpret a realizátor.“²²

2.4.2. Prístup k hudbe

Zhrnutím tejto state je konštatovanie, že interpret skladby vnáša v Novej hudbe vlastný tvorivý prvok, autor skladby ju presne nedeterminuje, ponecháva interpretačnú voľnosť. Skladba samotná sa tak stáva návodom, programom, zvyšuje sa miera sebarealizácie interpreta, dielo dotvára. Konzument takto prijíma dielo, ktoré sa vyvíja priamo pred jeho očami, nie je statické. Zápis takejto skladby nie je fixovaný, obsahuje prvky alebo znaky, obsahuje aj variabilné prvky. Partitúra sa vplyvom svojej grafickej štruktúry dostáva do výtvarnej sféry. Výtvarné prvky nútia interpreta hľadať adekvátne hudobné postupy. Niektoré partitúry obsahujú legendy čítania jednotlivých znakov. Táto notácia reflektovala súčasné hudobné dianie predovšetkým v súvislosti s aleatorikou a „real time composition“.

Hudobná produkcia sa oslobodzuje od statického modelu so zachovaným odstupom divákov a interpreta. Rozmiestnenie interpretov medzi divákov má za následok, že každý poslucháč počuje skladbu z iného uhla, vzniká tak jedinečnejší zážitok. Tento atribút je dôležitý najmä u spatiálnych skladieb, alebo u tých, kde je publikum zatiahnuté do samotnej produkcie zvuku. Publikum sa stáva spolutvorcom a spoluinterpretom diela, autor je zodpovedný za konečné znenie. Zápis priestorových skladieb sa obmedzuje na verbálne pokyny alebo na grafické pôdorysné zobrazenie. Skladateľ – programátor počíta s neopakovateľným znením. Podstatnú rolu tu hrá prvok náhody.

19 Ibid., s.26.

20 Ibid., s.26.

21 ADAMČIAK, Milan. Ensemble-Comp. *Mladá tvorba* 1969, roč. XIV, č.10, s. 26.

22 Ibid.,s.26.

2.4.3. Eventy

V eventoch nadobúda nový význam a rozmer hudba aj poézia. Poéziou sa stáva akýkoľvek zvuk fonačného aparátu – totalizácia ústneho prejavu, transpozícia na pôdu umenia, smeruje k chápaniu každej aktivity jazyka ako diela. Každý zvuk dostáva svoju novú funkciu. Človek prestáva byť motorom, kybernetom, uvedomuje si svoju tvorčiu podstatu. Zaangažovanie publika v tvorivej činnosti plnou mierou stiera rozdiel medzi tvorcom a konzumentom. Syntetické vnímanie tvoriacich hodnôt sprostredkúva intenzívnejšie zážitky, zameriava nás na vlastnú podstatu, na svoju aktívnu existenciu. Smeruje k prekonaniu seba samého, meštiactva navyknutého pasívne prijímať.

Zhrnutím vyššie napísaného môžeme konštatovať, že do povedomia autorov sa dostávajú princípy a vzťahy s rozličných vedných disciplín, akými sú semiotika či kybernetika. Ich pretavením je narušaný zaužívaný komunikačný proces. Otvára sa celé spektrum nových otázok, napríklad kedy samotné dielo vzniká, a do akej miery je autorov zámer dešifrovateľný v konečnom, nepredvídateľnom výsledku. Ak pristúpime k charakteristike interpreta, v ktorej množina členov je rozšírená aj o rady doteraz pasívnych konzumentov, dochádza k radikálnej zmene funkcii samotného interpreta, ktorú popisuje Rousínová, keď tvrdí, že: „*Funkcia interpreta ako reprodukčného umelca sa nahrádza jeho produktívnym, tvorivým prístupom k skladbe, kedy sa hudobné dielo stáva len návrhom, programom, návodom k väčšej sebarealizácii interpreta...interpret neopakuje, nereprodukuje dielo, autorove myšlienky, ale dotvára ich, prípadne vytvára úplne nové.*“²³

Tento výrok sa dá samozrejme aplikovať nielen k hudobným dielam, ale aj k celej škále ostatných foriem tvorby. Plodnému obdobiu na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa budem bližšie venovať v analytickej časti práce. Tento sľubne sa rozvíjajúci kolobeh zastavilo pochopiteľne politické dianie, ktoré nebolo naklonené týmto oslobodzujúcim aktivitám.

23 ROUSÍNOVÁ, Zora. Milan Adamčiak Robert Cyprich. In ROUSÍNOVÁ, Zora et al. *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. s. 89.

2.5. *Mám pocit, že ma pozorujú...Slovenský bytový underground*

V novembri 1972 odznelo na 2.zjazde slovenských výtvarných umelcov okrem iného: „*Tieto nástupy, organizované vystúpenia mladých výtvarníkov, postupne prerastali v negáciu hodnôt umenia socialistickej spoločnosti, jeho poznávacieho a výchovného poslania.*“²⁴Nasledujúci dejinný vývoj je všeobecne známy. Na príkaz „zhora“ boli zrušené smolenické semináre. Predtým však Slovensko húfne opúšťala inteligencia, samozrejme aj z radov umelcov. Tí, čo ostali sa začali stretávať na súkromnej pôde, v undergroundovom prostredí vlastných bytov a neverejných priestorov, kde sa organizovali rôzne výstavy, či happeningy. Umelci boli nútení „vydržať“ a adaptovať sa novovzniknutým podmienkam, ktoré výrazne ovplyvnili umelecké dianie.

Medzi nich patril aj Milan Adamčiak. V roku 1972 prijal ponuku a začal pracovať v Slovenskej Akadémii Vied, vzhľadom na charakter jeho umenia mu nebolo umožnené ďalej verejne prezentovať svoje diela. Ako sám hovorí, svojej tvorbe zostal verný, tvoril „do šuflíka“ a výsledky svojej tvorivej činnosti zdieľal len s hŕstkou dôveryhodných ľudí. Napriek zložitým podmienkam (rôzne vykonštruované vyšetrovania, vypočúvania, čistky, naštrbená dôvera) v tomto zamestnaní zotrval, motiváciou mu boli aj rodinné dôvody. Naďalej udržiava styky zo zahraničím avšak s vedomím, že za túto činnosť môže byť kedykoľvek postihnutý. Muzikantská obec ho v tom čase neuznávala, jeho tvorbu nepovažovala za „hudbu“. Nezúčastňoval sa ani Týždňov novej tvorby. Prakticky sa verejne svojím umením neprezentuje.

V nasledujúcich rokoch sa venuje vedeckej a publikačnej činnosti, stáva sa rešpektovaným muzikológom, od roku 1977 sa venuje aj činnosti pedagogickej. Píše scenáre pre rôzne hudobné relácie Československej Televízie a spolupracuje aj so Slovenským rozhlasom na realizácii svojej kompozície *Capricio*. Na akadémii pokračuje výskumom v oblasti semiotiky a vzťahov hudby k výtvarnému umeniu, pozornosť venuje aj hlbinným princípom, ktoré spájajú sémantiku s rétorikou, a tie sa snaží preniesť do hudby. Obdobne vo svojom výskume pristupuje aj k problémom teórie literatúry, ktorých typológiu sa snažil preniesť do muzikológie. Tieto zákonitosti možno paralelne sledovať aj v Adamčiakovej tvorbe. Michal Murin, k tomuto obdobiu dodáva : „*Naplno sa venuje muzikológii a dielu Vasilijsa*

24 MATUŠTÍK, Radislav. ...predtým 1964-1971 : *Prekročenie hraníc*. Žilina: PGU, 1994, s.6.

Kandinského na SAV. V tom čase sa viac zblíži s Júliusom Kollerom, ktorý ho pozýva na ním organizované stretnutia neprofesionálnych, amatérskych umelcov, prijíma účasť na troch letných sympóziách Júliusa Kollera a vystavuje ako amatérsky výtvarník. Bolo to v období, keď amatérsky výtvarníci nemohli oficiálne vystavovať... Jeho profesionálna muzikologická kariéra vrcholí prácou pre elektroakustické štúdio, sprevádza Olivera Messiena na návšteve v Bratislave (1988) a zúčastňuje sa konferencie o Leošovi Janáčkovi v Saint Louis (USA, 1988).“²⁵

Oživenie a uvoľnenie scény nastáva až ku koncu osemdesiatych rokov, opäť z notoricky známych politických dôvodov. V relatívne dlhom časovom úseku Adamčiak profiluje snahy, ktoré v nadchádzajúcom období využijú naplno jeho osobnostný potenciál, nielen ako umelca, ale ako organizátora, kurátora a experimentálneho excentrika.

