

Tisícročná včela ako mýtus prežitia

PETER ZAJAC, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Tisícročná včela Petra Jaroša (1979) patrila podľa Vincenta Šabíka k románom, ktoré „hlboko načierajú do pamäti ľudu, s ktorým sa táto literatúra cíti bytostne spriaznená, vytŕha jeho skúsenosť z priepasti nepamäti, tejto niekdajšej osudovej kľatby nášho dejinami tvrdo skúšaného ľudu.“ (Šabík, 1982, s. 185) Bola podľa neho „symbiózou sveta práce a sveta myšlienky“.

Ján Števček (1989, s. 558 a n.) písal zase „o zornom poli tzv. obyčajného človeka...“ a o „pátose prirodzeného toku života“, v ktorom „ustavičná práca včiel a ľudí, konkrétne slovenského človeka či murára je v zásade totožná“, pričom „amalgamovanie životného pudu a práce v Jarošovej románovej koncepcii umožňuje tento sotva členený svet doplniť ďalšími prvkami sociálnosti, triednym bytím postáv a jeho reflexiou, politikou“.

V týchto dvoch úvahách nájdeme všetky základné dobové charakteristiky Jarošovho románu. V ideologickom kľúči sedemdesiatych a osemdesiatych rokov šlo o „pamäť ľudu“, o literatúru, ktorá „vytrháva z priepasti nepamäti“, o „symbiózu sveta práce a myšlienky“, o „zorné pole tzv. obyčajného človeka“, o „amalgamovanie životného pudu a práce... s prvkami sociálnosti, triednym bytím postáv a jeho reflexiou, politikou“.

Obaja autori sa pritom rovnako ako Peter Jaroš opierali vo svojich úvahách o koncepciu slovenských dejín, ktorú sformuloval vo svojich esejach Tu žije národ (1965) a Dúchanie do pahrieb (1970) Vladimír Mináč. Jadro jeho koncepcie vychádza z toho, že „ak aj nemáme svoju históriu v konvenčnom slova zmysle (vlastnú štátnosť a vlastných kráľov, sídelné mesto a insígnie moci, víťazné bitky a mierové zmluvy), ak teda nemáme svoje feudálne dejiny, predsa len máme svoju minulosť, svojich predkov, svoju kontinuitu. Nositelia tejto kontinuity nie sú... králi a kniežatá a veľmoži, ale ‚nedejnotvorná‘ masa, misera plebs contribuens. Králi prichádzali a odchádzali: ľud ostával... Ľudia padali ako muchy, ale znovu vstávali a stavali nové domy, nové dejiny, novú krajinu... Z krvi a potu, z utrpenia a práce sa rodila civilizácia na tomto kúsku zeme.“ (Mináč, 1970, s. 66 a n.)

Mináčova historická koncepcia vychádza z pojmu kontinuity. Mináč píše, že „nemáme vlastnú štátnosť a vlastných kráľov“. Nevidí slovenské dejiny ako súčasť politických dejín Uhorska, jeho historických zmien a chápe ich ako feudálne. Zrieka sa ich, tak ako sa zrieka stredoeurópskeho a európskeho rámca politických dejín Slovenska. Kontinuitu vidí triedne v dejinách ľudu, práce, utrpenia, trvania a revolučného vyústenia.

Na Mináčovo vedomé nadväzovanie na slovanskú mytologickú tradíciu replikuje aj Štefan Moravčík (Moravčík, 1989, s. 237): „Každému slovenskému čitateľovi je však Mináčova reč blízka, čerstvo, slovansky vonia lipou, posvätným stromom našich predkov“, pričom oceňuje práve jej prepojenie na komunistickú utópiu: „Mináč má výhodu v tom, že pociťuje akési *revolučné následníctvo*, preto sa mu hladko nadväzuje.“ (Podč. P. Z.)

Táto koncepcia nestratila svojich zástancov ani v deväťdesiatych rokoch. Pre Viktora Timuru (Timura, 1999, s. 66 a n.) je v zmysle Jarošovho historizujúceho tradiciona-

lizmu Tisícročná včela „symbolom, veľkou a krásnou metaforou života slovenskej integrálnnej pospolitosti. Je symbolom kontinuity slovenského etnika, jeho pracovitosti, dlhej histórie, ale aj ťažoby neradostnej minulosti, krehkej prítomnosti a stále hroziaceho cudzieho nebezpečenstva“.

