

ROZHOVOR **Milan Adamčiak: Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje**

Hudobník, muzikológ, tvorca akustických objektov, inštalácií a nekonvenčných hudobných nástrojov, performer a výtvarník. V 60. a 70. rokoch jediný významný autor experimentálnej (vizuálnej) poézie na Slovensku. Niekdajší vedecký pracovník v oblasti hudby 20. storočia a vzájomných vzťahov hudby a výtvarného umenia. Zakladateľ súboru nekonvenčnej hudby Transmusic Comp. (1989) a Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu –

SNEH (1990). Organizátor Festivalu Intermediálnej Tvorby (FIT) v Bratislave (1991 a 1992) a výstavy grafických partitúr Johna Cagea s jeho osobnou účasťou (1992). Od polovice 90. rokov umelecky a spoločensky rezignuje a v nepravidelných intervaloch opúšťa Bratislavu. V súčasnosti žije v Podhorí pri Banskej Štiavnici. MILAN ADAMČIAK (1946).



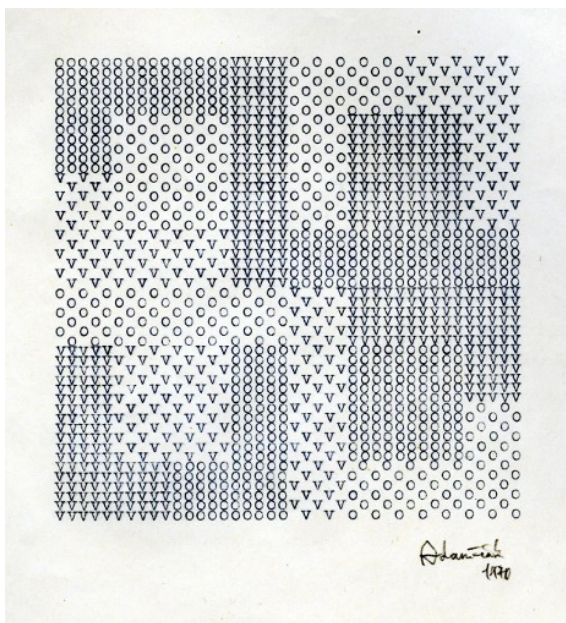
Milan Adamčiak (foto Maroš Lajčiak)

Ako vyzerali začiatky vášho záujmu o umenie a akú podobu mali vaše prvé umelecké výtvary?

V šesťdesiatom štvrtom roku som bol v druhom ročníku na konzervatóriu a dostal som písací stroj a zaujímalo ma, čo všeličo sa dá na ňom spraviť.

Ešte som nevedel, že ide o experimentálnu poéziu alebo niečo také. Proste som sa s tým strojom hral a zhodou okolností v tom čase vyšla v českom literárnom mesačníku *Sešity pro mladou literaturu* tvorba Ládu Nováka. Vtedy som sa prvý-

krát dozvedel, že jestvuje konkrétna a experimentálna poézia a začal som po nej pátrať. Dráždilo ma, či sa niečo také dá robiť s jazykom a písmom, takže som vlastne začínal s poéziou. Keď som to po rokoch ukázal klasikom českej experimentálnej poézie, tak sami boli prekvapení, že to malo svoj rukopis – taký adamčiacky – trošku vizuálne, trošku nadviazanie na folklór. Dráždila ma ornamentika, mama bola výšivkárka a teta zase tkala koberce, tak som poznal všelijaké vzory a skúšal som to aplikovať práve cez písmená do písacieho stroja a potom neskôr vznikli aj kreslené veci. Najskôr to bola konkrétna poézia, hra s písmenami a so slovami, slovíčkami, slabikami, potom takmer paralelne s tým začali vznikať prvé vizuálne básne – Typorastre – vizuálne texty z jedného, dvoch písmen, ponášky na záclony, výšivky, tkané koberce.

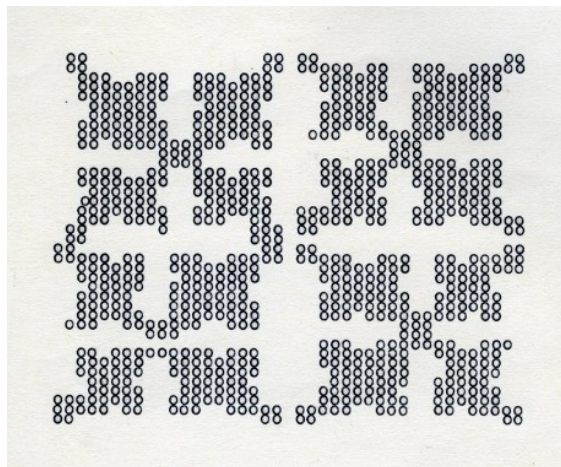


Milan Adamčiak | ovo, z cyklu Typorastre, experimentálna poézia, strojopis, 1970

Ukazovali ste to niekomu, alebo ste tvorili iba pre seba?

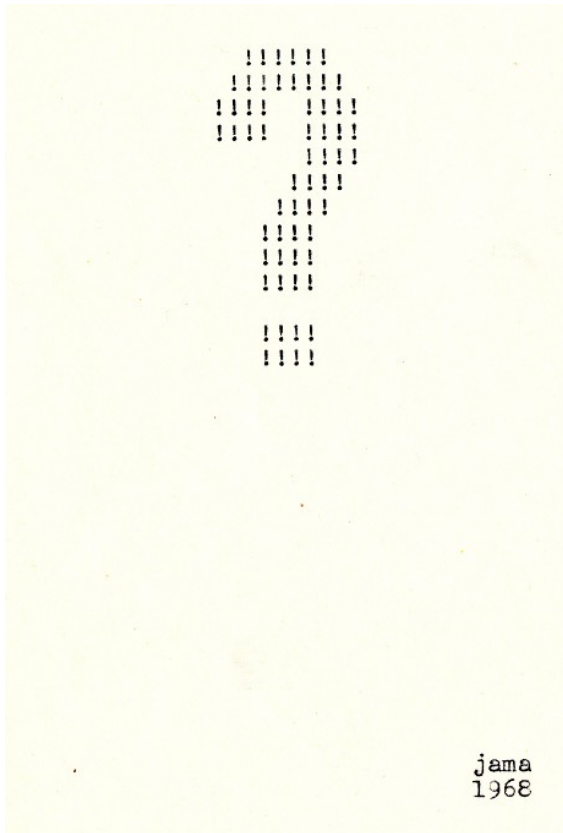
V šesťdesiatom štvrtom roku som sa zoznámil s Jirkom Valochom, ktorý bol tiež tvorca takejto poézie a navyše bol aj teoreticky fundovaný. Poslal mi adresy aj na pár tvorcov z Čiech – z Prahy, z Ústí nad Labem – na Juliša, Honzla, Hiršala,

