

Darebný, Jan; Mikeš, Vladimír

Entrevista a Vladimír Mikeš : apéndice

In: Darebný, Jan. *Verso español y verso checo : traducción del teatro polimétrico de Calderón de la Barca*. Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2018, pp. 209-216

ISBN 978-80-210-9071-2; ISBN 978-80-210-9072-9 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138891>

Access Date: 18. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

APÉNDICE

ENTREVISTA A VLADIMÍR MIKEŠ

Entrevista a Vladimír Mikeš en Choceň, 12 de febrero de 2015 (Darebný, 2015)

Kdy vyšla první verze vašeho překladu?

V roce 69 jsem začal, vzniklo to pro Brno. Chtěl to Ludvík Kundera do Národního divadla, čili jsem to přeložil a pak to zakázali... Kunderu vyhodili po osmašedesátým, devětašedesátým... Sokolovský to hrál párkrát ještě, to bylo D..., nemůžu si vzpomenout na název toho divadla (Burianovo divadlo D34, od 1960 Divadlo E. F. Buriana; Evžen Sokolovský zde působil od 1968 – pozn. J. D.). Bylo to jako romantické, seškrtané, ale potom to vlastně tedy leželo a mělo to vyjít v Odeonu a tam to zakázali taky, takže to vyšlo až 1981 (Odeon).

Takže po roce 68 to zakázali?

Ano. Chtěli to hrát i v Liberci, tam to taky zakázali. Na ministerstvu měli takové seznamy, asi 800 autorů, a Calderón byl podle nich katolík, takže se to vyloučilo.

V roce 81 tedy došlo k určitému uvolnění, takže už bylo možné to vydat v Odeonu?

Ano, to došlo k takovému uvolnění. Ten překlad tam ležel už řadu let a nakonec ho vydali. Pak vlastně se to hrálo poprvé v Chebu, tam to hrál Pistorius (nebyl to Pistorius, ale Pecháček – pozn. J. D.), s tím byla strašná spolupráce, on chtěl, abych ty verše sypal z hlavy, ale bylo to pěkné představení. Počkejte – on to vlastně hrál v Realistickém, ten Pistorius (to je pravda – pozn. J. D.)

Já mám k dispozici verze z různých divadel, třeba v tom Realistickém...

Tam je to dost upravované, tam není Segismundo, ale Segismund, nebo tak nějak...

Sigismundo.

Ano. Ten začátek je celý v podstatě předělaný, pak se to zas vracelo, zkrátka jsem s tím Pistoriem měl velké patálie. Ale nakonec to bylo pěkné představení v tom Realistickém, to hrál Hartl a Marta Vančurová, a to hráli asi rok nebo dva roky...

Víte, tady pokud jde o tu verzifikaci, tak samozřejmě je tu jaksi odstup od toho lumírovského překladu, zvláště od té izochronie veršové, že každý verš je stejně dlouhý, což je nesmysl... pak jsem na to přišel sám, když jsem dělal Danta, Božskou komedii. Tam vidíte, že realita vstupuje tak úzce do toho verše: Dante potká Francesku Dirimini v tom kruhu pekelným a ona mu řekne: „Della meno gior dolore... che ricordarsi il tempo felice...“ (vlastní přepis – J. D.) – ona totiž vzlykne pětkrát, jeden přízvuk tónický, a ona polyká slzy... tam jsem vcelku přešel na to, že nejde o tu poetiku lumírovskou, že je to věčné, že tam vstupují přímo ty věci, je to pokus o nemožné... Tam mi ale svitlo, že se to musí dělat trochu jiným způsobem. Herci to neměli rádi, oni chtějí hladký přednes, aby se jim to dobře zapamatovalo. Kostka třeba odmítal, že každý verš je jinak dlouhý (v Moliérovi), že se dokonce zřekl role. Tady hraje roli to, co bychom mohli nazvat pohybový verš, nebo verš gesta jsem to nazval. Když vidíte jak třeba Molière, když jde herec na scénu, tak tam je přímo v textu markantní a hmatatelné, že on v Mizantropovi chrlí trsy veršů... a ten jeho Filín tam sedí, zatímco ten vzrušený tam běhá, je to skutečně verš gesta. A ten jak sedí, ten jeho verš má úplně jinou kadenci...