2.6. Dost' bolo konvencií – Spoločnosť Pre Nekonenčnú hudbu a Transmusic Company

Ku koncu osemdesiatych rokov sa Adamčiak aktívne zapája do undergroundového diania v Bratislave oživením ideí spred dvadsiatich rokov. Zúčastňuje sa na Festivale alternatívneho umenia v Nových Zámkoch. Ako pedagóg mal blízko aj k mladším ročníkom tvorcov.

„...v roku 1987 spoznáva mladú generáciu autodidaktikov – amatérov, teda komunitu fanúšikov súčasnej hudby, ktorí sa vygenerovali ako substitúcia hudobného „dianiaR 20“; v informačnom vákuu. Na druhej strane spoznáva študentov VŠMU, ktorým s Iljom Zelenkom predostroí možnosť založiť súbory Večery novej hudby Veni. K zjednoteniu týchto dvoch prúdov dochádza pri príležitosti filmového portréту Milana Adamčiaka od Samuela Ivašku a neskôr aj na platforme Adamčiakovho Transmusic comp. (TMC, 1989) a SNEH-u Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu...“²⁶

Transmusicales Comp. bolo svojho času ojedinelé hudobné teleso, ktoré fungovalo

25 MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online]. [cit 2011-05-10]. Dostupný z WWW: <http://www.lineask.sk/page=fotogaleria&id_galery=56>

26 Ibid.

oficiálnej zostave od októbra roku 1989, predtým kryštalizovalo v samostatných projektoch jednotlivých členov, Adamčiakove aktivity na jednej strane, na strane druhej spolupracujúcim duom Michala Murina a Petra Machajdika. Po spoločnom strete vznikol nápad spojiť sily, najväčší ohlas a najznamenitejšiu aktivitu skupina vyvíjala v období rokov 1990 až 1992, kedy hrávali na desiatkach podujatí, vernisáží a pod. Ich činnosť smerovala v roku 1990 k založeniu SNEH-u - Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu.

Na poslednom zjazde Zväzu Slovenských skladateľov a koncertných umelcov v januári roku 1990 Adamčiak v diskusnom príspevku navrhol vznik takejto inštitúcie, *„spoločnú a zjednocujúcu bázu profesionálnych i neprofesionálnych záujemcov o prieskum, podporu, podnecovanie, projektovanie, prezentáciu, propagáciu a presahovanie nekonvenčných prístupov a tvorivých i realizačných aktivít v akustickej, hudobnej a audiovizuálnej sfére (tzv. aha-sfére)“*²⁷

Tento nápad sa za krátky čas podarilo zrealizovať, na príprave a konštituovaní sa okrem Adamčiaka podieľali Jozef Cseres, Peter Horváth, Peter Machajdík, Peter Martinček, Michal Murin, Oľga Smetanová a Zbyněk Prokop, ktorí sa stali aj riadiacim orgánom – Rada SNEH-u.

Náplňou SNEHU bolo intermediálnu tvorbu na Slovensku dokumentovať, prezentovať a konfrontovať ju v domácom ale i zahraničnom prostredí. Postavenie intermediálnej tvorby u nás bolo výrazne odlišné od situácie v zahraničí. Jozef Cseres nám ju približuje, keď tvrdí, že: *„Kým vo svete kráčaľ rozvoj intermediálneho umenia ruka v ruke s rozvojom nových technológií a techník týkajúcich sa sféry viac auditívnej než vizuálnej, a preto bol iniciovaný hudobníkmi, u nás boli aktivity intermediálneho charakteru viac doménou galérií a výstavných siení...Inou charakteristickou črtou slovenského intermediálneho umenia (ktorí by sme mohli aplikovať azda na celý východoeurópsky región) je jeho komornejší ráz spôsobený značným zaostávaním za prudko akcelerujúcim technickým pokrokom vo vyspelých priemyselných krajinách.“*²⁸

V duchu týchto slov by sme začali charakteristiku spolku Transmusic Comp., ktorého Adamčiak vznik inicioval. Prvé koncerty sa práve odohrávali v galerijných priestoroch, na vernisážach a rôznych výstavách. Transmusic Comp. vystihujú časté, niekedy vyčerpávajúce

²⁷ CSERES, Jozef. O SNEH-ových prehánkach i prestávkach, skrátka o snehových kalamitách In MURIN, Michal. *Avalanches 1990-95: zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*, Sneh, 1995, s.12.

²⁸ Ibid., s.12.

vystúpenia, ako pred publikom tak v “domácom prostredí”. Adamčiak spolu s ostatnými tvorcami vniesol na slovenskú scénu opäť prvky svojej ťažko uchopiteľnej poetiky. Nekonvenčný prístup a znamenitý repertoár sa miešal s rôznymi stálymi a menej stálymi členmi, ktorý pozostávali prevažne zo študentov či známostí. Repertoár zahrňoval práce pre konvenčné nástroje, živú elektroniku, počítačovú a páskovú hudbu, taktiež muzikálne grafiky - vizuály, inštrumentálne divadlo a zvukové performance, hudbu bežných vecí a nájdených objektov, zvukové objekty a inštalácie, voľnú improvizáciu a intermédiá. Špecifickým prínosom Adamčiaka sa stávajú vlastné nástroje zostavené metódou brikoláže, prezentoval ich aj v galériách napríklad na pamätnej výstave Suterén z roku 1989.

O Transmusicales existujú dva TV filmy, avšak žiadna ucelenejšia zvuková nahrávka. Spolupracovali aj s experimentálnym štúdiom Slovenského Rozhlasu. K jeho fungovaniu sa veľmi výstižne stavia jeden z hlavných protagonistov Michal Murin: *„TMC z dnešného pohľadu bol naozaj veľmi inšpiratívny projekt...,ktorý ale v sebe mal regresívne prvky odkazu na 60.roky a na Fluxus (v odbornej literatúre sa uvádza, že sú to posledné fluxusovské aktivity vo východnej Európe pred fluxusovským comebackom, resp. neokonceptom v druhej polovici 90. rokov). Keď som Milana spoznal, 60. roky v umení boli už mŕtve, mne však boli blízke. Výstavnými aktivitami na Slovensku, ale aj vo svete v priebehu 90. rokov sa tie 60. roky v umení znovu sprítomnili a mnoho mladých umelcov na to nadviazalo.“*²⁹

Žiaľ súbor Transmusic musel predčasne ukončiť svoju činnosť, ako Adamčiak v rozhovore spomína, dôvodom bolo odcudzenie väčšiny inštrumentov. Činnosť kolektívu SNEH-u a Milana Adamčiaka sa spája aj vo FIT-e, dvoch ročníkoch festivalu intermediálnej tvorby, ktoré sa uskutočnili v Bratislave v rokoch 1991 a 1992 a ktoré Adamčiak organizoval. Na týchto medzinárodných festivaloch sa mimo iných predstavili Štěpán Pála so sklenenými partitúrami, Viktor Hulík s kolážami, brnenský súbor Dama Dama, ale aj súbor Nová Vážnosť (Adamčiakov projekt), moravské zoskupenie Florian, freejazové trio Ohmnibus a súbor Transmusic. Okrem viacerých divadelných súborov bola prezentovaná aj experimentálna poézia. Po dvoch ročníkoch FIT-u sa rozhodli organizátori sústrediť na individuálne intermediálne podujatia. Tomuto festivalu aj činnosti SNEH-u sa podrobnejšie venuje zborník s názvom AVALANCHES 1990-95 zostavený Michalom Murinom.