Grögerovú, Koláča, Nováka. V šesťdesiatom siedmom sme boli aj s Robom Cyprichom navštíviť Nováka v Třebíči a bolo to úžasné stretnutie. Boli sme vtedy ešte chlapci, ja som mal 21 rokov. Pre Láďu aj pre mňa to bolo nezabudnuteľné stretnutie. Prekladal texty amerického experimentálneho hudobníka Johna Cagea, čo bol pre mňa šok, prvýkrát som si mohol prečítať jeho vyznania a manifestačné texty. Láďa Novák nám – pre Ensemble Comp. – venoval aj jednu básničku *Moje chvála českej reči*. Dokonca sme to s Robom aj nahráli, aby sme mali predstavu, ako to asi môže vyzerať. Vďaka tomu, že som sa poznal s Jirkom Valochom a neskôr zhruba od šesťdesiateho siedmeho som začal s týmito autormi korešpondovať, dostal som sa aj k zahraničným kontaktom a posielali sme svoje vecičky, tak sa hovorí, na blik s tým, že snáď sa to k tým ľuďom dostane, a napodiv nám veľa ľudí odpovedalo. Tým, že Robo vedel slušne francúzsky a anglicky, ja nemecky, rusky, niečo taliansky, tak sme sa dostali do kontaktov aj so Španielmi, Talianmi, Američanmi. Malo to svoj pôvab, pretože taká literatúra sa u nás vtedy nedala zohnať a vďaka tejto korešpondencii sa nám dostala do rúk možnosť konfrontácie.

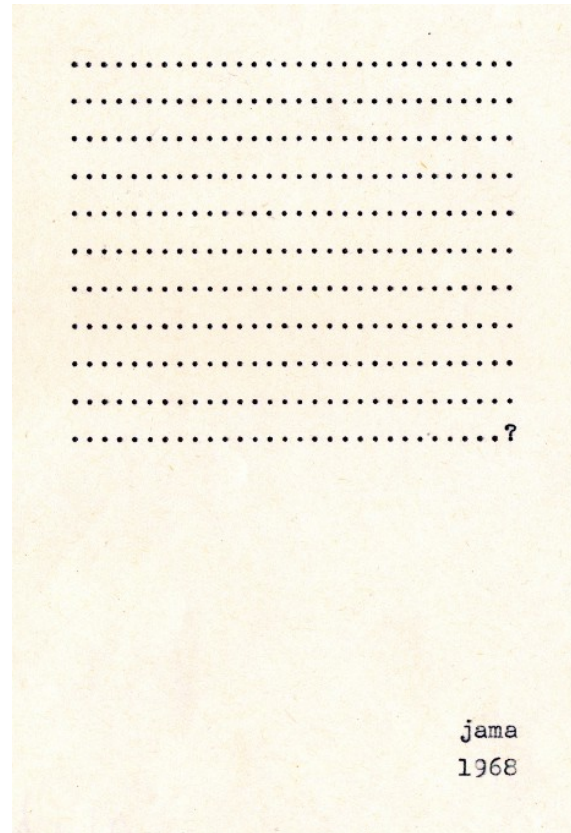


Milan Adamčiak | o, z cyklu Typorastre, experimentálna poézia, strojopis, 1971

Bol tu v rámci slovenského prostredia niekto, na koho ste nadväzovali, alebo s kým ste spolupracovali? Alebo ste boli skôr osamotená skupina?



Milan Adamčiak | !?, z cyklu Konštalácie, experimentálna poézia, strojopis, 1968



Milan Adamčiak | .?, z cyklu Konštalácie, experimentálna poézia, strojopis, 1968

V šesťdesiatom ôsmom som došiel do Bratislavy a prvé, čo bolo, som išiel za Vincom Šabikom. Vtedy bol šéfredaktorom Revue svetovej literatúry a prekladal rakúsku aj nemeckú poéziu — preložil Heissenbüttela, prekladal Ernsta Jandla, myslím, že aj Gerharda Rühma. Bolo pre mňa úžasné vidieť to aj v slovenčine. S ním sme sa bavievali o Morgensternovi a o podobných klasikoch. Dokonca sme neskôr chceli založiť časopis *Experiment 0* a požiadali sme ho, aby nad ním zobral patronát, aby sa stal šéfredaktorom. Dokonca aj súhlasil, aj to bolo rozbehnuté, ale, bohužiaľ, už sa rysovali ruky normalizácie, tak nám to nevyšlo. Polovica čísla už bola pripravená v tlači a museli to zošrotovať.

Na tom čísle ste participovali iba vy s Cyprichom?

Nie, vyzvali sme ľudí zo širokého sveta. Milan

Knížák tam mal manifest Aktualu, Max Bense nám dal text o informačnej estetike, od Ládu Nováka sme mali text o festivale fonickej poézie v Stockholme, Jirka Valoch niečo napísal, od Bena Vautiera sme mali texty, Raoul Moulin z Francúzska nám niečo dal, Lexo Mlynárčik niečo napísal. Nepamätám si už presne, ale voľakde mám taký bilténik, kde sme avizovali to nulté číslo, kde je zhruba obsah.

Nepísali ste ešte predtým, ako ste začali písať texty na písacom stroji a inšpirovali ste sa folk-lórom, tradičnú poéziu?

Keď som bol zamilovaný, tak som mal nejaké básničky. Jednu som mal dokonca publikovanú v študentskom časopise, to už bolo také idúce k experimentu. Volalo sa to *Neviem* a bolo to samé neviem, neviem, neviem žiť, neviem myslieť, tak dajako.

Kde nastal ten posun, že ste opustili takéto klasické stanovisko a začali ste experimentovať na písacom stroji? Čo bol ten prvotný popud? Sama existencia toho stroja, ktorý dráždil, alebo to bolo niečo iné?

Predovšetkým ten stroj, lebo človek sa vtedy naraz stal všetkým – aj tvorcom, aj typografom, aj výtvarníkom, aj pisárom. Vtedy som sa dostal aj k teoretickým textom, a to najmä k Bensemu, k teórii textu a knižkám Jiřího Levého, čo boli na tú dobu nesmierne progresívne texty. A potom k Hiršalovmu a Grögerovej zborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*. Samozrejme ma dráždilo vyskúšať si všelijaké formy textu, zabudnúť na sémantiku, alebo naopak vytiahnuť sémantiku úplne iného druhu, ako sme ju poznali, obísť gramatiku, alebo použiť všelijaké gramatiky. Robil som takzvané intertexty, v ktorých text bol z náhodne vybraných mnohojazyčných sentencií.

