



Jan Švankmajer a Prágai Fővárosi Galériában rendezett kiállításon



Vertumnus és Mona Lisa, 1978

Anna Pravdová — Bertrand Schmitt*

KÖLTÉS ZET CSAK EGY VAN

**BESZÉLGETÉS JAN ŠVANKMAJERREL FILMRŐL,
SZURREALIZMUSRÓL, MÁGIÁRÓL ÉS BEAVATÁSRÓL**



Jan Švankmajer *A párbeszéd lehetőségei / A film és a kötetlen alkotómunka között* címet viselő kiállítása, amelynek 2013 februárjáig a Prágai Fővárosi Galéria (Galerie hlavního města Prahy) adott otthont, a világhírű szurrealista film-

rendező, képzőművész és író művészetének különböző aspektusait tárta a látogatók elé. A tárlat megfelelő alkalom volt arra, hogy olyan kérdéseket tegyünk fel neki, amelyek a manapság „művészetnek” mondott jelenségektől igencsak távol eső munkássága kevésbé ismert, ám meghatározó szempontjaihoz kapcsolódnak.

– *Kiállításod, A párbeszéd lehetőségei egyik rövidfilm címet kapta, s miként az alcím jelzi, a filmek és a képzőművészeti alkotások közötti dialógusról van szó. Hogyan kapcsolódik össze ez a kettő a munkásságodban? Hogyan lépsz át az egyikből a másikba?*

– A Kőharang Házban (Dům U kamenného zvonu) megrendezett kiállításom koncepciója a film és a kötetlen képzőművészeti alkotómunka közti képzeletbeli párbeszédre épül. Sosem tartottam tiszteletben a professzionális alapú elhatárolódásokat és kedvem szerint kerestem fel egyik műzsát a másik után. Ezáltal egy olyan mű jött létre, melyet nehéz osztályozni és beskatulyázni. Esetemben a képzőművészeti munka olykor megelőzi a filmet, máskor

viszont előbb a film születik meg. Költészet ugyanis csak egy van, megjelenítéséhez azonban számtalan eszköz áll rendelkezésre. Például az alternatív természetet megmutató, objektvekből, kollázsokból, grafikákból álló ciklusom előzményeként leforgattam a *Historia Naturae* című filmet. Ezzel szemben a *Gyönyör összeesküvéiben* a taktilis kísérleteimet aknáztam ki.

– *A kiállítás elsősorban a filmekre irányítja a figyelmet, ugyanakkor azonban munkásságod egészét felöleli – a filmekben túl vannak itt objektvek, bábok, kollázsok, assemblage-ok, rajzok és kerámiák. Milyen kulcs alapján szervezed egységbe őket?*

– A kiállítás egy viszonylag egyszerű elgondoláson alapul. Mindegyik helyiségben olyan artefaktumok együttese szerepel, amelyek szorosan kapcsolódnak az adott helyiséget a tévéképernyő révén uraló filmhez. Például abban a helyiségben, melyben a *Historia Naturae* játssza a főszerepet, a *Természet-tudományi szertár* objektjei, a *Természetrajz* című ciklus karcolatai is helyet kaptak a *Švank-meyer bilderlexikon*nal és a *Herbárium* ciklusával együtt, de a Karlový Varyból származó örvénykövekkel végzett legutóbbi kísérletem eredményei is ide kerültek. A központi teremben a *Faust-lecke*, a *Valami az Alice-ből* és a *Téboly* különböző jelenetei elevenednek meg, melyeket az animáció technikája által ihletett egyéb művészeti munkák egészítenek ki: animált frottázsok, kollázsok és kollázsregények.

– *Nyolcvéves korodban, 1942-ben bábszínházat kaptál karácsonyra, s ez az ajándék egész életedre befolyással volt. Egyszeriben lehetőség nyílt arra, hogy a vágyaidnak megfelelő, képzeletbeli világot*

* Anna Pravdová a Nemzeti Galéria (Národní galerie) kurátora; Bertrand Schmitt esszéista és költő, a Jan Švankmajert bemutató, előkészületben lévő monográfia társszerzője.

