

Mladá veda

Young Science



Špeciálne vydanie

Mladá veda

Young Science

MEDZINÁRODNÝ VEDECKÝ ČASOPIS MLADÁ VEDA / YOUNG SCIENCE

Číslo 5, ročník 10., špeciálne číslo vydané v októbri 2022

ISSN 1339-3189

Kontakt: info@mladaveda.sk, tel.: +421 908 546 716, www.mladaveda.sk

Fotografia na obálke: Cesta. © Branislav A. Švorc, foto.branisko.at

REDAKČNÁ RADA

doc. Ing. Peter Adamišín, PhD. (Katedra environmentálneho manažmentu, Prešovská univerzita, Prešov)

doc. Dr. Pavel Chromý, PhD. (Katedra sociálnej geografie a regionálneho rozvoje, Univerzita Karlova, Praha)

Mgr. Jakub Köry, PhD. (School of Mathematics & Statistics, University of Glasgow, Glasgow)

prof. Dr. Paul Robert Magocsi (Chair of Ukrainian Studies, University of Toronto; Royal Society of Canada)

Ing. Lucia Mikušová, PhD. (Ústav biochémie, výživy a ochrany zdravia, Slovenská technická univerzita, Bratislava)

doc. Ing. Peter Skok, CSc. (Ekomos s. r. o., Prešov)

prof. Ing. Róbert Štefko, Ph.D. (Katedra marketingu a medzinárodného obchodu, Prešovská univerzita, Prešov)

prof. PhDr. Peter Švorc, CSc., predseda (Inštitút histórie, Prešovská univerzita, Prešov)

doc. Ing. Petr Tománek, CSc. (Katedra veřejné ekonomiky, Vysoká škola báňská - Technická univerzita, Ostrava)

Mgr. Michal Garaj, PhD. (Katedra politických vied, Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Trnava)

REDAKCIA

Mgr. Branislav A. Švorc, PhD., šéfredaktor (Vydavateľstvo UNIVERSUM, Prešov)

Mgr. Martin Hajduk, PhD. (Banícke múzeum, Rožňava)

PhDr. Magdaléna Keresztesová, PhD. (Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF, Nitra)

RNDr. Richard Nikischer, Ph.D. (Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, Praha)

PhDr. Veronika Trstianska, PhD. (Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr FSS UKF, Nitra)

Mgr. Veronika Zuskáčová (Geografický ústav, Masarykova univerzita, Brno)

VYDAVATEĽ

Vydavateľstvo UNIVERSUM, spol. s r. o.

www.universum-eu.sk

Javorinská 26, 080 01 Prešov

Slovenská republika

Z TISÍCMETROVEJ VÝŠKY. OBRAZY ŠPANIELSKA

FROM A THOUSAND METERS HIGH. IMAGES OF SPAIN

Mirta Curkovic¹

Autorka pôsobila ako interná doktorandka na Katedre romanistiky Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre v období 2017 – 2022. Vo svojom výskume sa venuje futurizmu ako aj recepcii a podobe avantgardy na Slovensku.

Author was an internal PhD student at the Department of Romance Studies of Constantine the Philosopher University in Nitra in the period 2017 – 2022. Her research focuses on futurism as well as reception and form of avant-garde in Slovakia.

Abstract

From a thousand meters above. Images of Spain presents us with Marinetti's contacts with Ramón Gómez de la Serna, translator of his manifestos into Spanish and son of the director of the Madrid magazine "Prometeo", from which emerge two important texts for understanding the Italian Futurist's view of the Iberian country: the manifesto *Proclama futurista a los españoles* (1910) and the travelogue *Spagna veloce e toro futurista* (1931). Here, the author focuses mainly on the latter and seeks to highlight the types of images that the writer uses to characterize the country he visits, while the correspondence between the two intellectuals reveals the influence of the Spaniard on the Italian in the creation of *heteroimages* of Spain.

Key words: travelogue, image, futurism

Abstrakt

Text *Z tisícmetrovej výšky. Obrazy Španielska* nám predostiera Marinettiho styky s Ramónom Gómezom de la Serna, prekladateľom jeho manifestov do španielčiny a synom riaditeľa madridského časopisu „Prometeo“, z ktorých vznikajú dva texty dôležité na to, aby sme pochopili pohľad talianskeho futuristu na iberskú krajinu: manifest *Proclama futurista a los españoles* (1910) a cestopis *Spagna veloce e toro futurista* (1931). Na tomto mieste sa autorka zameriava najmä na druhý z nich a snaží sa upozorniť na typy obrazov, ktorými spisovateľ charakterizuje navštívenú krajinu, pričom korešpondencia medzi dvoma intelektuálmi prezrádza vplyv Španiela na Taliana pri tvorbe *heteroimages* Španielska.

Kľúčové slová: cestopis, obraz, futurizmus

¹ Adresa pracoviska: Mirta Čurkovič, Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Hodžova 1, 949 01 Nitra.
E-mail: mirta.curkovic@ukf.sk, mc@semtam.sk

Úvod

V roku 1928 sa Marinetti vydá do Španielska spolu s manželkou Benedettou s cieľom predstaviť v Madride cyklus prednášok zameraných – ako inak – na svetový futurizmus. Prvá etapa turné je v Barcelone, kde sa taliansky pár ide pozrieť na koridu. O tri roky neskôr, v r. 1931, milánsky vydavateľ Giuseppe Morreale uverejňuje Marinettiho paroliberistickú poému *Spagna veloce e toro futurista* (v preklade: Rýchle Španielsko a býk futurista), ktorá je veľmi osobitým autorovým svedectvom i svojským cestopisom a už samým názvom odzrkadľuje autorov estetický ideál.²