Čo ste tou tvorbou sledovali? Bolo to vlastné naplnenie, radosť z experimentu alebo tam boli dajaké ďalšie intencie?

Z polovice to bolo aj skúmanie tohto, neskôr som sa venoval aj semiotike, na tú tému som robil aj diplomovú prácu, na akadémii som sa venoval semiotike vzťahov medzi kumštami. Zaujímam

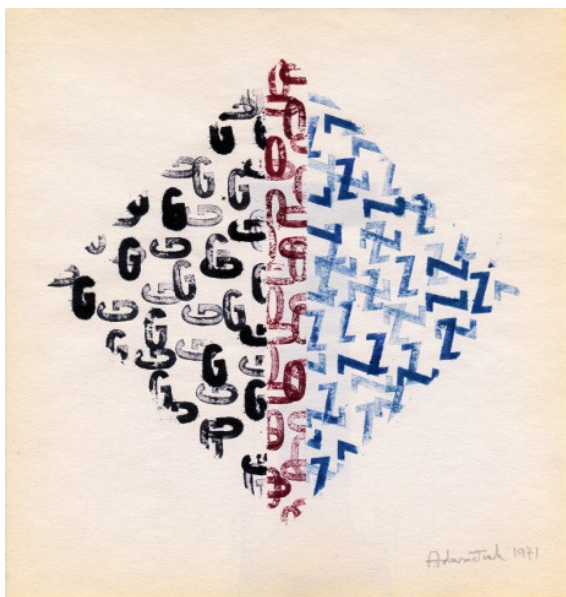
ma jazyk, aj písmeno, ťažko to povedať takto jednoznačne. Hľadal som hranice, pokiaľ je text zrozumiteľný, alebo kedy text prestáva byť textom a stáva sa už len vizuálnym faktom alebo akustickým fenoménom a podobne.

Kedy sa uzavrelo toto vaše experimentovanie s textom?

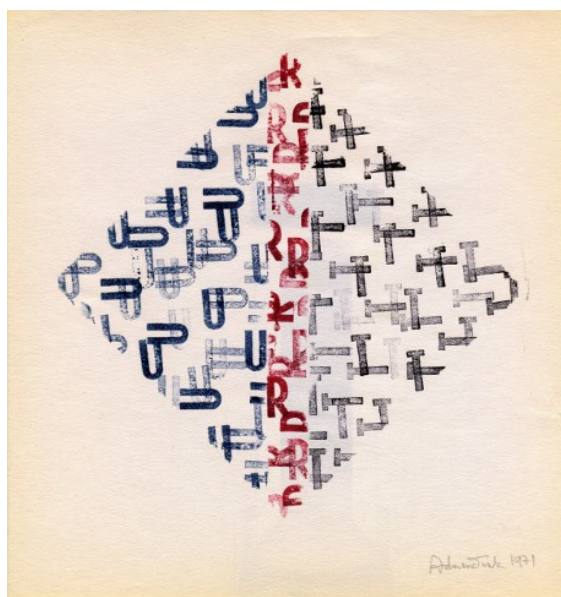
Intenzívne som sa tomu venoval zhruba medzi šesťdesiatym štvrtým a sedemdesiatym druhým – tretím rokom, približne v sedemdesiatom treťom som to odložil. Neskôr som sa k takým veciam vrátil, jednak aj v rámci výtvarnej tvorby, že som používal pečiatky a podobne. To siahalo do konca osemdesiatych rokov, v deväťdesiatych rokoch som sa s tým bavil už menej markantne – bolo to menej literárne.

Ako ste sa dostali k výtvarnému umeniu a hudbe?

Paralelne, zhruba v šesťdesiatom piatom som začal skúšať robiť hudobné grafiky. V šesťdesiatom štvrtom vyšiel v jednom čísle *Slovenskej hudby* pekný článok o jednom z protagonistov hudobnej grafiky – o Anestisovi Logothetisovi a ako violončelista som si skúšal zahrať jednu z jeho vecí a zistil som, že na to mám, že sa to dá prečítať a z toho

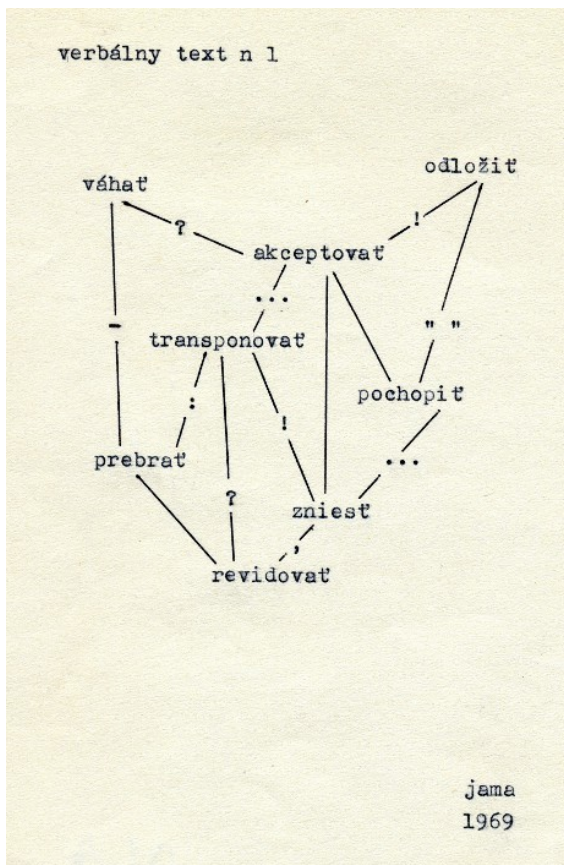


Milan Adamčiak | GOZ, pečiatková tlač, 1971



Milan Adamčiak | URT, pečiatková tlač, 1971

aproximatívneho záznamu vytvorí niečo zmysluplné. Tak som skúšal robiť vlastné kreácie. Potom som sa zoznámil s Boguslawom Schäfferom, ten ma trochu aj hecoval, dokonca chcel, aby som sa stal jeho žiakom. Ale poznal som jeho skladby a kompozície, čiže som vlastne bol jeho žiakom skôr než sme sa stretli, lebo som sa z toho učil.