** Megjelent: **art+antiques**, 2012/11. szám (Praha)



Az Alice-film plakátja és a film jelenetei
A párbeszéd lehetőségei című kiállításon





A Faust-film plakátja és a film jelenetei A párbeszéd lehetőségei című kiállításon



teremts, ne vesd alá magad a realitásnak, ne fékezd az álmaidat, s közben ellenőrzés alatt tartasd a dolgokat. Nincs olyan érzésed, hogy egész munkásságod voltaképpen ugyanaz, mint a hajdani játék a kis asztali színházzal?

– A szürrealisták önéletrajzaikban mindig megemlítik az úgynevezett „meghatározó találkozásokat”. Azt hiszem, ezek a meghatározó találkozások nem korlátozhatóak kizárólag élő személyekre, hanem tárgyakhoz vagy eseményekhez is kapcsolódhatnak. Bizonyos, hogy számomra a bábszínházzal való találkozás is meghatározó volt. Lehetséges, hogy mindaz, amit életem során létrehoztam, a maga módján egyet jelentett a bábszínházzal. A báb átmeneti képződmény a szobor és az objekt között, de tőlük eltérően a mozgás lehetőségét rejt magában, s mágikus folyamat zajlik le, amikor az élettelen anyag életre kel. Ennek kapcsán óhatatlanul a gólem jut eszünkbe...

– A Színművészeti Akadémia báb-tanszakán folytatott tanulmányaid idején nagy hatással voltak rád az orosz avantgárd rendezői, főleg Mejerhold, aki megfogalmazta az ún. biomechanika alapelvét, ami többek között azt jelentette, hogy a színészekkel úgy dolgozott, mint valamiféle „szcenikai objektumokkal”. Filmjeidben a színészvezetés ehhez hasonló benyomást kelt. Látsz közvetlen összefüggést a felfogásmódod és az orosz avantgárd színház biomechanikai módszere között?

– A film vagy a színpadi előadás számomra olyanynyira komplex képződmény, hogy lehetetlennek tartom valamelyik alkotóelem előnyben részesítését egy másik kárára. Egyformán fontos minden: a színész, a rekvizitum, a jelmez, a környezet, ugyanis mindegyik hordozhat valamilyen jelentést. Bármi lehet jelkép. Nem értem, amikor egy filmről azt mondják, hogy „színészi jutalomjáték” volt, vagy hogy „nagyszerűen fényképezték”. A film értéke (s persze nemcsak a filmé) számomra az imagináció erejében rejlik, amelyet kisugároz.

– Munkamódszeredre jellemző az élő színész és a bábok, illetve a játékfilm és az animációs szekvenciák összekapcsolása. Időnként olyan szinten, hogy szándékosan elmosod a határt az „élő” és az „animált” között: mechanikussá

teszed az élő, s életre kelted, ami mozdulatlan. Ez a módszer a hagyományos mágikus praktikákra emlékeztet, amelyeket egyébként gyakran említesz a szövegeidben. Úgy gondolsz, hogy az alkotás – legyen szó akár filmről, akár képzőművészetről vagy más területekről – olyan, mint egy mágikus szertartás?

– Erről már korábban szót ejtettem. Igen, egyértelműen így van, s főleg az animáció esetében, amely számomra az „életre keltéssel” azonos, mágikus műveletet jelent. Az animátor: sámán. Lehetséges, hogy elődeink a körülöttük lévő világot belső képességeiknek köszönhetően is életre tudták kelteni, mert szorosabban kapcsolódtak a természet energiájához; nekünk ehhez már a technika segítségére van szükségünk. Annál inkább szükséges, hogy munkánk tapinthatóan emocionális legyen, mert le kell küzdenie a technika merevségét és mechanikus jellegét. Ezért nem szeretem se a számítógépes animációt, se a virtuális valóságot.

– A film audiovizuális médium s a látással és a hallással dolgozik, a képzőművészet pedig többnyire a látáshoz fordul, te viszont fontos szerepet adsz a tapintásnak – azért, mert az egyes érzékek közötti kapcsolatok feltárására törekszel? Mi váltotta ki benned a tapintás iránti érdeklődést, és szerinted mi az a többlet, amit a művészetekben általában kiaknázott érzékekhez képest nyújt?

– A látással vagy a hallással ellentétben a tapintás továbbra is „szűz” érzéknek számít a művészetekben. A miénk egy audiovizuális civilizáció. A tapintáshoz mindeneelőtt a kézzel végzett, haszonelvű munka szerepét társították. Tulajdonképpen egy kiszákmányolt érzékről van szó. Ugyanakkor viszont hatalmas érzelmi potenciállal rendelkezik az erotizmus terén, ahol az egyik legfontosabb szerepet játssza: ennek a civilizációnak a művészete azonban szégyenletes módon figyelmen kívül hagyja ezt a potenciált.