Španielsku Marinetti venoval manifest *Contro la Spagna passatista*³ (Proti passéistickému Španielsku), ktorý vyšiel v auguste roku 1910 v madridskom časopise „Prometeo“ s originálnym názvom *Proclama futurista a los españoles*. Tu pamfletickým tónom už vtedy predostrel „veľkému národu Španielov“ príčiny úpadku krajiny a spôsob, ako sa dostať z ekonomicky nepriaznivej situácie a zo zaostalosti. Najväčšie prekážky autor badá v jeho vykorisťovaní a psychickom brzdení cirkvou – jej zástupcami na všetkých úrovniach, ktorých sa treba zbaviť tak, že sa Španieli ozbroja svietnikom z masívneho zlata. Samostatnosť obcí a regiónov, likvidácia konzervatívneho karlizmu⁴, ako aj využívanie šesťdesiatich miliónov *pesetas* – prostriedkov, ktoré vláda každoročne venovala kléru, na vzdelávanie ľudu predstavujú len niektoré z možných navrhovaných riešení. Recept na vyliečenie iberskej krajiny sa veľmi nelíši od toho, ktorý sa Marinetti snaží použiť na Apeninskom polostrove: tiež vyzýva intelektuálov a umelcov k tomu, aby pracovali na výchove nového jednotlivca. Takisto ho charakterizuje násilný náboj – zámer zničiť staré, *hnilé* a nefunkčné a pracovať na vytvorení nového a lepšieho systému, ale aj človeka. Aj na tomto mieste vyhlasuje, že chce:

Trasformare senza distruggerle tutte le qualità essenziali della razza spagnuola e cioè: l'amore del pericolo e della lotta, il coraggio temerario, l'ispirazione artistica, la spavalderia arrogante e la destrezza muscolare che aureolarono di gloria i vostri poeti, i vostri cantori, i vostri danzatori, i vostri Don Giovanni, e i vostri matadores

Tutte queste energie traboccanti possono essere canalizzate nei laboratori e nelle officine, sulla terra, sul mare e in cielo, per le innumerevoli conquiste della scienza (Marinetti, 1911)

„Premeň bez toho, aby ich zničil, všetky podstatné kvality španielskej rasy, a to lásku k nebezpečenstvu a boj, smelú odvalu, umeleckú inšpiráciu, arogantné sebavedomie a promptnosť svalov, ktoré vašich pevcov, vašich poetov, vašich tanečníkov, vašich donchuanov a vašich matadorov ovenčili slávou

Všetka táto prekypujúca energia sa môže nasmerovať do laboratórií a dielní, na zem, na more a na nebo, pre nespočetné výdobytky vedy.“⁵

Aj tu, ako v Taliansku, okrem uvedeného zakladateľovi futurizmu prekáža *metodický a stupídny kult minulosti a nemravné obchodovanie s historickými nostalgiami* – cestovný ruch,

² Dielo vyšlo aj na stranách „Corriere di Sicilia“ v r. 1930. Pozri <https://collections.library.yale.edu/catalog/10663099>

³ <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=14>

⁴ Španielske politické hnutie, ktoré sa šíri v prvej polovici 19. storočia a usilovalo sa o zmenu línie vládnuceho rodu Bourbonovcov. V dôsledku jeho činnosti až do roku 1975 prebiehali v Španielsku tzv. karlistické vojny. Karlizmus mal vplyv aj na občiansku vojnu v 30. rokoch minulého storočia, čiže v období keď Marinetti písal svoju poému.

⁵ Preklady z talianskeho jazyka vyhotovila autorka článku.

čo mu však o sedemnásť rokov neskôr neznemožní navštíviť také podujatie, akým sú býčie zápasy.

Cestou do Madridu

Práve na túto udalosť sa tematicky viaže nielen začiatok, ale aj väčšia záverečná časť krátkej poémy s cestopisnou tematikou. Evidentne teda nejde, ako sme už naznačili, o klasický cestopis. Cestovateľská časť sa venuje sedemstokilometrovej trase medzi Barcelonou a Madridom, kam majú básnik s manželkou namierené.

Samotnému krajinnému obrazu autor nevenuje väčšiu pozornosť a v skutočnosti ani okolnosti mu neponúkajú túto možnosť, keďže už na druhý deň musí prednášať v hlavnom meste, preto sú tu jeho charakteristiky len synteticky načrtnuté. Panoráma sa skladá najmä z často bezvýznamných detailov vynárajúcich sa z noci: jedna križovatka (s. 4), „banálne aspekty starej zaplátanej zreštaurovanej Európy“ (s. 4), tmavá rovina a potom o odsek ďalej šedé priepasti, divá tráva, jaskyňa preplnená tmou:

— *Cosa cerchi? Nulla da mostrarti. Pretendi senza fermarti - conoscere le nostre originalità, misurare le tracce capricciose del tempo sulla nostra pelle? Ti butteremo in pasto i soliti aspetti banali della vecchia Europa rattoppata restaurata!*

Di slancio nella pianura buia. Un'ora vuota di forma colore e pensiero. Ad una svolta entro con una luna gialla ironica nello spaccato d'un pianeta spento.

Spettraltà di burroni grigi armati di metalli affioranti. Fatalismo arcigno d'una erba selvatica velenosa. Cruccio d'una grotta rimpinzata di tenebre. Buio massiccio. (Marinetti, 1931, s. 4)

„Čo hľadáš? Nemáme ti čo ukázať. Chceš bez toho, aby si sa zastavil, poznať naše osobitosti, merať na našej pokožke rozmarne stopy času? Hodíme ti obvyklé banálne aspekty zaplátanej zreštaurovanej starej Európy! Švihom do tmavej roviny. Prázdna hodina bez farby a mysle. Na zákrute vchádzam so žltým ironickým mesiacom do prierezu zhasnutej planéty.

Mátožnosť sivých priepastí ozbrojených vynárajúcimi sa kovmi. Zachmúrený fatalizmus divej jedovatej byliny. Trýzeň temnotou napchatej jaskyne. Mohutná tma.“

Vôkol ani jediný strom – všetky podľahli vetru (s. 5), prvku, ku ktorému sa ešte budeme vracat' a ktorý v kontexte diela získava dôležitú symbolickú hodnotu. Ďalej sa pohľad píšucho cestovateľa stretáva „s ruinami kláštorov veterných mlynov a arabských citadel“ (s. 6), ktoré sú akýmsi protikladom „dymiacich barcelonských komínov“ (s. 7), trochu neskôr sa na jedenástej strane konečne objaví ranný úsvit, ktorý však autor sčasti zbavuje krajinnej konotácie a popisuje ako „dlhý ohnivočervený prúd detstva“:

Felicità: un lungo getto d'infanzia vermiglia. E' l'Aurora. Presto presto diligentemente inaffiare inaffiare d'un roseo dorato biondo Xeres tutta la sierra e il carburatore assetato. (Marinetti, 1931, s. 11)