29 Murin, Michal Podľa OLČÁKOVÁ, Diana. Michal Murin: *Rozhovor o aktivitách a projektoch, ktorých predmetom je hudba – zvuk – ruch – šum - hluč a ticho*, in: Vlha, 37, roč. X, 2008, s.10.

Za zmienku z tohto obdobia určite stojí aj návšteva Johna Cagea v roku 1992 (pri príležitosti výstavy v SNG), o ktorú sa Adamčiak osobne pričínal. Následne ho sprevádza aj na festival do Perugie, kam ho Cage pozval ako interpreta svojich skladieb. Ako jeden z mála muzikológov a tvorcov sa mal možnosť stretnúť a dokonca spolupracovať s viacerými významnými osobnosťami, ktoré formovali hudobné a umelecké dianie v celom svete. Od roku 1995 zápasí s nepriaznivými spoločenskými podmienkami a je nútený viackrát opustiť Bratislavu, až sa finálne usádza v okolí Banskej Štiavnice, kde žije v odlahlejšom, ale malebnom prostredí. Sporadicky sa objavuje na rôznych kultúrnych podujatiach, v posledných rokoch je jeho dielo prezentované na viacerých samostatných aj spoločných výstavách a dostáva sa mu zaslúženého uznania. Svojím vynaloženým úsilím a osobnostným vkladom nielen v umeleckej ale aj osvetovej a organizačnej činnosti sa stal vzorom a inšpiráciou mnohým podobného zamerania.

3. ANALYTICKÁ ČASŤ – Východiská tvorby

3.1. *Netransparentný Exhibicionizmus, Intermedialita a Interdisciplinarita*

Analytickú rozpravu o živote a diele Adamčiaka musíme začať konštatovaním, že tieto dve kontinua nemožno od seba akokoľvek oddeľovať. Po osobnom zoznámení s autorom a jeho tvorbou sa táto skutočnosť stala primárnou a nosnou pre samotný názov tejto práce. Adamčiakov eklektizmus možno často nachádzať v jeho tvorbe, preto je zložitejšie pokúšať sa o zhrňujúce definície. Odrazovým mostíkom je aj korpus postmodernistických teórií a konceptov, z ktorých čerpal, avšak k samotnému zadefinovaniu nestačia. Adamčiakov život aj tvorba je plná rozporuplných interpretácií a protikladov. Na tento problém upozorňuje Michal Murin, ktorí tvrdí, že: „Adamčiakov život a dielo predstavujú spontánnu i sofistikovanú koincidenciu reálneho s virtuálnym, intencionálneho s kontingentným, racionálneho so senzuálnym, sakrálneho s profánnym, iteračného s exkluzívnym, diskurzívneho s nediskurzívnym, konceptuálneho s perceptuálnym, kontemplatívneho s expresívnym, fenomenologického so štrukturalistickým, ortodoxného s heretickým, puristického s kontaminovaným, procesuálneho so statickým, otvoreného s hermetickým, minimalistického s redundantným. Adamčiak je rodený eklektik a hoci (v opozícii ku Cageovmu výroku) zvykne zdôrazňovať, že jeho zámerom je mať nekonečne veľa zámerov, treba tieto slová brať s rezervou (ako nakoniec väčšinu jeho verbálnych vyjadrení o vlastných umeleckých zámeroch).“³⁰

Spoločným menovateľom ako života, tak aj tvorby Milana Adamčiaka je obrovské pole pôsobnosti, ktoré presahovalo rámec u súdobých muzikológov či umelcov. Keďže sa pohyboval v rôznych oblastiach, vyvstáva otázka jeho definície ako intermedialného autora. Pre začlenenie z nami vnímaného hľadiska, a teda hľadiska klasifikácie do kontextu v umeleckom dianí bude prínosné, ak budeme zohľadňovať v našich definíciách ono bohaté spektrum rôznych vedeckých disciplín a záľub, ktoré zaujímali Adamčiaka, ako sú semiotika, sémantika, jazykoveda, antropológia, kybernetika či matematika, ale aj folklór, príroda a zberateľstvo.

30 CSERES, Jozef; MURIN, Michal. Netransparentný exhibicionizmus Milana Adamčiaka In *Programový bulletin galérie K-49* [online]. [cit. 2011-05-10]. Dostupné z WWW: <<http://replay.web.archive.org/20080205145451/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=61>>.

Práve v týchto disciplínach možno objaviť paralely, ktoré zjednodušia interpretáciu jednotlivých diel. Tie častokrát v hermeneutickom procese odhalujú svoju mnohovýznamovosť a komplexnosť, a presne taká by mala byť aj definícia Adamčiaka, ktorá ako hovorí Jozef Cseres je častokrát neúplná, keď píše: „*Encyclopedias and other information sources present Milan Adamčiak (b. 1946) as a composer, cellist and musicologist; some of them also mention that he is a visual artist. This characterization is correct, as he practices all of these professions, but incomplete and partial, as he was also active as a performer, poet and creator of the acoustic objects, installations and homemade musical instruments. Moreover, it is an inadequate description, as the main features of Adamčiak's personality involve intermediality and interdisciplinarity.*“³¹

Intermedialita vo význame, ako ju vysvetľuje Dick Higgins³² je ťažiskovým poznávacím charakterom Adamčiakovej tvorby a osobnosti. S istotou môžeme tvrdiť, že Adamčiak je intermediálnym tvorcom. Pohyb na pomedzí médií, napätie medzi nimi a napätie medzi javmi, ktoré s nimi súvisia bolo to čo Adamčiaka naozaj dráždilo. Neboli to veci samotné ale vzťah medzi nimi. Toto tvrdenie sa dá uplatniť na celej škále jeho tvorby. Pohybuje sa v týchto medziach, skúma ich formou neustáleho experimentu, hľadanie povyšuje nad nachádzanie. Preto si aj volí formu, ktorá v konfrontácii s oficiálnou výtvarníckou scénou neponúka priestor pre dokumentačné snahy, ktoré by dielo uzatvorili. Ako vyplynulo z osobného rozhovoru, svoje diela nerád dokončoval, aby ich ubránil dogmatizácii, nechával priestor pre priblíženie sa z akejkolvek perspektívy. Otvorenosť diela v zmysle, keď ju budeme chápať vo význame aký jej dal Umberto Eco³³, je jedným z jeho kľúčových umeleckých postupov.

3.2. Svoje kreácie nemám rád dokončené - Tvorivé postupy a princípy

V hudobnej praxi Milana Adamčiaka sa do popredia dostávajú viaceré roviny, ktoré považujeme za ťažiskové. Prvou z týchto rovín je, ako už bolo vyššie spomenuté, otvorená

31 CSERES, Jozef. In Between a Permanent Status: Milan Adamčiak's Version of Intermedia. *Leonardo Music Journal*, 2009, 19, s. 31.