Tisícročná včela je bezpochyby hlboko vnútorne spojená s touto koncepciou slovenských dejín a priamo ju prekladá do epického jazyka. Spája do rodinnej kroniky troch generácií Pichandovcov od matičných čias po koniec prvej svetovej vojny „prežitie, životný pud s prácou a tú s triednym bytím postáv“, vytrháva „z priepasti nepamäti pamäť ľudu“, vytvára „symbiózu sveta práce a myšlienky“.

Z odstupu troch desaťročí hodnotí toto „vytrhávajúce pamäti ľudu z priepasti nepamäti“ filozof slovenských dejín Tibor Pichler (Pichler, 1999, s. 54 a n.) ako vznik „zaujímavého fantastického historizmu“, ako kontinuitu „púbej výskytovosti alebo vegetatívneho trvania“, spojenej v komunizme s časovou dimenziou zajtrajška, budúcnosti, ktorá sa však vyznačovala tým, že sa akosi nikdy nechcela stať prítomnosťou, pričom konštatuje, že „obidve operácie sa previedli na spoločnom objekte, ktorý mal byť subjektom – na „ľude“. V súvislosti s Mináčom potom hovorí o „voluntaristickom zúžení slovenskosti na plebejskosť“.

Tibor Pichler poukázal u Mináča na prepojenie dvoch základných tendencií tvorby pamäti: mýtu a utópie. Z toho istého zdroja čerpá aj Peter Jaroš. V epickej podobe spája tieto dve vlastnosti kľúčový *topos* či *emblém* (Jenčíková, 1986) tisícročnej včely. On je výrazom spojenia mýtu a utópie. V mýtopoetickom obraze sa v ňom spájajú dejiny, „tisíc rokov“, ktoré majú zreteľnú konotáciu na „tisíc rokov maďarského útľaku“ s utopickou budúcnosťou, socializmom a komunizmom, ku ktorému smeruje prostredníctvom práce a uvedomenia si jej triednej povahy Samo Pichanda, zvaný Včela.

Román Petra Jaroša dnes nie je možné čítať mimo tohto mýticko-utopického kľúča. Rovnako to platí o filme režiséra Juraja Jakubiska z roku 1983, ktorý nakrútil po desaťročí zákazov robiť hrané filmy a po ideologickej kritike filmu Postav dom, zasad' strom (1979), v situácii, keď sa forma jeho umeleckej cenzúry oficiálne ustálila na tom, že „nesmie nakrúcať látky zo súčasnosti“. Tisícročná včela bola istou formou Jakubiskovej verejnej rehabilitácie. Film zaznamenal komerčný a festivalový úspech. Dostal sa ako prvý slovenský film do súťaže na festivale v Benátkach a v roku 1984 získal Cenu česko-slovenskej filmovej kritiky.

Vo filme použil Jakubisko poetiku „magického realizmu“, v ktorej sa na realistický epický základ navrubuje surrealistická obrazová poetika, do ktorej sú transponované nielen Jarošove „karnevalové“ veľryby, či opakujúci sa vizuálny motív tisícročnej včely, ale aj Jakubiskove surrealistické obrazové motívy žltých dažďov, žiab, padajúcich z neba, či radostná vízia spoločného stretnutia Slovákov všetkých čias a rás v závere filmu...

V osemdesiatych rokoch nesmerovala diskusia k problému Jarošovej a Jakubiskovej koncepcie dejín. Problematickejšia sa skôr parodizujúca vizualizácia maďarstva, ktoré malo (podobne ako židovstvo) vo filme niekoľko polôh: na jednej strane to bol v zmysle proletárskeho internacionalizmu triedne priaznivý pohľad na maďarského socialistického agitátora, na druhej jemne ironizovaný, ale uhorsky spriaznený pohľad na

životné zvyklosti maďarskej džentry, no dominantný bol karikatúrny obraz odnárodného Slováka, ktorý chce byť maďarskejší ako Maďari.

V deväťdesiatych rokoch podrobili Jozef Macko (Macko, 1992) a Václav Macek (Macek, Paštéková, 1997, s. 414 a n.) film ostrej kritike. Macko označil Jaroša za „predstaviteľa magického komunizmu“ a Macek hovoril o „výslednej sacharinovo-sladkej podobe“ filmu, „orientácii na výraz, nie na význam“, „sústredení na eleganciu výpovede, bez ohľadu na jej vnútorný zmysel“.