„Radosť: dlhý ohnivočervený prúd detstva. Je to Úsvit. Rýchlo rýchlo starostlivo pokropiť pokropiť celú sierru a vysmädnutý karburátor ružovým zlatistým blond'ávim Xeres.“⁶

Po oboch stranách v smere jazdy okrové domčeky s drevenými balkónikmi, akoby vyryté v nerovnej pôde rovnakého odtieňa (s. 13 a 14). Vozidlo prechádza medzi žltými svahmi, ktoré práve orú ťažkopádne mulice (s. 16), v diaľke je počuteľné „chrapl'ivé stonanie lokomotívy modliacej sa k slabému kláštornému cinkaniu zvončeka malej stanice“ (s. 16), alebo miestami

⁶ Starý pravopis názvu mesta Jerez a rovnomenného likéra.

mení svoju farebnosť: pri západe slnka je akýmsi krvavým lisom na olivy (s. 17), neskôr „arabské mraky z ružovej cukrovej vaty“ pripomínajúce dromedáre naložené zlatom a spenené kone, lemujú namalovanú snedú bledosť súmraku.

Skutočnosť, že ide o cestu, nám občas pripomína autorovo vnímanie prejdenej vzdialenosti. Na začiatku, keď o druhej v noci vyrážajú z Barcelony, majú pred sebou v rýchlom uzavretom aute sedemstokilometrovú trasu, ktorá oddeľuje katalánske mesto od Madridu (s. 3). Neskôr skonštatuje potrebu natlačiť zostávajúcich štyristo kilometrov do štvorhodinovej „časovej schránky“, ktorá ho delí od začiatku prednášky, naplánovanej na druhý deň na deviatu hodinu, schránky, do ktorej musí vtisnúť aj päť dedín vytvarovaných z červenej hliny a vzácne vodné toky vsadené do temnej roviny (s. 14, 25). Cestovanie však pozná aj nepredvídané okolnosti: zrazu je nevyhnutné vtesnať do minútového časového priestoru tri kilometre, ktoré cestujúci musia prejsť, aby sa dostali k nasledujúcej dedine a „nevyhnutnému“ benzínu (s. 26). Tretí problém, ktorému musia cestou čeliť, je „zmestiť“ do ďalšieho krátkeho časového úseku dvadsať tri kilometrov stúpajúcej cesty medzi ich polohou a mestečkom Alcanitz (Alcañiz). Vodič zaradí dvojku. Vozidlo ťažko stúpa, kým motor „vrčí“, ako nám prezrádza koncentrované zvukomalebne použité písmena „r“, avšak zbytočne: po uplynutí piatich minút zostáva pred ním ešte šesť kilometrov a traja poháňači mulov tvárou prikrýtou „objemným šalom z vlny vetra sierry a oblakov“ (s. 29 – 30). Dobrodružstvo prináša aj svoje obete vo forme zrazeného psa (s. 32). Po zobrazení Madridu pohľadom zhora, ktorý je svojou vibráciou luxusných a rýchlych automobilov akýmsi riečnym ústím s hrmotajúcimi kusmi ľadu (s. 35), nám rozprávač poskytuje ďalší údaj: „po dvadsiatich hodinách a šesťsto kilometroch“ – t. j. odkedy sa ich „výlet“ začal – sú stále bez jedla (s. 38). Vyčerpaný a skrčený šofér ledva drží volant, ktorý sa v tej chvíli zdá oproti nemu „obrovský“, s očami upretými do kužeľov vysilených svetiel vozidla, ledva odoláva spánku, až sa Marinetti obáva, že bude nútený prednášať pred kameňmi vyschnutého potoka (s. 39). Cesta sa vinie pod kamenistým chrptom Sierry, ďalším často sa vracajúcim prvkom krajinného opisu v Marinettiho syntetickom obraze španielskej krajiny (s. 41). Kým fyzicky neviditeľné svetlá veľkomiest Barcelona a Bilbao sú v predstavivosti a interpretácii autora „elektrickými mesiacmi“, ktoré bránia španielsky obzor pred návratom „starodávnej sadze katolíckych hraníc“, v diaľke vápencové hradiská a toledské hradby (takisto neviditeľné, keďže sa oproti Madridu nachádzajú južnejšie), ktoré sa chýlia pod vlnitým plášťom noci, sa autorovi javia ako vychudnutí El Grecovi Kristovia (s. 43). Týmto nerealistickým pohľadom na okolitú krajinu sa v skutočnosti uzatvára cestopisná časť diela venovaná Marinettiho presunu z katalánskeho regiónu do hlavného mesta a otvára sa nová sekcia poémy zameraná tak, ako jej začiatok, na obraz pre Španielsko význačného symbolického zvierat'a.

Úvodnú časť predstavuje totiž posledná vôľa umierajúceho Negra II., andalúzskeho býka, ktorú napísal dve minúty pred koncom kopytom na krvavý piesok barcelonskej *Areny de Toros*. Porazené zviera anaforickým používaním zvratu *Vi domando* (Žiadam od vás) adresuje „milovaným Španielom“ sedem požiadaviek, ktoré majú zlepšiť jeho postavenie a udeliť hlbší význam jeho životu a smrti. Býk sa stáva symbolom krajiny a jej obyvateľov. Hoci porazený, zaslúži si úctu a žiada pre svoj druh rovnaké možnosti, aké má človek: byť počas koridy členom poroty, užívať si slobodu a kvalitné jedlo, narukovať a bojovať proti nepriateľovi, zúčastňovať

sa na politickom a umeleckom živote, mať možnosť byť uctený pomníkom, veľkolepým pohrebným sprievodom a hrobkou ako posvätní býci v starom Egypte.

Prekvapujúci moment tvorí odhalenie súcitu básnického ja so zvierat'om:

— *Pobre toro!*

Chi ha pronunciato queste parole? Forse sfuggirono alla bocca di un mendicante caduto di stanchezza nel quadrivio delle mie vene deserte che amano le povere bestie... (Marinetti, 1931, s. 50)

„— Pobre toro!

Kto vyslovil tieto slová? Možno unikli z úst žobráka, padajúceho od únavy na rázcestí mojich pustých žíl, ktoré milujú úbohé zvieratá...“

Je to rozpoloženie, ktoré umožňuje lyrickému subjektu vnímať nevyslovené slová zanikajúceho symbolu krajiny, ktorý v záverečnej kapitole venovanej práve jeho boju – *Il toro lottò contro simboli accaniti* (Býk bojoval so zarytými symbolmi) doplaca životom.