– Téged megelőzően a futuristák foglalkoztak a tapintással – főleg Marinetti –, valamint a Kéretik megérinteni című objektet megalkotó Marcel Duchamp. Ösztönzően hatottak rád saját „taktilizmusod” kialakításánál? S a te eljárásod mennyiben különbözik az övékétől?

- Amikor az imaginációhoz való viszony tekintében kísérletezni kezdtem a tapintással, nem sejtettem, hogy ilyen alapvető és tartós jelentősége lesz az életemben. Az egész kísérletezés aféle értelmezési játékként kezdődött, amelyet a szürrealista csoport számára készítettem elő *Az értelmezés mint alkotótevékenység* elnevezésű kollektív projekt keretében. A játéknak köszönhető eredmények olyannyira ösztönzőek voltak, hogy ettől kezdve rendszeresen foglalkoztam a tapintással. S természetesen nyomozni kezdtem a művészettörténetben az „előfutárok” után, s így bukkantam rá Marinetti kiáltványára és Duchamp objektjére, továbbá Clifford Williams 1911-ből származó, *Megérintendő gipsz* című munkájára: nyilván ez volt az első taktilis objekt. De a tapintással senki se foglalkozott rendszeresen, mindig csak egyedi kísérletekre került sor, amelyeket nem folytatott senki. Pedig a szenzibilizálás hatalmas, feltáratlan területéről van szó.
- *Salvador Dalí valaha taktilis filmet akart rendezni, s a Gyönyör összeesküvői című művedben te is erre tettél kísérletet. Úgy gondold, hogy e tekintetben lehetséges még a továbblépés?*
- A filmnek mint audiovizuális médiumnak mindig is támaszkodnia kell majd a „taktilis emlékezetre” és a színesztéziára, esetleg a reflexív pszichózis valamilyen formájára. Mindig az lesz a cél, hogy az audiovizuális inger egy másik érzék síkjára kerüljön át.
- *Azt mondtad, hogy költészet csak egy van, és nem sokat számít, milyen formában jelenik meg. Műveidben elsősorban a belülről fakadó obszessziók, félelmek és gyerekkori traumák jutnak kifejezésre. Szerinted hol húzódik a határ a költészet és az öngyógyítás között?*
- A költészet esztétikai oldala – akár írott, festett vagy filmes poézisről van szó – sosem érdekelt. Hogyha a művészetnek van valami értelme, akkor ez a néző felszabadításában rejlik; s hogy erre képes legyen, elsősorban magát az alkotót kell szabaddá tennie.
- *Az Étel című 2004-es kiállítás katalógusának egyik szövegében és egyik-másik interjúdban alkotói törekvéseid konkrét eredményeit excrementumoknak nevezted. Pontosan mit akartál ezzel mondani?*
- A szürrealistákat mindig jobban érdekelte az alkotás folyamata, mint a végeredményként létrejövő artefaktum. Ugyanis az alkotói folyamat az a tényező, amely a szerzőt felszabadítja. A nézőt pedig az szabadítja fel, ahogy az artefaktumot értelmezi. A műalkotás ebből a szempontból némi túlzással az alkotói folyamat „excrementumának” nevezhető. Az alkotói folyamatot nem lehet pénzre váltani. A műtárgyak piaca az excrementumokkal folytatott üzletelés tere.
- *Ebből viszont féltreértés fakadhat: munkásságodat nyersessége és antiesztétikus volta miatt egyesek a kortárs művészet olyan irányzataival kapcsolják össze, mint a trash art, junk art és egyébek, amelyek előszeretettel állítják közszemlére a szemetet, a vulgaritást és a bomlást. A rótságnak mi a szerepe a munkásságodban?*
- Mivel az alkotás esztétikai oldala nem érdekel, a szépség vagy a rótság fogalma semmit se jelent számomra. Az alkotásban mindig az imagináció ereje, felforgató hatása érdekelt. A művészet és az imagináció nem fedi egymást, bizonyos pontokon azonban mégis így van – Bosch, Arcimboldo és a természeti népek művészetében, a médiumok rajzain, Edgar Allan Poe és Lewis Carrol műveiben, a gótikus regényben és így tovább. S engem ezek a pontok érdekelnek. Az imagináció ereje jelenti számomra az egyetlen értékbeli orientációt.
- *A szürrealistákat mindig is érdekelte a nyersesség és a bomlás aspektusa, számukra azonban a szublimáció volt fontos, melynek jelentőségét André Breton is gyakran hangsúlyozta. Ez nálad is így van?*
- Az imagináció ereje természetesen nem olyasmiről van szó, ami kívül van rajtunk, s nem valamiféle „megvilágosodásról” van szó, hanem a libidó szublimációjáról, a tudattalan kiadásáról. A hiteles alkotói munka forrásai kívül esnek az esztétikai és erkölcsi szempontokon.
- *André Breton a legkülönbözőbb művekkel és tárgyakkal vette körül magát párizsi műtermében, melyeket gondosan úgy válogatott össze, hogy mágiikus légkört alakítsanak ki. Te sem vagy kizárólag alkotó, hanem gyűjtéssel is foglalkozol, más művészek, civilizációk és kultúrák alkotásaiból*