32 Dick Higgins v eseji vysvetľuje intermedialitu v eseji HIGGINS, D. ; HIGGINS, H.. Intermedia : with an appendix by Hannah Higgins. *Leonardo Music Journal* [online]. Február 2001, 34, 1, MIT press[cit. 2011-05-11]. Dostupný z WWW: <<http://muse.jhu.edu/journals/len/summary/v034/34.1higgins.html>>

33 Vid' ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. 1962. 109 s. [online], [cit. 2011-05-10]. Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>. (samizdarové vydanie bez autora prekladu a vydavateľstva)

forma, ktorú používal pri komponovaní, integrálnou súčasťou ktorej boli netradične riešené grafické partitúry. Otvorenou formou v tomto prípade rozumieme neukončenosť, a teda zmnoženie formálnych možností a zároveň zmnoženie perspektív, ktoré má interpret, resp. adresát k dispozícii. V duchu týchto slov boli aj Adamčiakove „projekty“, ako tento názov sám rád používa, završené až samotnou interpretáciou partitúr alebo bipoézie, či patextov, atď. (viď manifest ensemble comp.). Vynára sa otázka samotnej kontroly procesu a toho, či interpret nahrádza svojou funkciou skladateľa, tá však môže byť promptne zodpovedaná slovami poľského skladateľa Boguslava Schöffera: *„Interpret síce disponuje slobodnejšie než dosiaľ, môže doplniť skladateľa vlastným materiálom, ale predsa vieme, že sám autor tú slobodu sugeruje, a že mu záleží na obohacovaní vlastnej skladby. A preto skladateľ neprestáva byť sebou a neredukuje svoju funkciu.“*³⁴

Táto definícia sa nevzťahuje len na hudobné myslenie Adamčiaka, ale pokrýva celkovú umeleckú činnosť, ktorú hranične nerozdeľuje. Tým máme na mysli, že problém kompozície nie je chápaný ako problém kompozície skladby, ale aj ako problém kompozície literárnej, výtvarnej, divadelnej, či kompozície obyčajného dňa. Ak hovoríme o otvorenosti diela, nesmieme opomenúť problém náhodilosti, aleatoriky, ktorá predstavuje druhú ťažiskovú rovinu tvorby Adamčiaka. Aleatórnosť v tomto prípade znamená nekontrolovateľnosť výsledku a je jednou z nosných otázok, ktorým sa venovali skladatelia dvadsiateho storočia. Takisto Adamčiak si je od začiatku vedomý náhodilosti a nepredvídateľnosti svojich výtvorov. Pre pochopenie aleatoriky, ako jej rozumel Adamčiak, využijeme ilustrovanie tohto problému vo sfére hudby, konkrétne sa jedná o partitúry zaznamenané na stenách kociek, ktorých fotografie sú súčasťou multimediálnej prílohy na CD. Šesť rôznych kociek pre šiestich interpretov, každá so šiestimi rôznymi partitúrami. Aleatorika v tomto prípade nastáva hodením kocky, kde náhodou dostane interpret pokyn k hraníu. Pri samotnej interpretácii tejto partitúry sa však miera aleatórnosti nahrádza osobným rozhodnutím interpreta. Ako k tejto otázke Adamčiak dodáva: *„Osobné rozhodnutie interpreta nie je náhodné. A teda i výsledné znenie možno charakterizovať skôr ako variabilné než náhodné...Ja sa snažím chápať pojem aleatoriky komplexne. Ak chápeme pojem náhody ako variabilitu výsledku nami neovplyvniteľnú, (t.j. jedine autorom nepoznanú), je to potom skôr nedorozumenie ako aleatorika. Pretože interpret (či už hráč alebo dirigent) drží celkový priebeh vo svojich rukách.“*³⁵

34 SCHÖFFER, Boguslav. Podľa KOVÁŘ, Ján. O hudobnej grafike. *Hudobný život*. 1971, 5, s.3.

35 ADAMČIAK, Milan. Podľa KOVÁŘ, Ján. O hudobnej grafike. *Hudobný život*. 1971, 5, s.3.

Tvrdenie, že Adamčiakova tvorba používa aleatoriku ako jeden z tvorivých princípov, je síce pravdivé, ale naráža na úskalie presného vymedzenia, a to opisom “ako“ a “kedy presne“ ju Adamčiak využíva. Druhým príkladom je veľmi známa Adamčiakova akcia, ktorá bola cenzúrou vyčlenená zo Smolenických seminárov, fragmenty jej návodu sú opäť v prílohe. Verbálnymi pokynmi sú zúčastnení inštruovaní aj do situácií, kde o samotný výtvor sa stará prvok náhody, celej akcii „tróni“ Adamčiak, ktorý má v ruke luk a vystrelenými šípami diriguje hráčov na nástroje. Ocitnutím sa šípu v jednej z desiatky zón bola vymedzená skupina tónov, ktoré hráči improvizovane hrajú, až do doby priletu ďalšieho šípu. Ako neprofesionálnemu lukostrelcovi mu šlo z jeho pohľadu o aleatoriku, ale čo sa týka samotných hráčov, opäť sa miera aleatórnosti vyplňa osobnostným vkladom a invenčnosťou interpretu. Okrem týchto rovín sú v Adamčiakovej tvorbe patrné aj ďalšie roviny. Samozrejme čo sa týka definície hudobného myslenia si s aleatorikou a otvorenou formou nevystačíme; našu definíciu rozširuje Jozef Cseres, ktorý tvrdí: *„The musical thought of Adamčiak represents, after the post-Webernian poetical starting points (multiserialism, punctualism and other extensions of sound possibilities) of the late 1960s, a radical departure from tradition and a shift to conceptual art, which was a rare attitude in the context of the Slovakian art scene. This development proceeded hand in hand with a thorough deconstruction of “pure” media and the intermedialization of creative activities. In music, open form, broadly conceived sonority, unconventional scores, improvisation and action (here meaning unconventional “performance” emphasizing the gestural and procedural aspects of the sound-making) became symptomatic signs of Adamčiak’s musical thought; these elements contributed to the resulting synergistic form to varying extents, inclining alternately to the more expressive or more minimalist poles.“*³⁶

Adamčiak pristupoval k procesu ako k súčasť diela, tento fakt zahŕňal vo svojich konceptualizáciách. Zaujímavým príkladom pre takýto postup môže byť už spomínaná kompozícia Dislokácie II, ktorá rozšírila hranice interpretácie smerom k stolovej spoločenskej hre. Jej realizácia prebiehala na základe pravidiel šachovej partie, ktorá udávala podľa jednotlivých políčok inštrukcie pre hráčov na nástroje. Adamčiak si uvedomoval, že samotný proces tvorby niesol potenciál pre komunikáciu, jeho návody na akcie a partitúry sú ozvláštnené rôznymi verbálnymi, typografickými a ikonografickými značkami. Partitúry hudby či happeningov sú vôbec samostatnou kapitolou jeho tvorby, ktorá v Československom kontexte umenia bola považovaná za výraznú progresívnu tendenciu.

36 CSERES, Jozef. In Between a Permanent Status: Milan Adamčiak's Version of Intermedia. *Leonardo Music Journal*, 2009, 19, s. 32.

3.3. Grafické partitúry

Už v roku 1969 je Milan Adamčiak zaradený brnenským umelcom a teoretikom Jiřím Valochom na sumarizujúcu výstavu Partitúry, ktorá sa uskutočnila v Dome Umenia mesta Brna. Výstava mimo sumarizácie pojednávala o výtvarnom a či hudobnom aspekte grafickej hudby a jej zázname. Miesto tradičného merítka Valoch poukazuje na neporovnateľnosť a intermediálny charakter tohto typu tvorby a tvrdí: „*Grafická hudba není zařaditelná a srovnatelná v kontextu moderního výtvarného projevu, ani v kontextu moderní hudby. Je ale identifikovatelná v kontextu obdobných jevů, vycházejících třeba z jiných oblastí, ale směřujících obdobným směrem (vizuální poezie = charakteristiky výtvarné plus básnické; fónická poezie = charakteristiky básnické plus podněty konkrétní hudby; happening = charakteristické rysy výtvarné plus divadelní plus literární).*“³⁷

V zmysle tohto tvrdenia je nutné poznamenať že Adamčiak sa venoval celej škále týchto prejavov a partitúra ako samotný artefakt sa svojim obsahovým prvkom blížila viac k happeningu, inokedy viac k samotnému „zhudobneniu“. Do popredia vyvstáva otázka ako tieto partitúry rozdeliť. Mimo viditeľných verbálnych partitúr³⁸ Adamčiak pod vplyvom multimediality, simultánných kreácií, „*soustředujících na společné bázi realizace různých druhů.*“³⁹ vytvára typ partitúr, ktoré kombinujú prvky vizuálne, textové a sémantické. Hranica týchto intermediálnych prejavov je neustále jeho tvorbou narúšaná a preto nám neposkytuje pevné odrazové miesto ku klasifikačným definíciám, ktoré by túto podstatnú časť jeho tvorby zasiahli. Adamčiakove partitúry sa dajú rozčleniť do podskupín partitúr pre fónickú a akčnú poéziu, verbálne partitúry, grafické partitúry, svojím odporúčaním určené k hudobnému interpretovaniu, akcii alebo happeningu. (pozri aj Manifest ensemble comp.)