Hoci Marinetti nevyužíva veľmi často motív cesty, v skutočnosti nás v rôznych svojich dielach aj polemologického charakteru neraz posúva v priestore. Tak napríklad v roku 1910 vydavateľ Sansot publikuje africký román *Mafarka Futurista*, v roku 1912 sme s autorom pri obliehaní mesta Adrianopol (Drinopol) počas prvej balkánskej vojny, keď vznikli oslobodené slová *Zang Tumb Tumb* (1914). Neskôr (a naposledy) z Marinettiho pobytu na ruskom fronte počas expedície ARMIR-u – talianskej armády v Rusku – vzniká posthumný román *Originalità russa di masse distanze radiocuari* (Ruská originalita nás vzdialenosť radiosrdce, 1996). Sám autor, ako je známe, napriek láske k *Bel Paese* strávil značnú časť života ďaleko od Talianska: narodil sa v Egypte v Alexandrii, študoval v Paríži a navštívil rôzne krajiny, a to nielen európske. Afrika sa v jeho dielach často vynára a arabské prvky nechýbajú ani v tejto poéme. Africkými a arabskými sa mu zdajú na obzore španielske dediny (s. 25 a s. 36), v mimetizme s pôdou ako „beduín“ (s. 14), arabské sú citadely (s. 6), vysoké oblaky (s. 31), stonanie vetra (s. 39) a vápenec, z ktorého sú vybudované pevnosti (s. 43). Hoci sa miesta, ktoré opisuje, vyhýbajú objektívnej charakterizácii a objavujú sa najmä v štylizovaných tvaroch, autor využíva aj iné prvky, aby nám umožnil presnú „identifikáciu“ zobrazenej krajiny. Takýmto spôsobom tu nenachádzame len už analyzované znaky krajinomaľby, ale aj početné toponymá prevažne označujúce miesta nachádzajúce sa mimo Marinettim sledovaného itinerára, teda okrem názvov *Arena de Toros* (s. V, 67), *Barcellona – Barcelona* (s. V, 3, 7, 43, 65), *Madrid* (s. 3, 25, 35), *Spagna – Španielsko* (s. VIII, 25, 34), *Sierra* (s. 11, 16, 25, 30, 35, 41) a *Alcanitz – Alcañiz* (s. 29), čítame aj *Castiglia – Kastília* (s. 21, 42), *Siviglia – Sevilla* (s. 36, 59), *Gibilterra – Gibraltár* (s. 36), *Escorial – Escorial* (s. 42), *Toledo* (s. 43), *Guadalquivir* (s. 43), *Bilbao* (s. 43) a *Andalusia – Andalúzia* (s. 51), a tiež početné hispanizmy, ktorými je pretkaný celý text krátkeho diela. Ide najmä o základné tauromachické pojmy, prevažne v množnom čísle, ako *banderilla* (s. 46, 51, 57) a *banderillero* (s. V, 44, 46), *barrera* (s. 47), *burladero* (s. 51), *capea* (s. 58), *cappeador* (s. V, 44, 57), *estribo* (s. 47), *matador* (s. 44, 59, 66), *muleta* (s. 19, 61), *peón* (s. 15), *pic(c)ador* (s. 44, 47, 49, 53, 54, 57), *toril* (s. 45),⁷ ale občas aj o slová bežného

⁷ Pre vysvetlenie tauromachických pojmov pozri: ZAJACOVÁ Jana, *Býčí zápasy a výklad tauromachických pojmov*, Olomouc, 2011, dostupné na <https://theses.cz/id/ci4fyz?lang=en>.

použitia: *afficionado* (s. VI, 19, 60), *caballero* (s. 36), *caminero* (s. 15), *Residencia [sic] de Estudiantes* (s. 36)⁸, *novellado* (s. 44, 51), hoci v tomto poslednom prípade ide pravdepodobne o Marinettiho skomolenie slova *novillo* alebo *novillero* podľa slova *novelado*, teda *románový*, *senorita* (bez tildy, s. 36, 60), *lazos* (s. 14), ale aj o arabské *burnus* (s. 43) a *ramadan* (s. VII), ako aj o neznáme termíny, ako v prípade slova „*ogiade*“ (s. 36), v prípade ktorého možno ide o výsledok nesprávnej transkripcie počutého slova *hojaldre* alebo *ojeade*, a o úryvky rozhovorov poetom buď vymyslených, alebo evokovaných v pamäti. V uvedených príkladoch môžeme pozorovať Marinettiho častý, ale nie dôsledný prepis do talianskeho fonetického systému, ako aj absenciu príslušnej diakritiky:

Nel vagone-ristorante di quel treno:

— *Quiere mas?*

— *Un pochito mas, mastica una signorona argentina.* (Marinetti, 1931, s. 21)

„V reštauračnom vozni toho vlaku:

— *Quiere mas?*

— *Un pochito mas, prežíva korpulentná dáma z Argentíny.*“

Ďalej publikum zápasu ironicky chváli neskúseného *banderillera*:

— *Muy bien, Paquito!* (Marinetti, 1931, s. 46)

A v už spomenutej pasáži lyrické ja opätovne po španielsky vyjadruje premoženému zvieraciemu bojovníkovi svoje poľutovanie:

— *Pobre toro!* (Marinetti, 1931, s. 50).

Obecenstvo však nemá pochopenie pre tragédiu býka a protestuje: zápas je nevydarený, druhotriedny, nemožno ho vôbec nazvať koridou, je to totiž *capea*⁹ a nešikovného *banderillera* posielajú do Mexika:

— *Non es una corrida! Es una capea!...*

Malo! Malo! Ladron va al Mexico! (Marinetti, 1931, s. 58)

„To nie je korida! To je capea!...“

Malo! Malo! Darebák chod' do Mexika!“.