Részletek A párbeszéd lehetőségei című kiállításból



alakítasz ki egy együtttest. A gyűjtést az alkotás egyik módjának tekinted? Mondhatjuk, hogy a gyűjteményed a műveid sorába tartozik?

– Ez ideig a Horní Staňkovban lévő kincseskamra az utolsó nagy megszállottságom. Mindig csodáltam a manierista kincseskamrákat, II. Rudolf császár gyűjteményei pedig mítosszá lettek. Míg a múzeumok és a galériák a művészi formák „fejlődésével” ismertetik meg az embereket, a kincseskamra teljesen szubjektív dolog, létrehozója értékválasztását tükrözi, s értelme a beavatásban rejlik. Azt rögzíti, hogy az adott korban milyen szinten volt az imagináció. A múzeumok és galériák artefaktumait kronologikus rendben sorolják egymás mellé, a kincseskamrákban viszont az analógia uralkodik. Az utóbbiak inkább tartoznak a műalkotások közé, mint a tudományhoz. Az, hogy Breton gyűjteményét egy árverésen szétosztották, kulturális bűncselekmény volt.

– Életed jelentős részét gyűjteményed gyarapításának szentelted: milyen jövőt képzelsz el ennek a kollekciónak? Csak aktív folyamatként fontos számodra, vagy az is foglalkoztat, hogy mi lesz vele később, s azt szeretnéd, hogy tartósan fennmaradjon?

– A kincseskamra eleven mű, csak létrehozójának halála után tekinthető lezártnak. Későbbi sorsára megteremtőjének nincs semmilyen befolyása. Ritka kivételektől eltekintve a híres kincseskamrák és csodagyűjtemények nem maradtak fenn a maguk teljességében, s csak töredékekkel találkozunk; esetenként, például Ambras kastélyában kísérlet történt a rekonstrukciójukra.

– Marcel Duchamp kijelentése szerint a képet az alkotja meg, aki nézi. Szavaival azt juttatta kifejezésre, hogy a mű nem önmagában, kizárólag alkotója akaratából létezik, hanem csupán a nézővel folytatott párbeszéd révén. Te azt mondtad a filmjeidről, hogy imaginatív művek és mindegyik értelmezésük helytálló. Esetükben tehát valamilyen hasonló folyamatról, a műnek a néző általi birtokbavételéről van szó?

– Az imaginatív műnek az a sajátossága, hogy a változó koroknak megfelelően új és új értelmezési lehetőségekkel gazdagodik. Olyan értelmezésekre

is módot ad, amelyekre az alkotó eredetileg nem is gondolt. Miközben egy realista mű idővel kordokumentummá válik és elveszíti ösztönző erejét, az imaginatív alkotás épp azáltal marad eleven, hogy képes új értelmezéseket kiprovokálni.

– Eddigi utolsó, Túlélni az életet című filmvedben Evžen, a főszereplő megpróbál belépni az álmaiba. Miután konzultált a pszichoanalitikussal, aki nem tud neki segíteni, úgy dönt, hogy Hervé de St. Denis Az álmok és uralásuk című könyvének mágikus módszereihez folyamodik. Ezt a pszichoanalízis rejtett kritikájának szántad?