Pak je tam ještě to, čemu říkáme proxémika, ta sémiologie prostoru, že vás dovede přitáhnout do přítomnosti jazykem. V tom jazyce už je to gesto obsaženo a když se podaří... to je nádherné u Janáčka. Ten českou poetiku úplně převorál, proto ho taky nechtěli ze začátku poslouchat. Já jsem se zabýval Marií Tauberovou, která byla první Liška Bystrouška. Ona vyrostla na belle cantu, na té izochronii veršové, a ona říkala „to není možný, to se nedá zpívat“, ale Talich ji přesvědčil, aby si to hrála doma na klavír, a nakonec dostal za pravdu, že ten nápěvek je fantastický. Je to vlastně názvuk lidové písně, moravské hlavně, takové té hmatatelné, realistické. Ale je to ve spoustě písniček, že vás dokáže přitáhnout jaksi verzifikací, třeba: „Já nechci žádného jiného, jen Honzu samého, jenom Honzu. On mě bude vo-o-ozit“ a vidíte ji tam, už se houpe na tom péru toho čtyřválece. A vidíte, jak ta lidová písnička vás do toho vtáhne, stručně řečeno...

Vy když jste začal v tom roce 69, tak jste hodně dbal na tu formu. Ony ani ty verze z Odeonu a pak z Arturu se mezi sebou moc neliší...

Já jsem dbal hlavně na romanci, což je nejstrašnější útvar.

Ano, a na asonanci. Myslíte, že je reálné, aby český divák asonanci slyšel?

Ne, on ji neslyší... Oni vám pak říkají, že tam jsou špatné rýmy. Pak jsem dělal Lorcu a dokonce jsem tu romanci rozdělil na několik úseků, ale tady je nejhorší, že

vlastně nevíte, kde skončíte, to je třeba 300 veršů. Tady se mi snad povedla ta závěrečná část „hlava, když je mladá“, to je takové havlovské, to a-a. Ale v podstatě je to sázka do loterie, že tedy to musíte dělat od konce, aby vám vyšly, a to je nesmyslné podle mě... Na západě by tohle nedělali: překládali jsme s jedním básníkem italským Ortena, a on taky říkal, to není možné to překládat takhle, zachovat i ten veršový chod... dokonce by to znělo trochu dekadentně v té italštině...

Existuje spousta názorů, že by se mělo překládat nějakým funkčním ekvivalentem... Myslíte, že v té romanci opravdu ten funkční ekvivalent spočívá v imitaci oktosylabu T4 a tu asonanci imitovat tou českou asonancí?

O tom byly takové dohady, třeba s Fryntou jsme o tom hovořili, on říkal, že by tam stačilo dělat jednoslabičné asonance, ale tam si jaksi rozsekáte verš, klesnete na tom přízvuku jednoslabičném a máte jaksi kusy... Tady jsem to zachovával, ale pak v tom dalším Calderónovi, Lékař své cti, tam jsem tu romanci rozdělil, abych byl věrný hlavně obsahu... Je to kompromis.

A co se týče těch ostatních forem... hlavně tedy octavas reales a décimas, vy jste je také překládal, jak je to v originále, ale já jsem u těch verzí narazil na to, že ten úpravce nebo režisér tu formu nerespektuje...

To už neuhlídáte, oni často ani nepoznají, že je to veršované.

Ano, mě zarazilo, když jsem se podíval na tu např. na tu oktávu a pak jsem se podíval na nějakou z těch verzí a oni si z toho vlastně něco vyškrtnají a pak jedna strofa končí v půlce atd.

Bohužel, to je tím, že herci dneska nechtou poezii. Já to vím, co to je ty děti na DAMU.

Já jsem se chtěl zeptat, jaký je váš postoj k těm úpravám.

Dřív jsem to sledoval, když mě pozvali, ale někde to vzniklo až během zkoušek. Takže oni to vyškrtnou, pak to vydají znovu pro tu vlastní potřebu. Když jsem dělal toho Moliéra, tak Strnisko, jako ten Slovák, chtěl, abych seděl vedle něj od první zkoušky a když dělal úpravy, tak jsem to pohlídal. Tak jsem dva měsíce seděl v lavici s ním v Národním. Ale jinak už bohužel nemáte kontrolu.

Ikdyž tady v tom Lékaři své cti jsem to zachovával, tam jsou ty oktávy, a ono nacpat tam ten obsah... Ta forma je vlastně potíž. Jeden kritik napsal „... až na ty rýmy“, a ony to vlastně byly asonance. Teď musíte vymyslet asonanci, aby nebyla rýmem... No a to je mučení tohle, šílený.