Milan Adamčiak | Verbálny text no 1, 1969

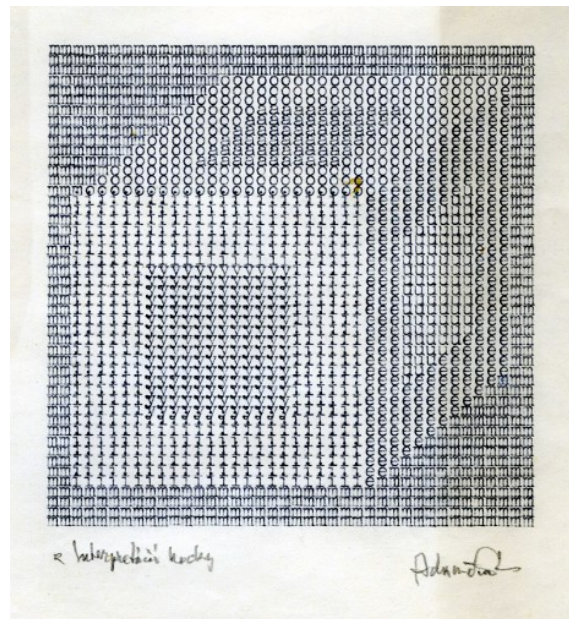
Spomínali ste, že ste sa aj neskôr — v osemdesiatych, deväťdesiatych rokoch — venovali vizuálnej poézii. Dalo sa nejak nadväzovať na východiská zo 60. rokov, alebo už boli niektoré veci menej aktuálne alebo „použité“? Je to stále niečo, čo sa dá opakovať?

Nejde o opakovanie. Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje, a pokiaľ ľudia tomu ešte nerozumejú, tak je stále čo robiť. Onedlho bude storočnica dada a ľudia ešte dada nepochopili, neprijali futurizmus ako samozrejmosť a pri-

tom sú to veci staré sto rokov. Vizuálna poézia už má tiež vyše 50 rokov, vlastne viac — lettrizmus vznikol koncom 40. rokov a dodnes to ľudia berú ako exkluzívnu záležitosť. Neprijali to ako samozrejmosť, ako prirodzenú súčasť nejakého pohybu v umení, v literatúre alebo trebárs v akustike — muzike.

Čiže očakávate, že tieto prúdy alebo smery, ktoré sú teraz okrajové, by sa mali stať niečím „mainstreamovým“?

Vždy to tak bolo. Impresionizmus preda pomenovali hanlivo a o 20 rokov boli národné impresionistické školy, vrátane slovenskej. To, čo robil Suchoň alebo Cikker, to bola z hľadiska inštrumentácie ponáška na impresionizmus. Paradoxné je, že napríklad op art alebo pop art sa najskôr prejavil vo výkladných skriniach, v textile a dizajne a až potom ho ľudia začali akceptovať ako seriózny trend.



Milan Adamčiak | maeuoiuy, z cyklu Interpretácia kocky, 1970

Očakávate, že dada alebo vizuálna poézia sa stanú všeobecne akceptovanými?

Už to, že to prešlo do bežného dizajnu, alebo že napríklad v polygrafii je oveľa viac experimentu ako v autentickej tvorbe. Poznám amatérskych vý-

tvárníkov, ktorí sa oveľa viac venovali geometrickej abstrakcii ako u nás profesionáli, čo znamená, že niekomu je to blízke, tým pádom ho to dráždi, túži po tom. Nedávno som sa smial, tam u nás na Podhorí má moja priateľka bundu, ktorá je vyslovene ponáškou na vizuálne texty Wolfa Vostella alebo Dietera Rotha — také dekoláže. Ale v módnom návrhárstve sa ujal aj op art aj lettrismus, takže ľudia nosia na tričkách nápisy. Mnohokrát sú tie nápisy na hranici konceptu. Aj Jula Kollera, aj mňa niečo takéto dráždilo. Julo si priamo realizoval tričká so svojimi otáznikmi alebo s hrou na slovo umenie a podobne. Mňa dráždili egointerpretácie napísané na tričku — som, hreším. Mnohí ľudia to neberú ako umenie, berú to ako samozrejmosť, ako súčasť života. Smeruje to dokonca k väčšej autenticite, ako keby to bolo manifestačné. Tak ako nás dráždilo v 60. rokoch písať manifesty, potrebovali sme zdôvodňovať, pretože sme narážali na nepochopenie a chceli sme vysvetliť, dnes nepotrebujem vysvetľovať to, čo robím. Buď to ľudia prijímajú alebo nie.

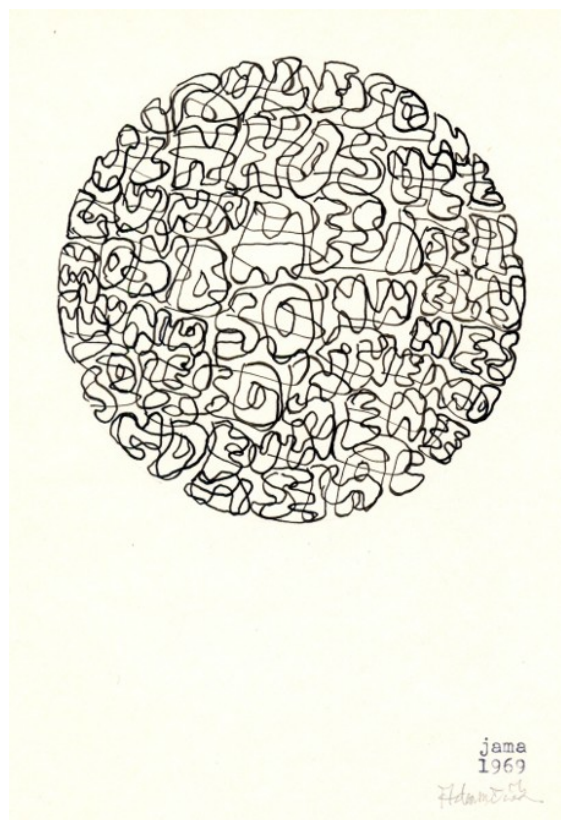
Ako ste prišli k happeningom a ako to všetko so sebou súviselo — hudba, vizuálne umenie a happeningové akcie?

Takisto to bola zhoda náhod. Ako stredoškólák na internáte som si robil privátne akcie, nazýval som to „syzifovské roboty“. Bolo to na hranici recesie a ozvláštňenia bežnej situácie. A tiež zhodou okolností v tých istých *Sešitoch pro mladou literaturu* bolo číslo venované happeningu a eventu. Tam som sa dozvedel aj o Fluxe a bol pre mňa šok, že toto patrí do umenia. Potom som v šesťdesiatom piatom robil cyklus *Amuzika*, kde už išlo vyslovene o ponášky na fluxové eventy. Bol som v kontakte s niektorými ľuďmi z Fluxu, či už to bol Ben Vautier alebo Marcel Alocco, španielska skupina Zaj, Dick Higgins zo Spojených štátov. Niekedy sme sa aj usmievali na tom, že sme mali rovnaké veci, možno nejaká malá pointa v tom bola trošku inakšia.