– A *Túlélni az életet* című filmben semmiképp sem akartam a pszichoanalízissel polemizálni. Ez egy komédia. Egy okos ember valaha azt írta, hogy azokon a dolgokon tudunk leginkább tréfálkozni, amelyeket szeretünk. Számomra a pszichoanalízis a világ és az élet lenyűgöző, imaginatív értelmezési rendszereinek egyikét jelenti, az alkímiához vagy a marxizmushoz hasonlót. Ezeknél a rendszereknél nem fontos, mennyire igazak vagy egzakt jellegűek. Az igazság túlságosan „változékony” ahhoz, hogy egyetlen rendszer magába foglalhassa.

– André Breton idejében a szürrealisták programja arra irányult, hogy Arthur Rimbaud nyomán „megváltoztassák az életet” és Marx Károly nyomán „átalakítsák a világot”. Az általad szerkesztőbizottsági elnökként jegyzett folyóirat, az Analogon következő száma a felforgatás és a lázadás témájával foglalkozni. Mit gondolsz, a szürrealizmus még napjaink társadalmában is felforgató erejű?

– Az imagináció már lényegéből fakadóan is felforgató erejű, mert a valósággal szemben a lehetséges oldalán áll. Megváltoztatni az életet és átalakítani a világot vagy megváltoztatni a világot és átalakítani az életet: ezek jelentik az élethez és az alkotáshoz való egyetlen értelmes hozzáállást, még ha úgy is hangzanak, mint egy szintiszta utópia. Meg kell békélni a hajótöréssel.

– Egy beszélgetés során azt mondtad, hogy egyszer majd le szeretnéd hagyni filmjeid elejéről és végéről a feliratokat, s úgy kapcsolnád össze őket, hogy egyetlenegy film jöjjön létre. Egyetlen „totális” műnek tartod a munkásságodat?

– Igen.

Részletek A párbeszéd
lehetőségei című kiállításból



Kopuláló achátok,
2003



Részletek A párbeszéd
lehetőségei című kiállításból



A párbeszéd lehetőségei
(jelenet filmből)
1982



Részlet A párbeszéd
lehetőségei című kiállításból

Ál-technikősbéka,
2002



– *Forgatókönyveid számos esetben olyan irodalmi művek alapján születtek, amelyek fiatalkorodban nagy hatással voltak rád. Az irodalmi alapanyagot szabadon kezelve filmre vitted Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle Adam, Sade márkái műveit. Vannak még olyan irodalmi alkotások, amelyeket a jövőben fel szeretnél dolgozni a filmjeidben?*

– Ezzel kapcsolatban el kell mondanom, hogy az említett szerzőket és műveiket – s a felsorolást még kibővíthetném a gótikus regényekkel: Horace Walpole, Charles Robert Maturin, Ann Radcliffe könyveivel, Arcimboldóval, Max Ernsttel és másokkal – már rég a mentális morfológiám részévé tettem, s nem olyanokként tekintek rájuk, akik rajtam kívül állnak. – *Bizonyos filmjeid – például A gyönyör összeesküvői – régebbi forgatókönyvek alapján születtek, amelyek éveken át az asztalfiókodon lapultak, mert azokban az időkből nem forgothattad le őket. Ezek a korábbi projektekhez való visszatérések azt a törekvést jelzik, hogy befejezz valamit, ami lezáratlan maradt, vagy azért fordul feléjük a figyelmed, mert napjaink világa nem ihlet meg?*

– Azt hiszem, az olyan filmek, mint a *Téboly*, *A gyönyör összeesküvői* vagy a rövidfilmek közül az *Étel* és a *Sötétség, fény, sötétség* semmit sem veszítettek aktualitásukból, noha a forgatókönyvüket vagy az előképüket húsz, harminc, esetleg még több év választja el a megvalósulásuktól. Lehetséges, hogy ha akkor létrejönnek, a nézők másképp érzékelték volna őket. Ebben mutatkozik meg az imagináció ereje, amely hat, s melyhez mindig visszakanyarodunk. A legutóbbi projekt, a *Rovarok* című forgatókönyv egy 1970-ben írt filmnovellámra épül. Tehát ez is egy restancia.