Nešlo by romanci překládat třeba prózou?

Já myslím, že by stačilo v podstatě jenom naznačit, že tam je... třeba i rýmem, dát tam něco českého. Tohle je cizí... Oni si na to potom trochu zvyknou, když je nějak

upozorníte, že tam jsou asonance, tak to očekávají. Ale málokdo si toho všimne. Oni jsou to nečtenáři... herci vlastně už dneska nečtou, jenom své role.

Já tady mám třeba jednu verzi v ND Moravskoslezského (2002), a ta třeba je hodně seškrтанá. Ta dokonce i vyšla tiskem v takovém programu...

Jo jo jo, to tam dělali ti dva kluci (režie Petr Mančal, u úpravy uvedeno pouze „MANKA“ – pozn. J. D.), to je šíleně upravené, ten monolog je rozbitý, že nejde říkat v jednom kuse... tam jsem s nima jaksi se pokoušel, ale jak říkám, tak od té první zkoušky... když jste na první zkoušce, tak dostanete text, ale oni pak během zkoušky to proškrtají...

Což mi přijde nefér, ono tam figuruje vaše jméno, a ten text pak nejenže je proškrtaný, ale jsou tam i jiné úpravy, že už to vlastně ani není úplně váš překlad.

To je pravda... Ono vlastně i u toho Buriana to bylo celé změněné. Protože to bylo seškrтанé už z toho Brna, tam byly návrhy Kunderovy, a oni dostali už ten zkrácený text a... nakonec, zkrátit se to musí, ono je to 3000 veršů a to by bylo tak na 4 hodiny. Víte, ono divadlo je vlastně takový polotvar.

Když se to hrálo v tom 17. století, tak oni to hráli celé, ne? Ta představení tedy byla delší...

Ono to fungovalo i jako takové cestopisné zprávy... v Donu Juanovi, on tam třeba popisuje Lisabon, krásy Lisabonu. Ale je zvláštní, že oni si to pamatovali, oni ti lidi asi napjatě poslouchali a dokonce si třeba zapamatovali celou hru během tří představení. Fantastické. Popisuje to taková hezká knížka, Rennert, The Stage in the Time of Lope de Vega, a tam jaksi popisuje tu práci těch herců, to překotné psaní... On Lope de Vega zastavil v Toledu a napsal tam za 10 dní 5 her... Ale ta virtuozita, víte, to je jaksi veliké trápení. Já jsem toto měl s Dantem, že jsem podepsal smlouvu na Peklo v šedesátých letech, tak jsem do toho koukal a říkal si, to je vyloučený to udělat, aspoň tak jak jsem si to představoval. Ale najednou mně se tam něco otevřelo, ta vnitřní melodie věcí. Víte, poezie se píše tělem, a překládá se taky tělem. Já ji nepřekládám hlavou, já musím do toho vstoupit fyzicky. Musím vidět toho člověka, jak se pohybuje po jevišti, jak chodí. A doslova jsou poezie, které jsou psány v chůzi, jako Majakovskij nebo Dante, a jiné, které jsou psány vsedě, Petrarca. Petrarca u toho sedí, kouká z okna, je tam jiné jazykové gesto. A toto je asi nejvíc vzrušující pro mě, že mě jaksi přitáhnou do té přítomnosti.

Já tu mám z Realistického divadla jednu verzi... ty verze jsou hodně podobné, shodují se s tím Odeonem a často jde jen o vyškrtané verze. Ale pak jsem našel v tom RDZN a Moravskoslezském, že některé části tam jsou úplně změněné („to varuje tě pud, že v poušti strmých skal je každý krok dál smrt“...)

Ano, to si pamatuju, že to bylo to nejhroší s tím Pistoriem, to jsem změnil přímo

pro to představení. A on po mě vlastně i chtěl, abych to změnil na místě, vychrlil, což je vyloučené. Tady (v ostatních verzích) je to vlastně podle originálu.

A pak je zajímavé, že hodně podobný je ten text z ND Moravskoslezského. Ony některé pasáže jsou tam stejné jako v RDZN 1986.

To už jaksí nerozlišuju, oni pochopitelně měli několik verzí...