Robili ste aj akcie, do ktorých sa zapájali ľudia, ktorí nemali nič spoločné s umením?

To už boli veci, ktoré sme robili s Lexom Mlynárčikom. S Robom a Jožkom Revallom sme ešte

ako stredoškóláci robievali to, že sme niekomu cez telefón zahráli pesničku alebo sme obdarovávali ľudí, ktorých sme nepoznali. Náhodne sme si vybrali adresy a všeličo sme ľuďom poslali. Ale to boli také herné záležitosti. Bavilo nás sledovať, akú reakciu to vyvolá. A keď sme s Lexom začali robiť happeningy, keď nás Lexo prizval, on staval na tom, že happening je teamwork, kde autori, interpreti a publikum sú vzájomne pomešaní, takže je jedno, či je niekto rušňovodič alebo výtvarník, ktorý ten rušeň natrie. To sa mi páčilo, preto sme aj participovali na viacerých jeho akciách, respektíve na akciách Jany Želibskej.

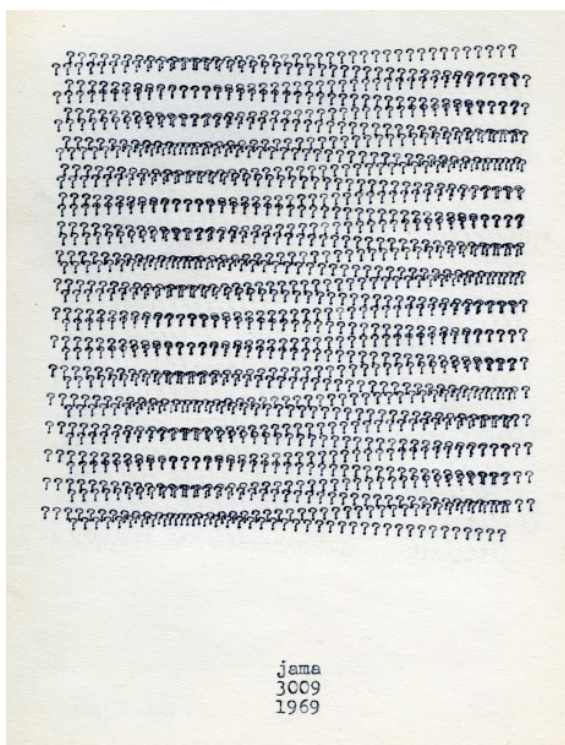


Milan Adamčiak | Slnko, Sole, Mesiac, Luna, Mond, Sonne, experimentálna poézia, strojopis, 1969

Zámer týchto akcií bol vždy umelecký alebo tam boli aj sociálne a politické presahy?

U Lexa bol politický aj sociálny presah, mňa tieto aspekty dráždili menej — politické takmer vôbec, s výnimkou hladovky, ale to som nebral ako

happening, to bol občiansky postoj. Mňa zaujímal spôsob vtiahnutia ľudí do situácie, ozvláštniť nejaký priestor alebo nejakú situáciu tak, že ľudia sa voči tomu musia nejakým spôsobom aktívne prejavíť.



Milan Adamčiak | 3009, experimentálna poézia, strojopis, 1969

Kedy a kvôli čomu ste držali hladovku?

Keď sa upálil Palach.

Ako vyzerala vaša tvorba alebo ako ste sa ako umelec realizovali počas normalizácie v 70. a 80. rokoch?

Ľudovo povedané som sa stiahol, robil som na akadémiu a bolo mi dané na vedomie, že toto nemám robiť, že to nemám pripomínať. Dokonca mi stopli poštu, mal som zákaz vycestovania na západ a podobne, čiže aj z bezpečnostných dôvodov. Aj preto, že v situácii, ktorá nastala, by happening nemal význam, nevidel som dôvod s tým verejne vystupovať. Ale doma som si robil koncepty, vymýšľal som si všelijaké slávnosti a sprievody, lebo som bol podpredseda ROH — mal som na starosti

prvé máje, a to ma samozrejme dráždilo.

Ako sa človek ako vy stane podpredsedom ROH?

Kristepane, no zvolili ma, potom sa to poverovalo.

Koncom 80. rokov to už asi bolo lepšie a niečo sa dalo realizovať.

Koncom 70. rokov ma Julo Koller vtiahol medzi amatérskych výtvarníkov. Keďže hudobná grafika ani experimentálna poézia sa nesmeli ukazovať, Julo povedal, že možno niečo z toho budem môcť ukázať verejnosti ako amatérsky výtvarník. A napodiv som dokonca dostal aj akýsi diplom od ministra kultúry z NDR za prínos do notácie alebo do vizuálneho umenia. Ale vtedy sa väčšina z nás stiahla do privatej sféry, robilo sa v skupinách — človek potreboval mať kontakt s podobne zmýšľajúcimi — a občas sme si ukazovali veci, občas sme niečo súkromne spravili a zhruba v polovici 80. rokov sa to začalo uvoľňovať. Tak okolo osemdesiateho šiesteho — siedmeho a v osemdesiatom ôsmom sa už prakticky dalo vegetovať.

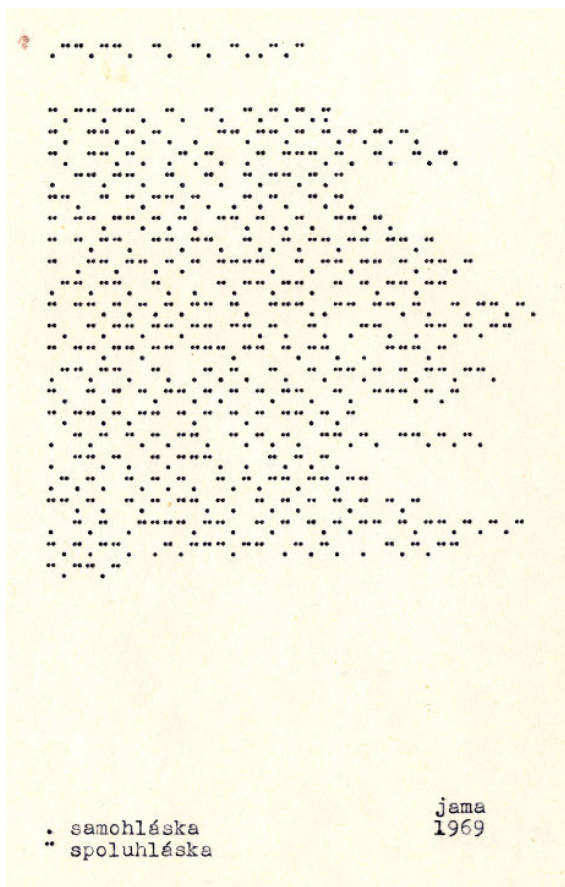
Po revolúcii v osemdesiatom deviatom sa situácia pre vás radikálne zmenila alebo ste nadväzovali na to, čo už bolo v druhej polovici 80. rokov?