Interpretácia jednotlivých partitúr nie je práve najjednoduchšia pre už spomínanú interdisciplinaritu a Adamčiakov eklektizmus. Ako tvrdí Michal Murin: „*Na Adamčiakove partitúry sa dobre pozerá a v prípade ich interpretácie je potrebné také uvoľnenie mysle, akým disponuje autor partitúr, ktorý s obľubou inštruuje vetou „nič nie je nemožné a všetko je inak*“⁴⁰

37 VALOCH, Jiří. *Partitury : Dům umění města Brna, říjen 1969*. Brno : Dům umění města Brna, 1969. 1 sv. (nestr.), kat. výstavy.

38 Slúžili ako pokyn interpretovi v Novej hude, v akčnej poézii alebo v happeningu, nadobúdajú aj literárnu kvalitu ako špecifická oblasť literatúry

39 VALOCH, Jiří. *Partitury*. Op. cit., (nestr.).

40 MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online], [cit. 2011 – 05-06]. Dostupný z WWW: <http://www.lineask.sk/page=fotogaleria&id_galery=56>

Na priloženom CD k tejto práci je fotografiami zachytený čiastočný výber partitúr podľa nižšie špecifikovaných motívov.

Veľkou skupinou Adamčiakových partitúr sú okrem kontúrových partitúr tzv. lineárne partitúry, teda tie partitúry, v ktorých sa venuje líniám, vertikálam, horizontálam, niekedy je ich kontinuita náhle prerušená, zalomená, „vizualizuje poetickosť“⁴¹. Tématicky odlišnou je skupina partitúr zahŕňajúca kruhové partitúry a partitúry s témou cirkulácie, dynamickej rotácie a partitúry s možnosťou otáčania podľa intervencie hráčov. Ak by sme sa zamerali na tvorivú metódu Adamčiaka, ako vyplynulo z osobného rozhovoru, v niektorých partitúrach sa nechal inšpirovať prírodnými elementami, hrou tieňov, siluetami, či neurčitými vzormi, zákonitosťami. Inšpiráciou mu boli aj abstrahované prvky reálnych obrazov, je vidno výrazný vplyv Kandinského. Ďalšou témou jeho partitúr je mlčanie, ticho, prázdno, priestor na kontempláciu. Môžeme ich chápať ako otvorené priestory pre vlastný myšlienkový vstup, keďže tieto diela sú otvorené. Druhou paralelou môže byť odkaz k teoretickým či umeleckým aktivitám Johna Cagea, ktorého si Adamčiak vážil. Svoju poctu mu explicitne vyjadril kotúľaním nafarbenej klieťky dolu kopcom po vopred pripravenej papierovej rolke. Murin na margo týchto tvrdení dodáva poznámku k tvorivému prístupu Adamčiaka a charakterizuje ho ako „*interpreta, ktorý len s obtiažou dešifruje poetickú inšpiráciu*“⁴².

Adamčiak sa z veľkej časti zameral aj na ekonomický charakter partitúr a väčšina z nich je zaznamenaná na jednom kuse listu. Typickým rysom jeho partitúr je taktiež fakt, že slúžia všetkým hráčom, teda pre jednotlivých hráčov alebo nástroje partitúry nevytváral, inými slovami čo „dianie“ to jedna partitúra. Za zmienku určite stojí aj cyklus partitúr *Crushed Music*, ktoré využívali prvok aleatoriky – rozsev semien alebo korenín, pričom ich pučením sa partitúra ničila, no na druhej strane aj predviedla, samotné pučenie malo auditívny charakter.

Ako špecifické sa v kontexte Adamčiakových partitúr a otvoreného diela javia tzv. legendy, posledná zachovaná z autorovej osobnej zbierky je dokumentovaná na priloženom CD. Legendy, ktoré vytváral Adamčiak k jednotlivým partitúram mali za úlohu paradoxne cielene inštruovať hráča k jednotlivým významom. Tieto legendy neboli súčasťou každej partitúry, ako z osobného rozhovoru vyplynulo, pri viacerých hráčoch a pri obavách o porušenie autorovho zámeru boli možným východiskom, ako sa vyhnúť dezorganizácii. V jednom momente svojej tvorby zámerne prestáva tieto legendy používať, cielene necháva voľnosť interpretačným

41 MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online], [cit. 2011 – 05-06]. Dostupný z WWW: <http://www.lineask.sk/page=fotogaleria&id_galery=56>

42 Ibid.

snahám hráčov. Po hlbšom zamyslení sa nad týmto problémom vyvstáva skutočnosť, prečo tomu tak bolo. Tvrdenie o dezorganizácii alebo „voľnosti“ nezohráva až tak dôležitú úlohu, nakoľko miera interpretačnej slobody je v dostatočnom množstve zastúpená aj v súčinnosti s legendou. V Adamčiakovom prípade šlo o rozšírenie partitúr, o pridanie novej dimenzie dielu. Tento externý systém mal za úlohu nielen presnejšie navigovať ale konceptuálne rozšíriť podstatu diela o semiotické paralely. Tento počin možno chápať v súvislosti s Adamčiakovým výskumom v oblasti semiotiky a jeho záujmom o znaky a písma.

Vo svojej tvorbe sa mimo partitúr venuje experimentálnej poézii, kde výrazným počinom sú tzv. pečiatkové básne zostrojené pečiatkami, „*kde hlavným nositeľom poézie je vizualita a intelektuálna šifra, skrat, novodobé satori. Inokedy používa pečiatku na záznam reálneho hudobného zážitku.*“⁴³ V tomto prípade je samotný proces kľúčom k interpretácii, pretože takýto záznam vzniká úderom písmenom z pečiatkovej tlačiarňičky, slúži k zachytávaniu hudby, ktorú počúva, alebo si ju predstavuje. Okrem vizuálnych básní, poväčšinou zostrojených na písacom stroji sa venoval aj konceptuálnym projektom ⁴⁴. Tieto „*návody na interpretovanie, resp. vytvorenie si vlastného diela podľa Adamčiakových inštrukcií, ktorých témou sú vizuálne vzorce, kompozície línií alebo vizualizácie mysleného zvuku*“ slúžili k narúšaniu diania na školení VUML⁴⁵, ktoré v roku 1978 povinne navštevoval s Júliusom Kollerom a Róbertom Cyprihom, ktorí na tieto návody reagovali.

Nesmieme vynechať ani ďalší z tvorivých prístupov Adamčiaka a tým je kumulácia. Adamčiak, inšpirovaný zberateľom z detstva rád dodnes zbiera veci a venoval tejto činnosti množstvo času. Ako sám hovorí: „*Zrejme u mňa existuje akási mánia, ktorá spočíva v potrebe mať tisíc rovnakých prvkov, presnejšie tisíc nepodobných rovnakých prvkov, určité opakovanie princípu...Tento princíp sa mi pod rukami prelieval do experimentálnej vizuálnej poézie, gesticky písanej poézie a do písma, kde som napr. 20 riadkov napísal nejakým gestom a ďalších 20 zas iným, v inom uhle, až vznikol iný homogénny tvar, nová štruktúra. Podstatný bol vzťah medzi prvkom a štruktúrou práve touto varietnosťou.*“⁴⁶

Ako konceptuálny počin možno vysvetľovať zbieranie cigaretových škatuliek značky Bond, ktorými takto vyjadroval poctu pre Egona Bondyho, filozofa a básnika

43 MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online], [cit. 2011 – 05-06]. Dostupný z WWW: <http://www.lineask.sk/page=fotogaleria&id_galery=56>

44 pomenovanie projekt je súhrnným názvom , ktorými Adamčiak pomenúval svoje diela, bez rozdielu na ich formu, projektom mohla byť partitúra ale aj akčná báseň

45 Večerná univerzita marxizmu-leninizmu

46 ADAMČIAK, Milan Podľa MURIN, Michal. Rozhovor s muzikológom Milanom Adamčiakom. In MURIN, Michal . *Avalanches 1990-95 : Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava, 1995. s. 69.