Takže oni si je vzali a čerpali z nich, jak se jim hodilo.

Ono divadlo je jaksí zvláštní útvar... Ono se to občas špatně říká, ty věty jsou příliš dlouhé, takže se to musí škrtnout jednoduše... Pochopitelně filologie se hrát nedá, takže musíte vycházet vstříc i té jevištní formě.

Nevíte náhodou, jakým způsobem se hraje ta hra ve Španělsku? My se tu bavíme o proškrtaném překladu, ale jak to vypadá s tím originálem? Když hrají toho Calderóna. (Na otázku neodpovězeno, mluvil o něčem jiném... -pozn. J. D.)

Je záhada, že oni se to museli naučit... třeba Lope de Vega jednou píše hru a aby to stihl, tak si to rozdělí s tím kolegou Montalbánem tuším, a každý napíše polovinu, a ráno už to musí mít herci a večer to hrají. Takže to je nepochopitelné pro mě. Ale hráli to jaksí poctivě zároveň, protože tam byli kritikové, třeba švec nějaký, který udával tón, jestli ta hra propadne, nebo ne, ale oni si to zapamatovali zároveň. Já myslím, že tam bylo nějaké to geniální psaní a nějaká schopnost napsat tu hru za noc.

Pochopitelně už to nechci dělat, chtěli by, třeba v Kladně by chtěli Malconfiado por desconfiado, Zatracený pro malověrnost, to je krásná hra, ale to už není možné. To děláte půl roku a oni to pak třeba ani nezahrají. S tím mám zkušenosti, že mám několik barokních her, Corneilla třeba, Polyeucta, největší barokní drama, pro Národní divadlo pražské jsem to udělal, no a dramaturg umřel a od té doby je to jen v rukopise... Oni si taky myslí, že je to za 14 dní. Ono je to taky hodně šlendriánu v tom divadle... Jak kde. Třeba ta Burešová, v Dlouhé, ta dělala i v Brně Devoción de la Cruz, a ta jaksí to dělá poctivě. Dělala v té Dlouhé i Claudela, to hrají už asi dva roky, tam dbají na tu formu, tam je to bezpečnější, ale jak říkám... nejhorší jsou ty škrty, které přijdou až po schváleném textu. Oni jednoduše vezmou tužku a tohle Mařenko řekni až tady. Hop. To jsou někdy fantastické věci, oni někdy nepochopí ani v rýmovaném překladu, že tam by měl být rým... a ještě se pak zeptají „a ono to má být veršované?“

Ty úpravy jsou zajímavé, jak ta hra je pokaždé jiná...

No, třeba ten Adamíra, co hrál v tom realistickém krále, ten to říkal krásně ty romance třeba. To asi znáte, toho Lope de Vegu, Arte de hacer comedias, a i z toho se dá hodně vyčíst, jaký důraz kladli na tu formu. I když oni asi měli v hlavě, jako v commedia dell arte, trsy námětů i dikcí, a někde se to jaksí

podobá, ale je vidět, že je to pořád obměňované. Ale je to nadlidská námaha ty romance zachovávat...

Já jsem dělal Krvavou svatbu a tam jsem ty dlouhé romance... dejme tomu jsem udělal deset veršů a pak jsem tam dal rým a pak třeba znovu... ale asi se tam podařilo nechat tu realitu. Ten jazyk vás vede někam jinam. Ne všechny ty samohlásky, asonance, odpovídají tomu materiálu. Některé asonance nenajdete. Nejjednodušší je a-i pochopitelně, ale to nemůžete dělat pořád a dokonce i v tom originále je zajímavé, že ten jazykový materiál odpovídá obsahu. Když tam něco fičí, syčí, křičí, tak tam máte to i-i.

Když to říkáte, tak jsem si vzpomněl, že vy ta zakončení v Život je sen máte stejná jako v originále. Když tam má Calderón a-e, tak vy také.

No tak to bylo pod vlivem, jaksi podvědomě... ale například to a-e je těžká asonance... to a-a, ta mladá, to nevím, jak je v originále, ale to bylo jaksi takové havlovské, když se najednou octne ve vězení a ta hlava jak mladá, zprava zeď atd., a to a-a mi tam jaksi vyšlo, to se mi líbilo, že tam je najednou taková ta jásavá, osvobodivá melodie.