V osemdesiatom ôsmom ma pozvali na prvý festival, teda ani nie ako tvorca, ale ako teoretika experimentálnej hudby — elektroakustiky. Na otvorení sme robili prezentáciu elektroakustickej hudby a vtedy som už mal pocit, že sa scéna otvára. Jednak tam už boli ľudia aj zo sveta, neboli tam len našinci. Predtým bolo ťažko udržať kontakt so zahraničím, mnohí zahraničnú tvorbu ani nepoznali, lebo prístup k materiálom bol neľahký a svojím spôsobom pre mnohých aj rizikový. Ja som mal tú výhodu, že som robil na akadémiu a mal som ako vedecký pracovník prístup aj k zahraničným materiálom, tak som si mohol cez vedecké inštitúcie objednávať knihy, a prednášal som na škole, tak som mohol niečo ponúknuť aj študentom. Veľa som sa venoval mladej generácii, tak som videl, akým pohybom to ide — najmä medzi skladateľmi a výtvarníkmi. A potom sme sa viacerí zoznámili cez novozámocký festival, aj takí, čo sme sa poznali

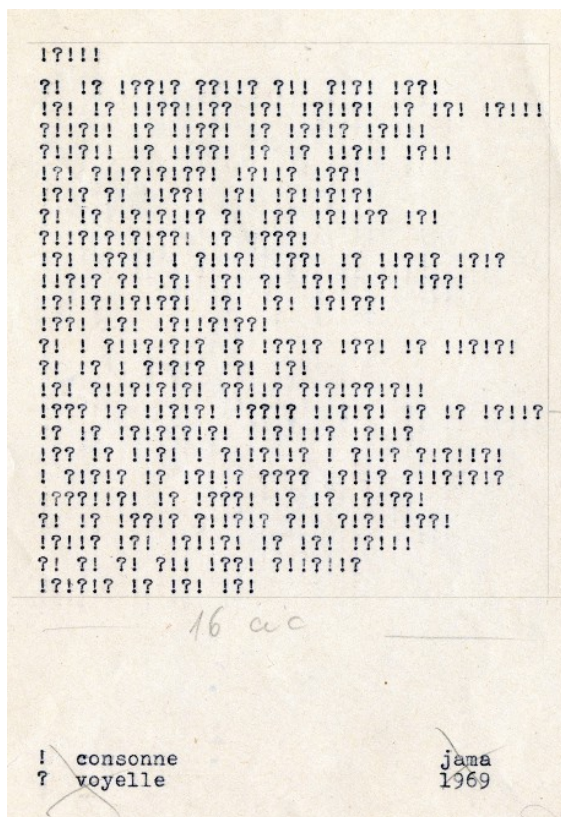
menej, či už cez štúdio v rozhlase, vtedy experimentálne — muselo sa premenovať na elektroakustické, aby to nepáchlo experimentom — a potom aj cez priame kontakty, či už s Mišom Murinom alebo s Peťom Machajdíkom, s Danom Matejom a podobnými z rôznych sfér.

Čiže v prvej polovici 90. rokov sa vaše aktivity zintenzívnili a mohli ste aj verejne vystupovať.

V lete 1989 sme už účinkovali s ansámblom v Prahe, dokonca 15. októbra aj tu v Bratislave, keď sa otvorilo združenie bezmála sedemdesiatich výtvarníkov Gerulata — bolo to najväčšie a prakticky prvé združenie. Robili sme tam otvárací koncert — boli sme jedenásti či desiati, už neviem presne, a potom 18. novembra sme už boli vťahnutí do zmeny.



Milan Adamčiak | z cyklu Bipoémy (samohlásky a spoluhlásky), experimentálna poézia, strojopis, 1969



Milan Adamčiak | z cyklu Bipoémy (consonne, voyelle), experimentálna poézia, strojopis, 1969

Aké ste mali ohlasy na vašu tvorbu, reflektovali ju odborníci alebo i verejnosť? Mali ste nejaké reakcie, mali ste pocit satisfakcie? Alebo to bolo iba v okruhu kamarátov a vtedy vám to postačovalo?

V 60. rokoch som posielal svoje veci po svete, lepšie ma poznali vo Veľkej Británii a v Španielsku ako na Slovensku. Vystavoval som v Južnej Amerike, nejaké veci vyšli v západnom Nemecku, niečo vyšlo v Anglicku, dokonca čosi publikovali Japonci, ale k tomu som sa nedostal, tak neviem, čo tam bolo. Česi, keď chceli vydať antológiu československej poézie, vťahli ma do toho ako seberovného partnera. V tom smere som bol najmladší a zo Slovenska prakticky solitér. V 70. rokoch sa o tom veľa nehovorilo, ale mnohí sme zostali v kontakte a poznali sme si tvorbu. S Jirkom Valochom som nebol v kontakte takmer 10 rokov. Vedel o tom, že robím konceptuálne veci a zaoberám sa semiotikou, ale nevedel, čo robím. Náš vzťah sa nanovo

zintenzívil prakticky až v polovici 80. rokov. Medzi muzikantmi som vždy platil za čiernu ovcu, ale v sedemdesiatom roku mi hrali v Smoleniciach dokonca otvárací koncert medzinárodného festivalu. Nemci si vybrali moju tvorbu, tak to bol pre mňa šok, vtedy som bol v druhom ročníku na vysokej. A ohlas bol pozitívny, trikrát ma pozvali do Darmstadtu, ale len raz sa mi tam podarilo dôjsť. Poliaci ma brali ako seberovného partnera, s viacerými autormi sme si vymieňali noty, dokonca mám pocit, že sa tam aj niečo zahrало. Potom keď sme boli s Transmusic Comp., boli sme tu najvychytenejšia kapela.

M. Murin: To je veľká história. Konštatovanie bolo také, že ak v rokoch 1990 a 1991 na vernisáži nevystupoval Transmusic, tak to bola rarita. V deňdesiatom druhom už noviny písali, že konečne zaznela klasická flauta a už tu nebol Transmusic. Za jeden a pol roka sme urobili 60 koncertov, predstavení a performancií.