Macek však jedným dychom film aj chválil, vravel o tom, že „očarí vizuálnou barokovou pompéznosťou“, že „Jakubiskovi sa podarilo realizovať maximy o sexe, napätí a zábave“, o „poetike Tisícročnej včely fascinovanej množstvom udalostí...“, o „spôsobe rozprávania, v ktorom môžu rovnocenne s logikou do deja zasahovať aj náhoda a nelogickosť“, o „epickej nasýtenosti, ktorá nemala vo svojom čase u nás obdobu“.

Rozpornosť tohto hodnotenia spočíva v tom, že Václav Macek konštatoval nesúlad medzi vizuálnou a významovou zložkou filmu z hľadiska realistickej koncepcie dejín. Jarošovi a Jakubiskovi však nešlo o realistickú koncepciu dejín, ale práve o spojenie mýtopoetickej koncepcie s komunistickým utopizmom. Film bol *dobovým* úspechom práve preto, že účinne spojil „mýtus a utópiu“ románu s vizuálnymi prostriedkami filmu. Vizualizoval totiž presne tú koncepciu dejín, ktorá narába s mýtickou rekonštrukciou pamäti a navrúbil ju na ideologickú konštrukciu jej skvelého triedneho vyústenia.

Film vykazuje oproti románu niektoré posuny. Vizuálna komunikácia je v prvom rade „horúca“ a oproti „chladnému slovu“ emocionálnejšia. Zvýšenú mieru emocionality dosiahli autori vo filme aj jeho odlišným vyústením. Román sa končí po kataklizme prvej svetovej vojny idylicky-oslavne vznikom Československa. Film sa končí tragicky, smrťou Sama Pichandu, ktorá je emocionálne silným potvrdením nevyhnutnosti utrpenia pred očakávaným vykúpením.

Táto mýtická koncepcia má nielen slovenskú, ale stredoeurópsku platnosť. Stačí sa bližšie pozrieť na hymny stredoeurópskych národov a osobitne na poľskú, českú, slovenskú a maďarskú. Ich štruktúra sa zakladá na budúcej nádeji, založenej na minulom a prítomnom utrpení.

Z toho potom vyplýva, že filmovým kľúčom príbehu sa stáva spoločný chiliastický základ mýtu a utópie, stelesnený v sekularizovanom motíve svetského „kráľovstva Božieho“ ako odmeny za tisícročné utrpenie. Jeho symbolickou vizualizovanou podobou je obraz tisícročnej včely.

Obraz včely obsahuje základ kolektívnej identity národa a triedy a obsahuje tak obe zložky, mýtickú aj utopickú. Má tri vrstvy: biologickú (sex), plebejskú (práca) a reflexívnu (dejiny). Všetky tri sú vo filme výrazne prítomné: sex ako rozkoš a plodenie, práca ako reprodukcia a revolúcia a dejiny ako kronika a vízia.

Venujme však pozornosť samotnému obrazu včely, ktorý má vo filme väčší priestor ako v románe. Tisícročná včela je hyperbolickou vizualizáciou včelej kráľovnej. Z nášho hľadiska sú zaujímavé minimálne tri interpretačné vrstvy, ktoré sa s týmto motívom spájajú. Prvú rovinu tvorí charakter včelieho spoločenstva. Ústrednú rolu v ňom hrá včelia matka, zastupujúca celý rod. Ona je centrom, len a len na ňu ako inkarnáciu celého spoločenstva sa sústreďuje život robotníč, ale aj trúdov. Včelie spoločenstvo je svetom usta-

vičného, opakujúceho sa plodenia a práce. To zodpovedá v mýtopoetickej rovine Mináčovmu motívu dejín Slovákov ako dejín plodivej sily a práce, ktorá je základom prežitia. Obraz tisícročnej včely reprodukuje v tomto zmysle primordiálnu, tribalistickú koncepciu spoločnosti, tak ako vyplýva z Mináčovej koncepcie slovenských dejín ako dejín ľudu, práce a utrpenia.

Druhú vrstvu tvorí uplatnenie ženského princípu, ktoré je vo filme zastúpené vo dvoch rovinách – v sexuálnej a plodivej na jednej rovine, v sociálnej schopnosti prežiť na druhej. Ženy (vizuálne štylizované ako plavé, slovanské ženy) sú vo filme sexuálne aktívne, prinášajú na svet potomkov, starajú sa o obživu a prežitie rodiny – a na rozdiel od mužov, ktorí zomierajú, či už v lese pri práci, vo vojne alebo pri vzbure – ony prežívajú. Tento motív je vo filme oproti knihe dokonca posilnený o dvojicu žien (Kristínu a Matildu), ktorá vytvorí s malou Kristíninou dcérou akúsi úplnú ženskú rodinu. Mýticky ide o matriarchát, kresťansky o mariánsky motív, ktorý je v slovenskej tradícii veľmi silný a opäť spojený aj s motívom včely.