Teď ještě v těch asonancích je někdy taková podpurná souhláska. Šlape – křape... Ale bohužel to to české ucho neslyší... Právě to nějaký ten Griml (?) z Lidové demokracie psal o tom „až na ty rýmy“. A tak jsem mu vzkázal, že to jsou asonance.

Drábek rozdělil překlady na scenocentrické a textocentrické. Ale právě u toho Shakespeara, kterým se zabývá, je to něco jiného, on píše blankversy a když jich vyškrtnete pět, tak neporušíte žádnou strofu. Kdežto v té polymetrii je to trochu problém.

Právě, právě. Tam jde i o tu pozornost posluchače, když máte ty oktávy a je to celý špalek... to jsem si musel dokonce barevně značit, kam co šoupnout, aby tam byl ten obsah... Když jsem dělal třeba toho Halase a Orten s tím Giudicim, tak on tam naznačí ten rým, ale jinak to v podstatě neznásilňuje. Tady máte pocit, že se musíte znásilnit do nějaké tvaru, a to je velice pracné. Buď se musíte rozhodnout pro filologii, nebo občas musíte dát za pravdu tomu jevišti, jinak by to ti lidi neposlouchali...

Já jsem teď na tom DAMU 24 let a tam zjišťuju, jak se ta generace proměňuje. Jak je čím dál méně čtenářů a méně vnímavosti pro to interpretační divadlo. Pro ně je jednodušší vylézt na scénu a nacpat se tam, oni se nezajímají o hermeneutiku, co jsi ty, oni se tam chtějí nacpat sami na základě cizího textu. Ale když něco interpretuju, tak musím toho člověka pochopit.

Pro mě byl Dante jaksi partnerem rozhovorů. Já jsem s ním každý den mluvil od pěti hodin od rána a už jsem jaksi tušil, kam jde, tam bylo až něco fyzického... a to je pro mě vzrušující. Já nedokážu třeba přeložit kousek sonetu, to prostě

nejde. To se mi potvrdilo i v tom Dantovi, že pak byly chvíle, kdy jsem dokázal přeložit celé dlouhé kusy za jeden den, ale už jsem to musel mít v hlavě. Taky jsem u toho jezdil na kole, nosil jsem si papírky v kapse, zastavil jsem se... ten pohyb... je zvláštní, že některé ty hry, ten text je vlastně pohybový... je to vztah k času vlastně. Buď jsme obráceni do minulosti, nostalgie, jako Hrabal, Perlička na dně, má úzkost z přítomnosti, kdežto Havel vám řekne nejsem Hrabal, neumím psát příběhy, a je tam jaksi napětí do té budoucnosti. A to je důležité právě, vpravit se do té časové bytosti.

Ale režisér je veliká potíž. Měl jsem třeba i u toho Pistoria, i když to byla veliká dřina, tak tam bylo takové to vědomí, že bylo to mělo mít nějakou jevištní formu. Ale jindy jaksi, v té Ostravě třeba, to dělali dva kluci od nás, to je jako nacpat tam něco jiného. A pak záleží taky na tom, kdo to hraje.

Mě by zajímalo ještě, jestli když jste začal překládat *Život je sen*, zda jste se inspiroval i v těch předchozích překladech.

Já jsem měl nějakého Vrchlického, ne zrovna ten *Život je sen*, ale moc mně to nepomohlo, protože on někdy nerozuměl obsahu a přeložil to doslova, čili bylo vidět, že to porozumění z toho nevyplývalo.

Jinak ono tady moc nebylo těch překladů... Hořejšího jsem kdysi možná i viděl, ale už si nevzpomínám. Tohle byla taková okamžitá inspirace, vzpomínám si, jak jsem šel s Kunderou po Václaváku, on z nějaké schůze spisovatelů, a říká mi, no tak udělej něco pro Brno. A já, tak třeba *Život je sen*. A moc jsem o tom nepřemýšlel. A on mi hned poslal smlouvu, bohužel...

My jsme chtěli s Fryntou a Hrubínem dělat 15 her Lope de Vegy v Odeonu, už to bylo naplánované, a na mě padla Fuente Ovejuna. Mimo jiné jsem dělal i El mejor alcalde el Rey, ale to je nedodělané, mám jen dvě jednání... to taky zakázali, i toho Lope de Vegu. No... rozdělili jsme si ty hry, ale dělat Fuente Ovejunu po té... nevím, proč tu hru zakázali (Trochu nepochopitelná výpověď – pozn. J. D.)