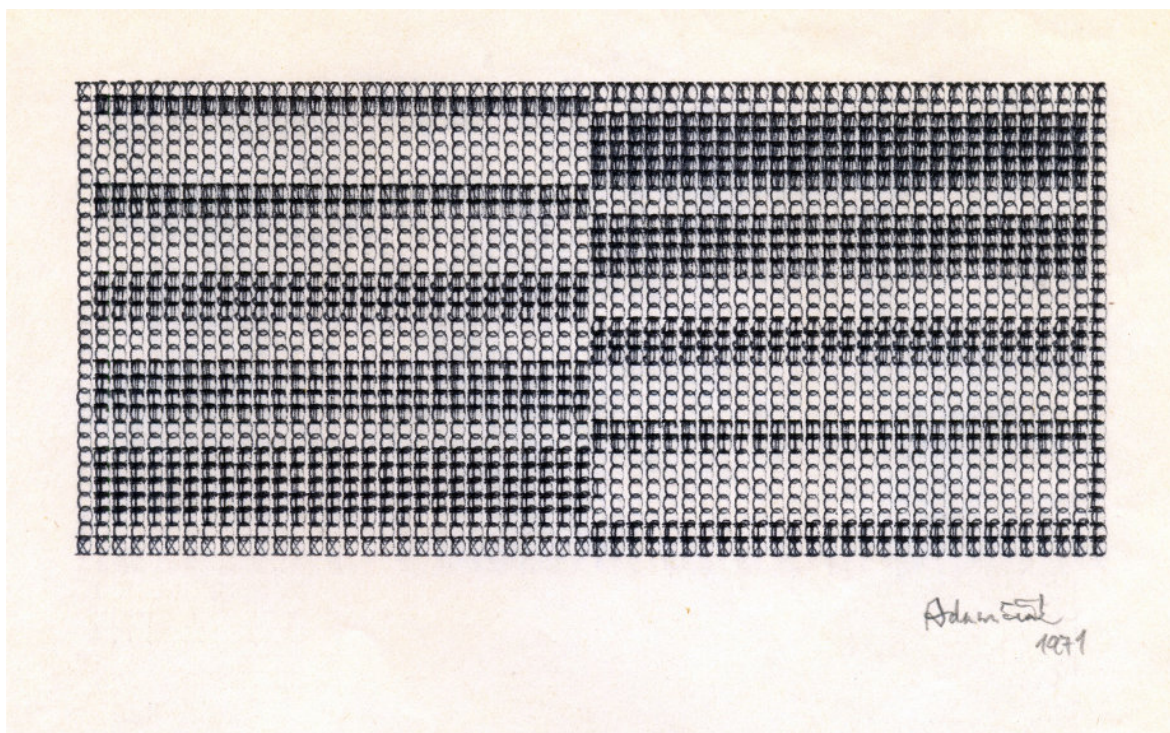
M. Adamčiak: Volali nás na každú kľúčovú výstavu. Keď tu boli ruskí disidenti, nech hrá Transmusic, keď tu bola rakúska avantgarda — Trans-

music, keď bol salón architektov — Transmusic, keď robili postmodernu — Transmusic.

Kde sa to zlomilo? Prečo takéto vychytené zoskupenie zaniklo?

Jednak už aj my sme tým boli presýtení, niekedy sa nám aj nechcelo, a jednak generačný rozkol. Zistili sme, že každý z nás môže fungovať aj sám za seba, aj sme fungovali. Ja som robieval svoje veci, Mišo Murin robieval svoje, Peťo Machajdík svoje, Maťko Burlas svoje.

M. Murin: Každý sme postupne mali viac svojich akcií ako spoločných. Napríklad v roku 1992 išiel Milan do Berlína vystavovať sám a nebral Transmusic, ale my s Machajdíkom sme boli na tom istom podujatí Grenzenlos tiež sami, ale o pár mesiacov neskôr. To znamená, že možnosti sa zväčšovali a každý sa špecializoval, každý si nachádzal svoju platformu. To bolo tak, že všetci sme robili niečo predtým a Milan tým, že bol z nás najstarší a bol nestor 60. rokov, dal impulz, aby sme išli niečo robiť spoločne. Vlastne vytvoril platformu, pod jeho tichým koordinovaním sme sa



Milan Adamčiak | KONIEC, experimentálna poézia, strojopis, 1971

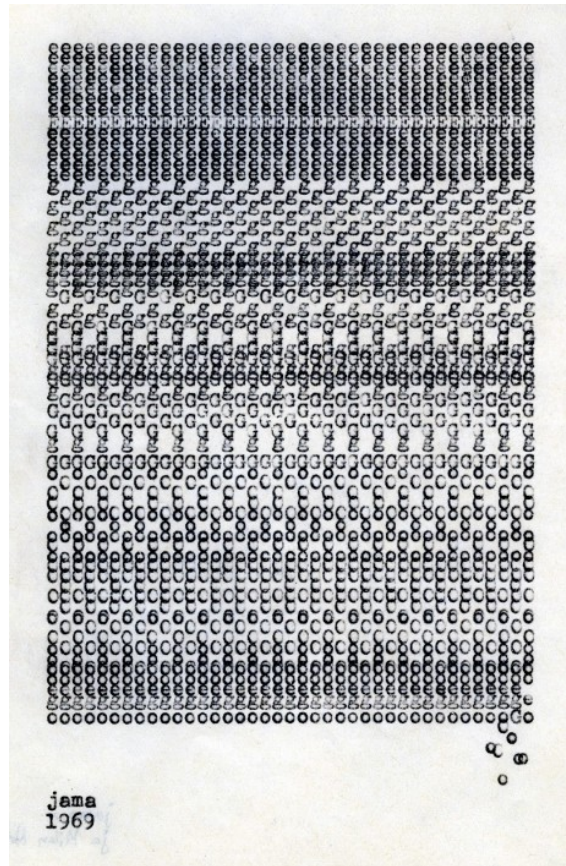
stretávali na tom istom mieste v ten istý čas a potom sme niečo urobili a rozišli sme sa. Ja som mal vtedy experimentálne a pohybové divadlo – performačnú skupinu Balvan, ktorá bola tri roky pred vznikom Transmusic oveľa viac na vlně a pred revolúciou svojimi performansiami otvárala vernisáže na tzv. neoficiálnej scéne. Milan vtedy ešte Transmusic neinicioval. Po vzniku Transmusic Comp. som paralelne fungoval v oboch projektoch, to trvalo do roku 1991 – dva roky. A ešte skôr než sem prišiel politický tlak – od deväťdesiateho druhého to išlo na Slovensku s kultúrou dole, začala sa mečiarizácia, normalizácia podobná ako bola v 70. rokoch, ktorá bola v zmenených podmienkach realizovaná Mečiarom nie len v kultúre – tak ešte predtým sme z tvorivých dôvodov postupne túto činnosť redukovali.