O zopár strán neskôr sa situácia javí ako tragická. Autor dôkladným používaním chromatizmov maľuje pred očami čitateľa hrozný osud Negra II. Z rany strieka krikľavo červená krv, z úst zvierateľa tečie slina a visí bledastý jazyk, ohanbie je mašľa z čierneho ochlpenia, ktoré sa smiešne pohybuje pod jeho bruchom, zatiaľ čo sa mu boky hýbu „dychom zúrivosťou a smrťou“. Protikladom je modré nebo za jeho chvejúcimi sa svalovitými stehnami. Je to nebo „pokoja ticha bozkov a slobody“, no trasie sa. Na hrudi *matadora* sa množia zlaté tehličky, ktoré Marinetti obľúbeným trópom – analógiou – spája so sviatočnou, sírovou farbou sevillských sorbetov, ktoré roznášajú sluhovia v koralovom saku. Svojou živou farebnosťou

⁸ Na tomto mieste sa mala uskutočniť jedna z Marinettiho madridských prednášok.

⁹ Improvizovaná korida s neprofesionálnymi účastníkmi a mladými býkmi, často mimo arény.

nám aj tento záber ponúka obraz krajiny, zároveň nám však hovorí o úzkom vzťahu futurizmu a jeho zakladateľa k maliarstvu a vo všeobecnosti k výtvarnému umeniu. Uneseného „pozorovateľa“ prudko vracia do reality povzdych slečny z publika:

— *Es una corrida aparetosa! — sospira una senorita [sic] il cui ventaglio di lustrini rosa porta specchiato il toro con una gradinata irta di aficionados feroci.* (Marinetti, 1931, s. 60)

„— *Es una corrida aparetosa! —* vzdychá jedna *senorita [sic]* na jej vejári z ružových flitrov sa odráža býk a schodisko naježené krutými *aficionados.*“

Príkladom spisovateľovej vizuálnej predstavivosti je ďalší takmer statický obraz, ktorý nám Marinetti ponúka v prozaickej časti diela, kde sa na každej strane práve próza (v hornej časti) strieda s oslobodenými slovami (v dolnej). Kým prvý vyššie opísaný „obraz“ sa charakterizuje určitou opisnosťou a tradičnosťou, ako „syntetické“ by sa dalo definovať „dielo“ vznikajúce z pozorovania tej istej situácie, teda simultánne, pohľadom zhora, z leteckej výšky 1000 metrov nad Barcelonou. Okrem emočného napätia z bezvýhodiskového zážitku hlavného hrdinu – býka, ktoré je tu tiež zachované, hoci chvením lemu zlatého podnosu – publika, výsledok umelcovho snaženia je úplne iný a z hrdej hlavnej postavy zostáva len tajuplná čierna „slza“ na zlatom podnose – dokonalý abstraktný novodobý obraz, príklad „aeropoézie“ *ante litteram*, a možno ľahostajný pohľad z nebies či z vesmíru na krutý osud pozemských tvorov.

Silenzio. Pesi e misure della fatalità. Agli occhi di un aviatore che volava a 1000 metri su Barcellona, il toro sembrò una misteriosa lagrima nera in un piatto d'oro il cui orlo infiorato tremava al vento della sera. (Marinetti, 1931, s. 65)

„Ticho. Hmotnosti a miery osudovosti. Očami pilota, ktorý letel v tisícmetrovej výške nad Barcelonou, býk sa zdal tajuplnou čiernou slzou na zlatej táčni, ktorej kvetnatý lem sa chvel večerným vetrom.“

Nebo môže však byť aj miestom oslobodenia sa od ťarchy každodenného života, kde sa ľudské bytosti „napudrované nekonečnom“ znášajú – Marinettiho slovami „cestujú“ – ako v Chagallovom obraze:

Dove sono andati questi viandanti?

Forse già rapiti da un turbine di polvere, viaggiano in cielo, liberati dal peso e incipriati d'infinito. (Marinetti, 1931, s. 15)

„Kam šli títo pútnici?“

Možno už unesení prašným vírom cestujú bez ťarchy po nebi, napudrovaní nekonečnom.“

Vo svojom obrazení Španielska Marinetti zaznamenáva a kladie vedľa seba protikladné aspekty krajiny. Takéto kontrastovanie prvkov je zrejmé v celom diele: okrem jeho poetických efektov a vyjadrenia osobného pocitu nepohodlia subjektu počas dlhej cesty je to aj výraz rozdielov medzi veľkomestami a rurálnou krajinou mimo nich, kde pod ironickým žltým úsmevom mesiaca (s. 4) nevľúdny a starobylý vietor na čele dávnych síl z minulosti a lunárna, vyprahnutá krajina, akoby zo zhasnutej planéty, vynárajúca sa po zákrute, bojujú s vozidlom, ktorým trojčlenná posádka cestuje.

Okrem vedľajšieho kozmického motívu zastúpeného výberom výrazov, akými sú *luna* (mesiac, s. 4, 36, 37, 51), *pianeta spento* (zhasnutá planéta, s. 4), *extra terrestri* (mimozemské,

s. 5), *stelle* (hviezdy, s. 5, 31, 41, 51), *tremante infinito* (trasúce sa nekonečno, s. 6), zenit (s. 14), Betelgeuze (Betelgeuse, s. 41), prítomného prevažne na začiatku, ako sme už poznamenali, Marinetti v snahe presadiť názor, že sa Španielsko musí oslobodiť od hegemonie cirkvi, neustále v texte evokuje jej prítomnosť, tak na lexikálnej rovine (*altare*, oltár, s. 7; *angeli*, anjeli, s. 3; *anima*, duša, s. 7; *anticlericali*, antiklerikálny, s. 23; *candele*, sviečky, s. 7; *cattedrale*, katedrála, s. 7, 27; *ceri*, sviece, s. 7; *contemplare*, kontemplovať, s. 18; *conventi*, kláštory, s. 6, 46, 53; *Cristi*, Kristovia, s. 43; *croce*, kríž, s. 64; *Dio*, Boh, s. 23; *fraticello*, malý mních, s. 23; *chiesuola*, kostolík, s. 53; *litanie*, litánie, s. 8; *misticismo*, mysticizmus, s. 43; *paradiso*, raj, s. 3; *pompa cardinalizia*, kardinálska pompéznosť, s. 48; *preghiera*, modlitba, s. 23; *prete*, farár, s. 6; *refettorio*, refektár, s. 23; *risurrezione*, zmŕtvychvstanie, s. 10; *roggi cattolici*, katolícke hranice, s. 43; *seppellimento*, pochovanie, s. 9; *tonaca*, sutana, s. 6; Torquemada, s. 49), ako aj konkrétnymi obrazmi, ktoré nám básnik sprítomňuje. Sú to napríklad schátralé kláštory (s. 6 a 58) a katedrály meniace sa na despotické bytosti (s. 27), ktorým Vietor vysal dušu (s. 7), a ním roznášaný zápach sadze (s. 7). Evidentným dôkazom rozporov medzi ostatnou krajinou a veľkomestom sú aj zaostané a biedne životné podmienky mimo neho, na ktoré autor upriamuje svoj pohľad:

[...] *mendicante seduto sul muretto d'argilla che difende un riquadro di frumento giallognolo.*

cruc crac cruc crac
di un pezzo di pane duro in bocca (Marinetti, 1931, s. 19)

„[...] žobrák sediaci na hlinenom múriku bráni štvorec žltkastej pšenice.

kruk krak kruk krak
kus tvrdého chleba v ústach“

Jeho názory nachádzame v monológu *Negra II.*, v časti, ktorá zachytáva jeho boj pred smrťou. Najmä jedna veta je ich výstižným zhrnutím a vyjadruje Marinettiho odveký postoj voči pohodlnosti a úplatnosti staršieho veku:

Fiuto i profumi corrotti del potere e della gloria senili. (Marinetti, 1931, s. 55)

„Vetrím skorumpovanú vôňu senilnej moci a slávy.“

Všade prítomný personifikovaný vietor s dlhým krivolakým ramenom (s. 14) a kilometrickými nohami (s. 42), v čiernej sutane a dlhom farárskom klobúku (s. 6), s bruchom plným sutín kláštorov (s. 6), je skôr grotesknou divadelnou postavou a zároveň jedným z protagonistov diela. Svojím dlhým zobákovitým nosom pripomína akéhosi *Pulcinellu* z talianskej *Comedie dell'Arte* s obrátenými farbami alebo felčiara s vtáčou maskou. Tancuje, nadáva, rozpráva príbehy, hnevá sa na cestujúcich a sleduje ich v Slnku (s. 14), vrhá kamene a mstí sa, prudko sa postaví, odchádza do zenitu, vracia sa, zmocňuje sa dvoch silných mulov (s. 14). Napriek tomu, že je v neustálom pohybe, nenávidí geometrickú dokonalosť vozidla, vrhá sa naň, snaží sa zhasnúť jeho svetlá a počas celej cesty s ním bojuje, až sa mu nakrátko podarí pozastaviť prívod paliva k motoru (s. 10).

Auto tu predstavuje civilizáciu, vietor je zástupcom chaosu a neuhladenosti, všetko pokrýva prachom a popolom, je asimilovaný so zúrivým býkom (s. 19), predstavuje hlavnú prekážku, ktorej sa automobil a lyrické ja musia vzoprieť, aby došli do cieľa. Vozidlo – novodobý model dokonalosti a estetickej hodnoty – nie je teda len prostriedkom umožňujúcim rýchly posun v priestore – cestu. Umožňuje okrem iného prechádzať vedľa objektov inej reality bez toho, aby nás táto osobne zasiahla, ako na začiatku prvej časti cestopisnej poémy vytykajú cestujúcemu „zlomyseľné tiene“, ktoré ho ohovárajú (s. 4). Podobne aj lietadlo Junkers, ktoré nerušene vezie predsedu vlády na riekku Guadalquivir (s. 43), ponúka „makroskopický“ pohľad zhora, ktorý neumožňuje presné a hlboké zachytávanie života pod ním.

Okrem dôležitých vizuálnych aspektov rozoberaného textu, na ktoré sme upozornili vyššie, si treba všimnúť aj to, že krajina, ktorú Marinetti navštívil, je preplnená zvukmi, ľudskými a zvieracími hlasmi – stonaním, nárekmi a skučaním, bedákaním a litániami (s. 8), dychčaním a vzdychmi (s. 60), chrčaním (s. 67), syčaním (s. 64), vízganím (s. 45), „krikmi potleskom urážkami rámusom“ (s. 44), smiechom, hlasmi (s. 50), múkaním (s. 66), zvukom gitary (s. 31) a trúbky (s. 54), brnkaním kolies (s. 31), notami (s. 32, 39, 40), spevom (s. 33), vibráciami (s. 21, 35, 38, 47), rytmom, dunením (s. 41), hudbou a hudobnými nástrojmi (s. 69), onomatopojami (s. 36) a aliteráciami, pauzami a tichom (s. 34, 65). Prostredná časť poémy vyvíja analógiu „strada – chitarra“ – t. j. cesty ako gitary (s. 31, 38, 39) a záverečná práve hudbou odpútava pozornosť obecnstva od nešťastného konca býka a uvoľňuje tým spôsobenú úzkosť. Okrem rôznorodosti zvukovej škály autor využíva aj hudobnú terminológiu na určenie tempa a chodu udalostí. Sú to najmä výrazy: „andante maestoso“ (s. 3, 64), „crescendo oliato“ (s. 3), „altalena di pianissimi sospirati“ (s. 3), „andante con pizzicati“ (s. 57), „crescendo veloce“ (s. 66), „crescendo sempre più veloce“ (s. 67). Ticho tu vytvára „štvorcové fialové pauzy“:

Bruscamente il Silenzio musicista copre tutta la Spagna imponendo una pausa quadrata viola. (Marinetti, 1931, s. 34)

„Náhle Ticho hudobník pokryje celé Španielsko predpisujúc štvorcovú fialovú pauzu.“

Nechýbajú synestézie spájajúce odlišné vnemy, ako sluch a zrak, v prípade spojenia „gemono luci lagrimose“ – stonajú slzavé svetlá (s. 27) a „barbaglio vociante“ – hučiaci záblesk (s. 44) či dotyk a čuch, „un tattilismo vischioso di fiati grevi“ – mazľavý taktilizmus ťažkých dychov (s. 49), ani oxymorony ako „Silenzio musicista“ – teda Ticho hudobník (s. 34).