„československého undergroundu“. Mimo cigaretových škatúl rád kumuloval železničné lístky, obálky, popol a „takmer zo všetkého vytvára objekty a plochy, do ktorých vkladá systém, temporalitu aj potenciálnu zvukovú interpretáciu“⁴⁷ S týmto tvorivým prístupom kumuláciou sa spája aj ďalšia významná rovina – rovina netradičných nástrojov, ktorou Adamčiak ozvláštnil dianie na svojich hudobných happeningoch.

3.4. Tvoja stará lopata môže požiť ako hudobný inštrument - Konštruktér nástrojov

S poetikou tvorby Milana Adamčiaka súvisí aj nasledujúca nami prezentovaná rovina autorovej tvorby, a tou je konštruovanie hudobných nástrojov. Po prvý krát ich verejnosť mala možnosť vidieť a vyskúšať na pamätnej výstave Suterén, kde Adamčiak tieto hudobné nástroje prezentoval ako „objekty“ v inštaláciách, na ktoré diváci mohli hrať. Tejto významnej výstave sa podrobnejšie venuje Radoslav Matuščík.⁴⁸ Podstatný priestor im venoval na svojich vystúpeniach so súborom Transmusic Comp. Ich variácie v širokom spektre prechádzajú od naozaj jednoduchých až po komplikovanejšie strunové nástroje, zostrojené z nájdených predmetov, alebo nakumulovaných vecí, ktorým sa pokúsil vdýchnuť nový význam. S rovinou „hand-made“ nástrojov úzko súvisí viacero východísk, ktorým Adamčiak dával v hudbe prednosť, preto považujeme za potrebné sa tejto problematike bližšie venovať.

Samotným nástrojom nemožno uprieť hudobný potenciál, a teda ich nemožno chápať vo význame „ready-made“ objektov, ktorá sa u konceptuálnych autorov zdanlivo ponúka ako možné interpretačné východisko, ale v Adamčiakovom prípade ako formu brikoláže, na ktorú upozorňuje Jozef Cseres, keď tvrdí, že: *“Adamčiak-the constructor is a true Lévi-Straussian bricoleur; his train of thought and working algorithm had to operate in a limited space and to be satisfied within a limited set of means. In this framework he needed to cultivate the ability to reorganize signs and to recontextualize the related meanings. The bricolages therefore reflect the unpredictability of the results; that is why they are so attractive and magical. Their symbolism is arbitrary and rigorous at the same time.”*⁴⁹

47 MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online], [cit. 2011 – 05-06]. Dostupný z WWW: <http://www.lineask.sk/page=fotogaleria&id_galery=56>

48 Viď MATUŠČÍK, Radoslav. Suterén : Adamčiak, Koller, Krén, Pagáč, Oravec, Meluzin, Rónai, Želibská. Bratislava : ČSTK, 1989.

49 CSERES, Jozef. In Between a Permanent Status: Milan Adamčiak's Version of Intermedia. *Leonardo Music Journal*, 2009, 19, s. 32.

Adamčiak sa vo svojej tvorbe nástrojom venoval systematicky, skúšal materiály, elementy nástrojov, snažil sa prísť na ich zvukové možnosti a pokúšal sa o aproximativnosť k tradičným nástrojom, inšpiráciou mu boli aj jednoduché nástroje africkej a východnej kultúry. Paralelne s týmito aktivitami študoval literatúru, v konfrontácii s vlastnými nástrojmi objavuje problematiku dostupnosti materiálu. Adamčiakove nástroje nie sú opatrené drahými súčiastkami, alebo vinutými strunami, ale pochádzajú z ľahkodostupných materiálov, v niektorých prípadoch sú zostrojené aj z predmetov „bežného použitia“ alebo z kuchynského vybavenia, napr. krájača na vajíčko. Adamčiak zháňaniu materiálu nevenoval veľkú pozornosť, skôr siahol po dostupných materiáloch, v tomto duchu by sme mali chápať aj jeho tvrdenie: „*Bezprostredný styk je primárnym zámerom mojej tvorby.*“⁵⁰ Najbežnejšou náhradou struny bolo silónové lanko alebo obyčajný drôt. Adamčiakovi nešlo o vyrobenie nástroja, ktorý by sa kvalitou približoval k tradičným nástrojom, aj v tejto oblasti experimentuje a hľadá netradičný zvuk, možnosť, nepredvídateľný výsledok. Pri konštrukcii a produkovanií konceptov (aj nezrealizovaných) nástrojov vychádzal z myšlienky, že „*umenie nie je privilegované, že ho môže robiť každý a z čohokoľvek.*“⁵¹

V súvislosti s už prezentovaným východiskom o aktivizácii diváka (viď manifest Ensemble Comp.) boli nástroje koncipované tak, aby na nich mohol hrať ktokoľvek a akokoľvek, a tak aby aj prípadná deštrukcia nebola prílišnou ekonomickou stratou. Ako vyplynulo z osobného rozhovoru, Adamčiak pri konštruovaní vychádzal zo svojich predchádzajúcich hudobných akcií a projektov z druhej polovice šesťdesiatych rokov. V rozhovore s Michalom Murinom túto spojitosť objasňuje slovami: „*Vtedy som pripravoval akcie s istým typom zvuku, napr. pätnásť ľudí na scéne melie na mlynčekoch mäso...Pri tejto príležitosti mi napadlo akusticky či akčne využiť akýkoľvek bežný predmet, s ktorým prichádza človek do styku každý deň, využiť jeho prirodzený zvuk, ktorý vydáva.*“⁵²

Adamčiak svoje nástroje vymedzuje v kontexte tradičných hudobných nástrojov, a vysvetľuje pozadie konceptu pri ich vytváraní slovami: „*Tieto nástroje majú istý obmedzený zvukový potenciál. Neusilujem sa o preferenciu určitého tónového systému, usporiadania v rámci temperovanej sústavy alebo o mikrotonálnu hudbu, ale ide mi skôr o voľné sústavy, v ktorých môže byť pentatonika použitá s mikrotonálnym, tonálnym alebo dodekafonickým systémom. Tak isto mi neprekážajú tónové odchýlky a nelipnem na norme ako reprezentantovi*

50 ADAMČIAK, Milan Podľa MURIN, Michal. Rozhovor s muzikológom Milanom Adamčiakom. In MURIN, Michal. *Avalanches 1990-95 : Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava, 1995. s. 71.

51 Ibid., s. 70.

52 Ibid., s. 70.

čistého, „nefalšovaného“ tónu. Zaujímá ma splyvovanie typov aj rôznych ladení, vytvorenie tónového a zvukového priestoru ako kontinua, v ktorom ktorýkoľvek bod môže byť použitý tak, ako ktorýkoľvek zvuk, šum, treskot, všetky tzv. netónové zvukové javy môžu byť použité ako hudobné. To isté sa týka tónovej výšky; môže byť použitá ktorákoľvek a možno po poslucháčskej stránke práve tam vzniká napätie.“⁵³

Pri konštrukcii nástrojov zohľadňuje východiská svojej tvorby a hudobného myslenia. Naskytuje sa nám tvrdenie, že v duchu fluxusovských aktivít Adamčiak „zumelečťuje bežné“, pričom benevolentne sa stavia k estetikej stránke a uprednostňuje umeleckú, interpretačnú rovinu. Nástroje vznikali predovšetkým v súčinnosti s elektroakustickými kompozíciami. Ich ľahká ovládateľnosť spolu s charakterom kompozície umožňuje množstvo potenciálnych nekonvenčných prístupov, jednak z interpretovskej ale aj z diváckej strany. Otázne ale je, či pôžitok z tohto hrania budú mať aj nezainteresovaní potenciálni diváci; Adamčiak však nástroje koncipoval pre divákov, ktorí sa neboja zasiahnuť do diania. Nástroje možno chápať ako ďalšie naštreenie pomyselnej bariéry, ktorá oddeľuje diváka od diania na „koncerte“ a prijímať určite môžeme aj paralelu, že sa jedná o „akčný koncert“, ako už bolo spomenuté v náväznosti na fluxusové aktivity či manifest Ensemble Comp.