– *Mondhatsz valami többet is az előkészületben lévő filmedről? A Čapek-fivérek A rovarok életéből című könyvének egyéni értelmezéséről lesz majd szó?*

– Itt nem is a Čapek-fivérek a legfontosabbak. A *rovarok életéből* című darabjuk, illetve a második felvonás egyik részlete csak alkotóelem s valójában ürügy a voltaképpeni történet kibontakoztatására. Műkedvelő színészek egy kisvárosban a Čapek-fivérek darabját próbálják, és sorsuk összekapcsolódik az általuk próbált darab szereplőinek sorsával. Trükköket is tartalmazó játékfilm lesz, ha sikerül rá



Arcimboldói kagylófej, 1996

pénzt szereznünk, s inkább kötődik majd Kaffkához, mint a Čapek-fivérekhez.

Fotók: Martin Voříšek, Miglinczi Éva, Kazumi Terazaki

...

JAN ŠVANKMAJER 1934. szeptember 4-én született Prágában. Tanulmányait szülővárosában, az Iparművészeti Technikumban és a Színművészeti Akadémia bábszínházi tagozatán végezte. Az 1961-es évben a Máj (Május) nevű képzőművészeti csoport tagja lett, s a társulás több kiállításán is részt vett. A festőként és scenográfusként dolgozó Libor Fára révén rövid ideig együttműködött a Kis D 34 (Malé D 34) nevű, a D 34 Színház (Divadlo D 34) részeként tevékenykedő avantgárd színházzal, melyet a huszadik századi cseh színművészet nagy alakja, Emil František Burian alapított.

Tanulmányainak befejezése után Švankmajert a libereci Kerületi Bábszínház (Krajská loutková scéna) scenográfusaként és bábjátékosaként alkalmazták. Bábjátékosként és animátorként részt vett Emil Radok *Johanes Doktor Faust* című filmjének



Részletek A párbeszéd lehetőségei című kiállitásból



munkálataiban; az Emil Radokkal való találkozás élete meghatározó eseményeinek egyikévé vált. Az 1960-as évben feleségül vette a képzőművészként és költőnként ismert Eva Dvořákovát; a házastársakat a termékeny alkotói együttműködés is összekötötte, Eva képzőművészként férje filmjeinek sorában vállalt szerepet. Švankmajer 1970-ben csatlakozott a Vratislav Effenberger körül kialakult szürrealista csoporthoz, s ettől kezdve a társaság számos kollektív tevékenységéből – játékokból, ankétokból, szamizdatban megjelent gyűjteményes kötetekből, kiállításokból, folyóirat kiadásából – kivette a részét.

Az 1973–1979 közötti években nem rendezhetett filmeket, s abból élt, hogy más rendezők filmjeinek a trükkmestere volt. Ezt az időszakot kötetlen képzőművészeti alkotómunkája kibontakoztatására és a tapintással végzett kísérletekre használta ki. Az 1980-as évtől ismét forgathatott, de csak irodalmi művek feldolgozására kapott engedélyt. Jan Švankmajer harminc rövid és hat egész estés játékfilmet rendezett (*Valami az Alice-ből* [Něco z Alenky], *Faust-lecke* [Lekce Fausti], *A gyönyör öz-*

szeesküvői [Spiklenci slasti], *Ottóka* [Otesánek], *Téboly* [Šílení], *Túlélni az életet* [Přežít svůj život]), amelyekért tekintélyes nemzetközi díjak egész sorát kapta. Gyűjtőként is ismert, aki a Šumava hegyei közt megbújó kis várának kincseskamráját gyarapítja: kollekcijában saját, valamint a szürrealista csoport tagjainak munkáin kívül afrikai maszkok és fétisek, a manierizmust reprezentáló művek és médiumok rajzai találhatók.

Az alkotással kapcsolatos legfontosabb nézeteit a *Tízparancsolat*ban foglalta össze, melynek második pontjában munkásságának a lényegét fogalmazta meg: „Teljesen add át magad az obszesszióidnak. Úgy sincs semmi, ami jobb volna. Az obszessziók a gyermekkor ereklyéi. A legnagyobb kincsek pedig épp a gyermekkor mélyéből valók.” Švankmajer a maga *Tízparancsolatát* a következő szavakkal fejezi be: „Létezik persze még egy szabály, melynek a megsértése (s még inkább a megkerülése) minden alkotó számára megsemmisítő hatású: munkásságodat a szabadság kivételével soha ne állítsd semminek a szolgálatába.”

G. Kovács László fordítása



Jan Švankmajer