Čitateľovu predstavu o okolitom Španielsku z automobilového okna autor dopĺňa všeobecne známymi až stereotypnými informáciami o krajine: krik vetra v nočnej siere evokuje spev Gitany– Cigánky (s. 33, 41) a na konci tretej kapitoly samotná kráľovná sa díva na baskických šampiónov golfu (alebo možno údajné loptičky sú svetlá ďalekého mesta pohľtené v nočnom opare, s. 43) a počas koridy postava prvého *picadora* s kopijou v ruke vyzerá ako Cervantesov hrdina vynárajúci sa z histórie (s. 49). Ako píše Paolo Proietti: „Obrátiť pohľad na Iného s cieľom zachytiť obraz, ktorý by bol jeho stvárnením, len ťažko môže byť neutrálnym činom.“

(Proietti, 2008, s. 53)¹⁰ V prípade textov týkajúcich sa Španielska, a najmä prvého z nich, nebola tvorba obrazov krajiny Marinettiho samostatnou činnosťou. Z korešpondencie futuristu a španielskeho prekladateľa jeho manifestov vyplýva, ako poukazujú medzi inými aj hispanisti Daniele Corsi a Carola Sbriziolo, že autor sa písaniu venoval práve podľa usmernení Ramóna Gómeza de la Serna (1888 – 1963), a že dvaja avantgardisti „zdieľali zámery, rečové kódy a dokázali sa navzájom dopĺňovať a inšpirovať“ (Sbriziolo, 2011, s. 80). V prvom vyššie spomenutom diele – *Futuristickej proklame Španielom*, ktorá vznikla na základe požiadavky syna riaditeľa časopisu „Prometeo“, „*Autoimage* (Rámonom vymyslená národná identita) podnecuje a zostrojuje *eteroimage* (Marinettim vynájdenú národnú španielsku inosť na základe údajov, ktoré poskytol Gómez de la Serna“ (Corsi, 2010, s. 196).¹¹ V nami analyzovanom diele sa Marinetti zároveň necháva inšpirovať predchádzajúcimi talianskymi cestopismi – napr. *Spagna* (Španielsko) od Edmonda De Amicisa a *La penisola pentagonale* (Päťuholníkový polostrov) od Maria Prazu, preto Corsi tvrdí, že „prispôsobenie kánonu určite nezmierňuje predsudok, posúva ho však zo súkromného rozmeru k univerzálnemu.“ (Corsi, 2010, s. 204)

Keďže vodca futurizmu poňal paroliberistickú poému, ktorú deklamuje Madridčanom (s. 42), ako cestopis, zostáva nám ešte zistiť spôsob, ako spracúva postavy cestovateľov a uplatňuje prostriedky uchovávané fiktívnu povahu cesty. K prvému bodu treba povedať, že čitateľ len postupne odhaľuje, kto sa vo vozidle nachádza. Fakt, že ide o viac ako jednu osobu, prezrádzajú, hoci nie jednoznačne, osobné a privlastňovacie zámená (ja vs. my a náš) už skôr, než sa približne v polovici textu staneme svedkami „inscenovaného“ rozhovoru v španielčine pravdepodobne medzi spisovateľom a manželkou, avšak vtedy už máme za sebou prvé „stretnutie“ s vysileným šoférom:

— *Marinetti, el dio de la velocidàd, non ha freia!...* [sic]

— *Se comprende, risponde un profilo d'avorio cesellato che due lunghi occhi neri armano sotto una fronte bianchissima di sera marocchina, Marinetti porta nell'automovil el peso del ciaro de luna. Viaha con sua muger, la muy hermosa pintora e escritora futurista Benedetta!* (Marinetti, 1931, s. 37)

„— Marinetti, boh rýchlosti sa neponáhľaj!...“

— Pochopiteľne, odpovedá profil z cizelovanej slonoviny, vyzbrojený dvoma dlhými čiernymi očami pod najbelším čelom marokánskeho večera, Marinetti viez v automobile ťarchu mesačného svitu. Cestuje so svojou manželkou, krásnou maliarkou a spisovateľkou Benedettou!“

Hoci sa miestami zdá, že idea cesty prešla akosi do druhého plánu, Marinetti ju v skutočnosti niekoľkokrát oživuje nielen spomenutým odpočítavaním chýbajúcich kilometrov, ale napríklad aj zobrazením nepohodlia cestovania:

Formicolio rimorsi e impallinamento lento delle nostre gambe sepolte sotto ruderi o valigie piene d'una comodità biancheria fresca carezzevole ora imprigionata irraggiungibile. (Marinetti, 1931, s. 10)

„Meravenie výčitky a pomalé broky v našich nohách pochovaných pod ruinami či kuframi plnými pohodlia bielizne sviežej nežnej teraz uväznenej nedosiahnuteľnej.“

¹⁰ „*Rivolgere lo sguardo sull'Altro, per mettere a punto un'immagine che voglia essere la rappresentazione di quest'ultimo, è tuttavia un'operazione difficilmente neutrale.*“

¹¹ „*Un autoimage (identità nazionale pensata da Ramón) stimola e costruisce una eteroimage (alterità nazionale spagnola reinventata da Marinetti sulla base dei dati forniti da Gómez de la Serna).*“

Či zachytávaním poobedňajšej únavy a polospánku:

Correre. Lentissimo meriggio. Rapido pomeriggio incalzante. Sonnecchiando come due orologi a pendolo sulle spalle di ladri fuggenti, giungiamo colle mule cariche d'olive al frantoio sanguinoleoso del tramonto (Marinetti, 1931, s. 17).

„Útek. Veľmi pomalé poludnie. Rápidne nás naháňajúce popoludnie. Podriemkavame ako dvoje kyvadlové hodiny na pleciah utekajúcich zlodejov, prichádzame s mulicami naloženými olivami ku krvomastnému lisu západu slnka.“

Alebo ešte snom lyrického ja počas jazdy:

Vedo in sogno la nostra automobile correre topolino su 2 chilometrici gradini di altipiano. (Marinetti, 1931, s. 28)

„Vidím v sne náš automobil utekať – malú myš na 2 kilometrických schodoch planiny.“