Hudobný proces, dianie, ktoré predznamenuje partitúra zahŕňa fázu „inštrumentálnej hudby, resp. tá časť komunikačného reťazca, ktorú vytvára interpret pri dotyku s nástrojom.“⁵⁴ Vzťah hráča a nástroja sa líšil od drahých klasických nástrojov, bol bezprostrednejší. Ponúkal hráčovi možnosť skúšať a neobmedzovať sa v nápadoch, štýloch hrania. Adamčiak chápal tieto nástroje v zmysle rozšírenia invenčných schopností hráča, to možno označiť aj za špecifický prínos týchto hudobných nástrojov. V rozhovore s Michalom Murinom dodáva záverom úvahu k vlastnému zámeru, keď tvrdí, že: „*Ludia vedia vylúdiť flautový zvuk stlačením „gombíka“ na syntetizátore a zabudli, že majú fúknuť. Aj preto tento moment manuálnej, bytostnej účasti na produkovani hudby by som chcel nie kriesiť, ale ukázať, dať k dispozícii, umožniť nazrieť doň.*“⁵⁵

3.5. Milan Adamčiak ako „žijúca legenda“

53 ADAMČIAK, Milan Podľa MURIN, Michal. Rozhovor s muzikológom Milanom Adamčiakom. In MURIN, Michal. *Avalanches 1990-95 : Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava, 1995., s. 72.

54 Ibid., s. 70.

55 Ibid., s. 72.

Adamčiak sa stal priekopníkom intermediálneho umenia na Slovensku. V retrospektívnom pohľade na Adamčiakove portfólio je zrejmé, že Adamčiak prekročil hranice tradícií vo viacerých disciplínach, ostal a zabýval sa „priamo v hranici“, v mieste, kde je najviac napätia a podnetov. V súčinnosti s vedeckým výskumom a záujmom o fenomény v jazykovede, kybernetike, histórii, muzikológii, literatúre či ďalších odvetviach porušil vtedajšie chápanie umelca natoľko, že sa stal nezaraditeľným v kontexte akejkolvek umeleckej disciplíny, pretože presahoval jej rámec, a akýkoľvek pokus o vytvorenie hesla v tej-ktorej disciplíne by sa stavial redukcionalisticky k disciplínam ostatným. Adamčiaka možno chápať vo veľkých „blokoch“, najmä ako intermediálneho umelca, ktorého prostriedkom a inštrumentom expresie sa mohlo stať čokoľvek. Jeho hudobné myslenie čerpá z otvorenosti, náhody, voľnosti, svoje umenie sa nesnaží hľadať v platónovskom vysokom svete ideí, dokonalých nedosažiteľných tvarov, ale sťá jeho žiak Aristoteles, obdivuje veci, ktoré má „pod nosom“. Jozef Cseres našu charakteristiku zhutňuje tvrdením *„Adamčiak found Cagean-Partchian musical possibilities all around— hidden in a metal beer-bottle cap, a wooden sheepcheese firkin, a cowbell, a rustic axe, an ancient Hussite mace and a sewing machine. Adamčiak breathed new cultural contexts into found objects, resulting in his pine-tree-phone (borofón) and the Transmusician sound installation-environment “string room.” Similar things can be said of Adamčiak’s visual and instructive scores—often they do not graphically fix tones in a conventional way, nor contain any clear instructions to lead to concrete sounds .“*⁵⁶

Milan Adamčiak je „žijúcou legendou, a je tomu len pár rokov, čo odkaz jeho činností sa dostáva do popredia záujmu. Vystavuje v Budapešti a v Turíne. V roku 2009 sa objavuje na výstavách „Pracovná pamäť“ v bratislavskej galérii Tranzit, alebo vo výstave „Otvorené diela“ v galérii Linea. V roku 2010 prijíma pozvanie na medzinárodný festival performančného umenia „Nippon“ a s vďačným prijatím rozozvuční Osaku, Nagano či Tokyo. Považujeme za potrebné zdôrazniť, že mimo zahraničného uznania sa mu dostáva uznania aj v domácom prostredí. A to nielen činnosťou galérií, ale od deväťdesiatych rokov najmä prostredníctvom činnosti SNEH-u, ktorá v slovenskom kontexte znamená ojedinelé scelenie snáh, vyúsťujúceho vo viaceré platformy rozširujúce povedomie o intermediálnom či novomediálnom umení. Svojou poetikou výrazne ovplyvnil generáciu, ktorá nastupovala na scénu koncom osemdesiatych rokov.

Ako jeho odkaz by sme mali chápať prínos v kontexte slovenského umenia, pribojné, inšpiratívne a experimentálne aktivity, ktoré spolu s činnosťou ostatných umelcov vyústili v to,

⁵⁶ CSERES, Jozef. In Between a Permanent Status: Milan Adamčiak's Version of Intermedia. *Leonardo Music Journal*, 2009, 19, s. 33

čo Radislav Matuščík popisuje slovami „*Exkomunikácia objektu a ostatných médií „inej“ kreativity nemohla zahatať, iba ak zatajiť pokračujúcu tvorivú reštrukturalizáciu stabilizovaných jazykov a redefiníciu kultúry a jej fungovania.*“⁵⁷

57 MATUŠČÍK, Radislav. Suterén : Adamčiak, Koller, Krén, Pagáč, Oravec, Meluzin, Rónai, Želibská. Bratislava : ČSTK, 1989.

4. ZÁVER

Adamčiak obetoval veľkú časť svojho aktívneho času umeniu a záležitostiam, ktoré ako spomenul v osobnom rozhovore „neboli nevyhnutné“, a táto činnosť ho priviedla do nie práve optimistických sociálnych podmienok. To mu ale nič neubralo na šťastí a chuti aj naďalej tvoriť. Po odsťahovaní z Bratislavy sa čoraz menej zapája do umeleckého diania, naďalej však „zhromažďuje“ materiál a tvorí, ale v ústraní a v obmedzenom okruhu ľudí. Paralelou tvorby je jeho osobný a profesný život, ovplyvnený dejinnými udalosťami. V svojej tvorbe ich explicitne nezvýrazňuje, v osobnej sfére mu nechýba iniciatívnosť ani v tomto smere; zúčastnil sa na protestnej hladovke za Jána Palacha spolu s ostatnými osemnástimi študentami Univerzity Komenského v Bratislave. Prvok slobody a otvorenosti, voľnosti je dominantným interpretačným okruhom jeho diel. Ale ako to už býva, všetko má „svoju cenu“, ktorú Adamčiak zaplatil. V našich podmienkach je to s umením naozaj zložitý, súhrnný môže byť tvrdenie, že integráciou do európskych štruktúr sa síce rozšírila možnosť získavania financií, ale stále je veda, kultúra a umenie na poslednom mieste záujmu štátu.