Tohle už mohlo být v takových sedmdesátých letech. Ale jak říkám, byla to sázka do loterie vždycky. To ono je pořád, nevíte, jak to dopadne ta hra, nevíte, kdo to zprzní, zprzní doslova... Třeba u nás na škole hráli Krvavou svatbu na pláži... holky v bikinkách. Pochopitelně když je tam pak ti kluci zabijou, tak se diváci směli... to prostě nějaký trouba režisér to ozvláštní, že tam vpasuje sebe, ale proč to dělat na plovárně, to teda nechápu. Takovou baladu horského děvčete, na samotě, teď tam vidíte ty hory...

***Život je sen* se hrál vlastně i v divadle DISK.**

To jsem četl někde, že oni vystrkovali hlavu ze stolu, ne? Víím, že ono to snad bylo hrané u stolu, ve kterém byly vyřezané díry, a oni vlastně vždycky vystrčili hlavu z toho stolu... jenom jsem četl ty zprávy, co posílá ten ústav. Ale to je taky vlastně hrozný no...

Viděl jsem to v divadle U Stolu...

Ano, ano, ten Derfler to tam hrál dlouho, ne? Hrál tam taky Král umírá, od Ionesca, ale ten asi byl jaksi velice věrný, ne, u toho Derflera?

Určitě víc než vystrkování hlav ze stolu... ta výprava byla celkem strohá atd. Zajímavé ale je, že v tom textu je úplně vynechán ten úvod, ty silvy, a začíná to vlastně až Segismundovým monologem, décimas. Je zajímavé sledovat, co si z toho ten který režisér vybere...

To je pravda... Oni občas třeba ani nepochopí to baroko, hrají to jako romantickou hru, takovou siláckou, ikdyž pro mě je Život je sen krutá hra. To není žádná romantická povídka. Nakonec ten Segismundo by byl vrah. A byl vrah. Ale myslím, že to je jednak zajímavá hra, pokud jde o tu tvář – to je levinosovský termín té tváře... o tom někde píšu. Tvář Rosaury se poprvé objeví v těch horách, ona je převlečená, ale on si tu tvář zapamatuje. Pak ji chce znásilnit na tom zámku a pak se objeví znovu a sáhneš-li na mne, zabiju tě. To je u toho Calderóna zajímavé, ten objev té tváře. U Dona Juana na tváři nezáleží. Ale třeba u Braunera vidíte, jak tváře svítí...

Já jsem psal něco o alexandrinu třeba. Je to v nějaké ročence... Filozofie alexandrinu. A tam trochu srovnávám vývoj... je tam i Kaminský... jak se to rodilo těžce, oni nejdřív vůbec nechápali, že ten alexandrin je verš vlastně. A tam píšu i o tom pohybovém verši... třeba v tom Moliérově, je zvláštní, jak on má smysl pro tu realitu rytmu a intonace, a tam ukazují, jak tam ta služka, Dorina, se najednou vyřítí proti tomu Tartuffovi a říká mu: „zasluhoval byste jó metál, sláva vlasti“. A jsou tam tři přízvuky. To hrála Janžurová, a to byl přesně popsán ten verš pohybový a bylo vidět to gesto. Ale rozhodně je to zajímavé, jak to rytmické povědomí chybělo, že to naše obrození vlastně tápalo, co to vlastně ten verš je.

Ano, tam byly i ty experimenty s časomírou atd.

Ano, pravda. Já jsem tady chodil vlastně do gymplu, kde byl ještě Vaňorný, když byl na penzi... My jsme jezdili vlastně do Mejta vlakem a šli jsme od vlaku a on chodil procházky ráno, boty přes rameno na tkaničce a brouzдал se bos v trávě, že to prý bystří paměť. No a tady byla vlastně ta líheň toho klasicismu, ve válce, když tedy vyhnali ty kantory z Prahy z univerzity, takže něco tam možná ve mně taky zbylo z toho. A byli tam jaksi i Fišer, Jan Fišer, který překládal Ovidia, to byla zajímavá sestava.

Ten rytmus se pere s tím metrem... Ještě jsem o tom psal, tady bych vám to mohl věnovat... (věnováno, Proč psát – pozn. J. D.) A tam je jaksi jak popisovat jazyk jazykem. A myslím, že tam je něco o tom rytmu.