Záver

Napokon na konci diela aj čitateľ dochádza k cieľu a je divákom zápasu a skonu „jediného“ tu prítomného futuristu – býka. Na začiatku štvrtej, poslednej kapitoly si môžeme všimnúť, ako krátkou vsuvkou – *historikovou* definíciou koridy mladých býkov a *novillos*, na okamih autor odpútava pozornosť od začínajúceho deja, na ktorý nás doteraz pripravoval. Dalo by sa povedať, že anticipáciou osudu Negra II. v úvode poémy už nič nemôže prekvapiť, ale Marinettimu to nestačí. Doteraz sa písanie vyvíjalo prevažne formou voľných asociácií, miestami až „automaticky“, akoby hlavný ľudský hrdina ponorený v únavnom rytme a pohybe vozidla, v polospánku či onirickom stave, periférne a povrchno zaznamenával okolitý svet, prevažne zahalený v šerosti svitania a neskoršieho západu slnka a v ich teplých farbách. Cez definíciu koridy a opakujúceho sa opisu hlučnosti a márnosti publika, ktoré treba rozptýliť praženými orieškami a hudbou, sa zrazu modrosť a páľčivosť neba stávajú akýmsi prírodným reflektorom diania na scéne – v aréne. Na okamih sa tu ukazujú, hoci neviditeľní, dvaja noví aktéri – eféb Nebezpečenstvo a Smrť, aj keď protagonistom je tu stále býk so svojou *performance*, monológom a blížiacim sa koncom. Jeho zbytočné zápasenie a obeta v ňom prebúdzajú hnev proti absurdite osudu, hrôzu z unikajúceho života, túžbu po pomste voči „prekliatemu“ človeku a napokon vôľu poraziť jedinou skutočnú nepriateľku „zasiahnutú bleskom, so supmi vyrytou uhoľnatou tvárou“ – Smrť. Určitým spôsobom sa dá povedať, že aj na týchto stranách sme pozorovateľmi cesty, pričom sa tu strieda pohľad človeka – lyrického ja (totožného s autorom) a zvierat'a – futuristu, ktoré sa búri aj vtedy, keď je jasné, že nie je šanca na zmenu, odmieta však možnosť vzdať sa bez odporu. Kým publikum nemá trpezlivosť ani pochopenie pre posledný obraz drámy konca života, resp. konca cesty a neľútostný autor naň vyjadruje svoju mienku hudobným výberom zbaveným akejkoľvek vznešenosti a typickým skôr pre dobytčí jarmok, nepozorovaný neľudský divák celého „predstavenia“, spočiatku definovaný ako nikdy nezapadajúci pomstiteľ – Slnko, keď je už po všetkom, vystupuje zo svojej dráhy, kráča dole schodmi, aby lepšie videl, zatiaľ čo sa aréna najpomalším možným tempom mení na veľké zlato-čierne oko. Aj vďaka tomuto iracionálnemu, nerealistickému a spontánnemu obrazu skazy, ktorý je zároveň aj návratom ku kozmickému motívu pozorovanému vyššie, tu evokovanému životnou tragédiou hlavného hrdinu, ako aj vďaka

splývajúcimi hraniciami reálnej a vyfantazírovanej skúsenosti (Verdone, 1973, s. 13), nemôžeme nepriznať tomuto dielu, ktoré Claudia Salaris definovala ako najlepšiu Marinettiho prácu celého desaťročia (Salaris, (1985) 1992, s. 228), určité už naznačené surrealistické črty (Corsi, 2010, s. 199). Nachádzame ich v Marinettiho hnutí už od obdobia druhého florentského futurizmu, v ktorom spolupôsobia s autorovým úsilím zachovať futuristickú rýchlость, simultánnosť, oslobodené slová, tak vydarene zlúčené v tomto sugestívnom cestopise.

*Tento článok odporúča na publikovanie vo vedeckom časopise Mladá veda:
doc. PhDr. Natália Rusnáková, PhD.*

Použitá literatúra

1. CORSI, Daniele, 2010. *La Spagna veloce e il toro futurista di Marinetti*. In M. G. PROFETI, Ed., *Giudizi e pregiudizi. Percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*. 2, Firenze: Alinea editrice S.r.l., s. 189-206. ISBN: 978-88-6055-327-0 [Cit. 02. 02. 2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/6568924/La_Spagna_veloce_e_il_toro_futurista_di_Marinetti
2. MARINETTI, Filippo Tommaso, 1909 (1910). *Proclama futurista a los españoles*. In: *Prometeo*, roč. III, č. 20 [Cit. 28. 01. 2022]. Dostupné z: <http://www.losmanifiestos.com/Proclama-futurista-a-los-espanoles-1909>
3. MARINETTI, Filippo Tommaso, 1910. *Mafarka il futurista*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia". Zdroj: MARINETTI, Filippo Tommaso, 2003. *Mafarka il futurista*. Milano: Mondadori. ISBN: 978-88-04-51431-2.
4. MARINETTI, Filippo Tommaso, 1911. *Contro la Spagna passatista*. In: *Prometeo*, roč. III, č. 20 [Cit. 28.01.2022]. Dostupné z: <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=14>
5. MARINETTI, Filippo Tommaso, 1914. *Zang Tumb Tumb*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia" [Cit. 28. 01. 2022]. Dostupné z: <https://archive.org/details/marinetti-zang-tumb-tuum-adrianopoli-ottobre-1912-parole-in-liberta-1914/page/n3/mode/2up>
6. MARINETTI, Filippo Tommaso, 1931. *Spagna veloce e Toro futurista*. Milano: Editore Morreale [Cit. 28.01.2022]. Dostupné z: https://archive.org/details/spagnaveloce_1931_images/page/n7/mode/2up
7. MARINETTI, Filippo Tommaso, 1996. *Originalità russa di masse distanze radiocuari*. Roma: VOLAND s.r.l. ISBN: 88-86586-11-6. [Cit. 28.01.2022]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/originalitruss00mari#page/20/mode/2up>
8. PROIETTI, Paolo, 2008. *Specchi del letterario: l'imagologia*. Palermo: Sellerio editore. ISBN: 88-389-2315-9.
9. SALARIS, Claudia, 1992. *Storia del futurismo*. Roma: Editori Riuniti. ISBN: 9788835936541.
10. SBRIZIOLO, Carola, 2011. *Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna*. In: *Artífara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, č. 11, s. 69-81. ISSN: 1594-378X. doi:<https://doi.org/10.13135/1594-378X/46>
11. VERDONE, Mario, 1973. *Prosa e critica futurista*. Milano: Feltrinelli.
12. ZAJACOVÁ, Jana, 2011. *Býčí zápasy a výklad tauromachických pojmu*. Olomouc: Univerzita Palackého [Cit. 28.01.2022]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/ci4fyz?lang=en>

Mladá veda

Young Science

ISSN 1339-3189