Táto práca predstavuje zhrnutie a scelenie poznatkov k Milanovi Adamčiakovi a jeho dielu, prepája jeho tvorbu so životom a kontextualizuje ju, čo implikuje presnejšie interpretácie jeho diela. Vymedzuje ho v rámci slovenského umenia a charakterizuje východiská a poetiku jeho tvorby. Charakterizuje autorov prínos. Poskytuje odrazový mostík tým, čo sa budú cielene zaoberať jeho dielom, alebo sa ho budú snažiť porovnávať s ostatnými autormi. Ako možnou sa javí myšlienka rozpracovania tejto problematiky v magisterskej práci. Kontext „okolo“ Milana Adamčiaka je taktiež inšpiračne veľmi bohatý, veľkú dávku pozornosti by si zaslúžil výskum činnosti Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu, a predovšetkým súboru Transmusic Comp. a jeho členov, menovite Michala Murina, ktorý je rovnako ako Adamčiak „zaniatený“ a činný nielen v akademickej ale hlavne v umeleckej sfére. Nemenej zaujímavou by bola aj charakteristika hudobne „odlišného“ Petra Machajdika,

Adamčiakove dielo čaká pozitívny vývoj, čoraz väčšmi je oň záujem odbornej aj širšej verejnosti, pre jeho rôznorodosť, pestrosť a rozporuplnosť interpretácie, spôsobenú autorovým eklektizmom a „pohybom“ vo viacerých disciplínach. Jeho dielo predstavuje jednu z najprogresívnejších vývojových vetiev umenia, v slovenskom kontexte nie až tak ojedinelú. Špecifickým prínosom Adamčiaka je okrem širokého záberu hudobné myslenie, opäť

progresívne, vybočujúce z tradícií, prikláňajúce a spájané s fluxusom, Johnom Cageom či musique concrète. Okrem týchto inšpiračných zdrojov bolo úlohou tejto práce poukázať na fakt, že v dobe, kedy Adamčiak žil, si zháňanie vyžadovalo viac úsilia, a pomimo Cagea je spektrum vnášaných ideí rozšírené o niekoľko iných vedných disciplín, a oblastí. Hudobné akcie a eventy boli rozšírené o prvok stolovej, či kartovej hry (napr. Dislokácie I, II či Dostihy)⁵⁸.

Záverom konštatujeme, že rovnako ako v živote aj vo svojom umení zaujal radikálne polohy. Miesto pokojného a pohodového života si zvolil „napätie“, ktoré kulminovalo pri styku rôznych disciplín. Hlásiac sa k viacerým z nich v profesnom živote vytváral paralelu k umeleckej činnosti, ktorá taktiež balansovala na pomedzí, na pomedzí umeleckých foriem. V svojom živote aj v tvorbe uznáva rovnaké ideály, ktoré ústia v slobodu a duševný rozvoj. Excentrizmus, aktívny prístup, spolu s iniciatívnosťou a odhodlanosťou môžu byť vzorom každého z nás.

⁵⁸ Bližšie sa tejto problematike venuje Zora Rousínová v zborníku ROUSÍNOVÁ, Zora . *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava: SNG, 2000.

Resumé

Milan Adamčiak je jednou z najvýraznejších postáv slovenského umenia druhej polovice dvadsiateho storočia. Svojskou poetikou a oživením ideí šesťdesiatych rokov ovplyvnil mladú nastupujúcu generáciu koncom osemdesiatych rokov. Stupňujúci záujem o jeho dielo v posledných rokoch implikuje otázku definície a kontextualizácie jeho tvorby, ktorou sa táto práca zaoberá. Dominantnými znakmi jeho tvorby sú experiment, intermedialita a interdisciplinarita, k ich stabilizácii došlo už koncom šesťdesiatych rokov manifestom Ensemble-Comp. Význam jeho činnosti spočíva v prenesení myšlienok fluxu a avantgardných smerov do domáceho prostredia, samozrejme za neustáleho vlastného iniciačného vkladu a rozširovania týchto myšlienok. Po boku ostatných umelcov a teoretikov predstavoval výbojnú, politickým kontextom netolerovanú, „novú vlnu“ ideí a prebudenia umeleckého diania, ktoré boli začiatkom deväťdesiatych rokov znovu oživené a vyústili v početné umelecké a inštitucionálne realizácie.

Resume

Milan Adamčiak is one of the most distinctive figures of the Slovak art scene of the second half of the twentieth century. In the eighties he influenced the young upcoming generation by bringing back to life the ideas of the sixties and his characteristic poetics. The growing interest in his work that has been shown lately is implicating the question about definition and conceptualization of his work, which is discussed in this work. Dominant signs of his work are experimenting, intermediality and interdisciplinarity, which became stable by the end of the sixties in the manifest Ensemble-Comp. The meaning of his activities lays in transporting the ideas of fluxus and avantgarde trends into his home area, while, of course, he was constantly bringing his own meaning into it and expanding the thoughts. Together with other artists and theorists he was representing the „new wave“ of ideas and uprising art scene, which was outbursting and politically intolerable. These ideas were brought back to life in the early nineties through artistic and institutional realizations.

5. Zoznam použitej literatúry

ADAMČIAK, Milan. Ensemble-Comp. *Mladá tvorba*. 1969, 14, 10, s. 25-28.

CSERES, Jozef. In Between a Permanent Status: Milan Adamčiak's Version of Intermedia. *Leonardo Music Journal*, 2009, 19, s. 31 – 34.

CSERES, Jozef; MURIN, Michal. Nettransparentný exhibicionizmus Milana Adamčiaka In *Programový bulletin galérie K-49* [online]. Dostupné z WWW: <<http://replay.web.archive.org/20080205145451/http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=61>>. [cit. 2011-05-10]

CSERES, Jozef. O SNEH-ových prehánkach i prestávkach, skrátka o kalamitách In MURIN, Michal. *Avalanches 1990-95: zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*, Sneh, 1995, s.

ECO, Umberto. *Otvorené dílo*. 1962. 109 s. [online], [cit. 2011-05-10]. Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>. (samizdarové vydanie bez autora prekladu a vydavateľstva)

HIGGINS, D. ; HIGGINS, H.. Intermedia. *Leonardo Music Journal* [online]. Február 2001, 34, 1, MIT press[cit. 2011-05-11]. Dostupný z WWW: <<http://muse.jhu.edu/journals/len/summary/v034/34.1higgins.html>>

JÜZL, Leoš. Smolenice 69. *Hudební rozhledy : měsíčník skladatelů a hudebních vědců Československa*. 1969, 22, 9, s. 257-259.

KASARDA, Martin. Nechcel by som byť vosková figurína. *Dotyky*. 1996, 7, s. 4-6.

KOVÁŘ, Ján. O hudobnej grafike. *Hudobný život*. 1971, 5, s.3.

MATUŠTÍK, Radislav. *Suterén : Adamčiak, Koller, Krén, Pagáč, Oravec, Meluzin, Rónai, Želibská*. Bratislava : ČSTK, 1989. 1 sv. (nestr.) kat. výstavy

MATUŠTÍK, Radislav. ...predtým 1964-1971 : *Prekročenie hraníc*. Žilina: PGU, 1994, 214 s.

MURIN, Michal. Rozhovor s muzikológom Milanom Adamčiakom. In MURIN, Michal . *Avalanches 1990-95 : Zborník Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*. Bratislava : [s.n.], 1995. s. 65-69.

MURIN, Michal. Otvorené diela alebo GENUG [online]. Dostupné z WWW: http://www.lineask.sk/?page=fotogaleria&id_galery=56 [cit. 2011-05-10].

OLČÁKOVÁ, Diana. Michal Murin: *Rozhovor o aktivitách a projektoch, ktorých predmetom je hudba – zvuk – ruch – šum - hluk a ticho*, in: *Vlna*, 37, roč. X, 2008, s.10

ROUSÍNOVÁ, Zora. Milan Adamčiak Robert Cyprich. In ROUSÍNOVÁ, Zora . *Umenie akcie 1965-89*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000. s. 89-93.

RUMANÁ, Ivana. Foto a report: Alex Mlynárčik [online]. Dostupné z WWW: <http://www.stanica.sk/2009/11/17/foto-alex-mlynarcik-instalacia-na-s2photo-alex-mlynarcik-the-installation-on-s2/> > [cit. 2011-05-10].

VALOCH, Jiří. *Partitury : Dům umění města Brna, říjen 1969*. Brno : Dům umění města Brna, 1969. 1 sv. (nestr.), kat. výstavy

VALOCH, Jiří . *Partitury : grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*. In VALOCH, Jiří; HORYNA, Mojmír. *Jazzpetit 3*. Praha : Jazzová sekce, 1980. 70 s.

6.PRÍLOHA

Súčasťou tejto práce je aj CD s multimediálnym obsahom, menovite:

- fotografie partitúr, rozčlenené podľa kontextu tejto práce
- zvuková nahrávka osobného rozhovoru s Milanom Adamčiakom vo formáte .mp3 (pri exportovaní z nahrávacieho zariadenia došlo k chybe, po ktorej z pôvodného dva a pol hodinového záznamu ostalo len 51 minút)