M. Adamčiak: Vznikala medzi nami aj diferenciácia, na niektorých ľuďoch som videl, že ich viac baví robiť to svoje ako len participovať na anonymnom kolektíve, lebo to bolo spolovice anonymné. Zriedkakedy sme hovorili, že hráme skladbu Peťa Machajdika alebo Milana Adamčiak.

Čiže individuálne charaktery sa vyformovali a prirodzene sa to rozišlo?

Chvalabohu, ja mám pocit, že to odišlo prirodzene.

M. Murin: Prirodzene, ale išlo aj o názorový pohľad, keďže Milan bol o 20 rokov starší od nás najmladších a medzi nami bol Martin Burlas, ktorý bol hudobník a Milan s hudobným povedomím robil akustické performance. Milan bol vlastne nositeľom Fluxu a aj keď máme od deväťdesiatych rokov vo svete revival Fluxu, tak naša generácia už nemohla robiť Fluxus, musela robiť post-Fluxus alebo neokoncept a tým je to už jasne pomenované. Do toho vchádza postmoderna, aj ňou bol súbor ovplyvnený. Ukázal jeden z princípov, ako môže fungovať decentralizácia dokonca na javisku, pluralita názorov a tak ďalej. To znamená veľkú toleranciu projektov, v tomto duchu bola taká klíma, že sme všetko tolerovali a všetkému fandili.



Milan Adamčiak | EGO, experimentálna poézia, strojopis, 1969

Ako ste ďalej pokračovali po rozpade Transmusic Comp.? Ako solitér? Tvorili ste, vystupovali?

Ťažko povedať. Objavili ma nanovo ako výtvarníka a prakticky zo mňa spravili výtvarníka. Som v lexikóne výtvarníkov, v trendoch druhej polovice 20. storočia. Dokonca mi minule Jančár daroval knižku, kde som aj grafik, teda nielen akčný umelec a tvorca hudobnej grafiky, ale aj lettrista, aj konkretista, aj všeličo, aj mail art.

Ale keď som pozeral v slovníku spisovateľov, tam som vás tam ako literáta nenašiel, hoci vaše východiská sú niekde pri texte.

Literáti ma berú ako partnera. Števo Moravčík, Dano Hevier, osamelí bežci, Vinco Šabík alebo Vinco Šikula, Tomáš Janovic a podobne ma berú tiež ako básnika. Chceli, aby som vydal knižku, ale ja som odmietol, lebo mi stačí, že som muzikant, aj

výtvarník, aj akcionista, aj performer aj čo ja viem čo, nemôžem byť všade. Keď mi Vinco Šikula povedal „Milan, veď to môžeš spraviť ľavou rukou, len to vyhrabať“, ja som povedal „A načo mám byť aj v literárnych slovníkoch?“

V polovici 90. rokov ste prestali tvoriť a odišli ste z Bratislavy. Aká to bola situácia, aké boli motivácie prestať, odísť a už nepokračovať?

Bol som unavený, mal som toho dosť, rozsy-pávalo sa mi manželstvo, zamestnanie — robil som jeden čas v Európskom kultúrnom klube, robil som v SNEH-u, robil som v Národnom osvetovom centre a strácal som kontakt sám so sebou. Mal som pocit, že to, čo som mal spraviť, som už urobil, že netreba viacej a hľadal som úniky. Začal som stále častejšie odchádzať preč z Bratislavy na Spiš, na Liptov, na Kysuce a teraz som na Pohroní.

V akej fáze ste teraz?

V lajdáckej.

Čo vo vašom prípade znamená lajdáctvo?

Vraciam sa k normálnemu životu, všímam si obyčajných ľudí a prežívam taký trošku návrat k zenu, k porozumeniu. Nebyť exkluzívny, nebyť čosi mimoriadne, naopak vrátiť sa do obyčajných ľudských koľají a vidieť pôvaby vo všednosti, nie v ozvláštnení všednosti.

To znamená, že už netvoríte?

Ale sem-tam hej, koncepty sa rodia, sem-tam spravím aj nejakú akciu, ale už to beriem športovo.

Sledujete aj aktuálne umelecké dianie alebo sa od takýchto vecí izolujete?

Aj keby som nechcel sledovať, tak sa to ku mne dostane, príkladom je aj tento rozhovor. Všimol som si, že mladých zaujíma, čo som robil, a cho-

dievajú za mnou na Podhorie. Aj tamojší mladí ma berú ako partnera. Zabúdam pri tom na svoj vek, mladnem. Je to dobrý pocit, keď už nemusím robiť nič nové, ale môžem odovzdať ešte z tých zásob, čo som mal. Nedávno boli aj výstavy šesťdesiate, sedemdesiate, osemdesiate roky — aj tam, aj tam ma môžu nájsť, čo znamená, že som asi vedel byť aktuálny, keď bolo treba. Teraz nepocitujem potrebu byť aktuálny, necítim zvonka fluidum, s výnimkou toho, čo som hovoril — že mladých to dráždi.

Čiže teraz ste v pozícii inšpirátora alebo podporovateľa mladých a vaša tvorba už je skôr niekde na okraji?

Nesnažím sa moju aktuálnu tvorbu ponúkať, sem tam niečo robím, ale ja to nazývam opus posthumum. Nech sa to vynorí, až keď budem preč.

Možno by sme mohli skončiť otázkou, čo je zen vo vašom ponímaní?

Životný postoj, nie náboženstvo, nie štýl života, lebo ja sa zásad zenu nedržím. Ale je to dobrý postoj. Mirko Novák kedysi napísal jednu z najkrajších štúdií o zenbuddhizme, aká v našej oblasti a vôbec vo východnej Európe vyšla. Nazývalo sa to *Každý sám svým pánembohem*. O tom je zen — nech je každý sám sebe tvorcom, spolutvorcom, zodpovedným i trestajúcim, i kajúcnikom, i obe-tujúcim sa, to je jedno. Keď človek žije v horách a cíti energiu toho prostredia bez ohľadu na to, akí sú tam ľudia, tak zistí, že je to dobrý postoj — teda ja ho tak pocitujem. Rozhodne sa necítim byť teoretik zenu, ani praktik, nie som zenový mních.

otázky zostavil a kládol Michal Rehuš

Ďakujeme Michalovi Murinovi za spoluprácu pri výbere diel Milana Adamčiaka.