Tento postoj je ešte zreteľnejší, ak si uvedomíme jeho maskulinnu súvislosť, na ktorú upozornila Ute Raßloff, skrytú v rodovom mene Pichanda a v jeho spojení so Samovou včelou prezývku. Obsahuje väzbu „pichnúť a zomrieť“, vzťah penetrácie a smrti, spojený s včelími samčekom, ktorí sa proti tomu bránia ako podvedome vo sne Samo Pichanda pred včelou kráľovnou, pričom „pichnutie“ má aj druhú, sociálnu konotáciu (Jenčíková, 1986).

Žena je vo filme vizualizovaná telesne (Hermína ako moravianska Venuša s výraznými druhotnými pohlavnými znakmi), ako žena robotná (Mária a Kristína), ako Amazonka (Hanka), ako mestská „voľnomyšlienka“ (Češka Lída) a ako exotická Salome (dcéra židovského krčmára Gerscha).

Tretiu vrstvu tvorí kultúrny rozmer motívu včely. Ním sa dostávame k pôvodnému mýtu, na ktorý Vladimír Mináč nadväzuje. Je ním slovanský symbol lipy a včely zo začiatku 19. storočia. Ten odkazuje ďalej na barokový, kristologický motív včely, identifikovateľný v Kadlinského Zdoroslavíčkovi (Kopecký, 1971, za poukaz ďakujem Robertovi N. Pynsentovi): „Létajú sem tam včeličky, / medovinu zbierajú / a své komůrky maličké / medem vycpat žádají: / ach sem, sem k mému Ježíši / leťte, včeličky milé, / z něho sladkosti největší / nabudete té chvíle.“

Je už len typickým historickým paradoxom, že Zdoroslavíček je prebásňujúcim prekladom *nemeckého* Speeovho Trutznachtigalla (1649), pričom práve med a lipa sa stávajú takmer o dve storočia neskôr v slovanskej mytológii synonymom mäkkosti proti tvrdosti nemeckých dubov a žalud'ov.

Vladimír Macura (Macura, 1983, s. 105 a n.) hovorí o lipe ako „ženskom strome mäkkého, tvárneho dreva, ktorý ako zdroj medu mohol byť postavený proti dubu a využitý ako ústredný bod pomerne rozvinutej vrstvy emblému: slovanský med proti nemeckým horkým žalud'om, slovanské včely proti nemeckým príživníckym trúdom, slovanská mäkkosť a dobrota proti nemeckej strohosti a tvrdosti“.

Macura hovorí ďalej o včele ako symbole „pracovitosti“ a „príčinlivosti“ v zmysle herderovského atribútu slovanského národa a jeho „nehluchej, usilovnej prítomnosti“. Tento symbol rozvinul najmä Ján Kollár v Sláve dcery – včely uňho ako dušičky oblieťá-

vajú lipu v nebi; v centre slovanského neba stojí lipa a nebo je zaplavené medom. Macura pracuje predovšetkým s českou mytológiou, v ktorej stoja slovanský med a včela s atribútmi sladkosť – pracovitosť – mierumilovnosť proti nemeckému žalud'u a kancovi s ich atribútmi horkosť – požívачnosť – agresivita.

Jaroš s Jakubiskom nevyužívajú vo filme nemecké, ale maďarské konotácie mýtu, v ktorých stojí pracovitosť a mierumilovnosť proti mrhaniu a rozpínavosti. Je však zaujímavé, ako funguje vizualizácia slovanskej mierumilovnosti a nemeckej agresivity, spojené s protikladom slovanskej včely a nemeckého trúda v klasických českých filmových rozprávkach: „česká“ princezná-popoluška je mäkká a pracovitá, zlí princí sú agresívni trúdi, odetí do toho istého dobového kostýmovania ako nemeckí križiaci v dobových českých historických filmoch z husitských čias.

Transformáciu Herderovej medoviny na Kollárovo včelárstvo si všimol aj Robert Pynsent (Pynsent, 1996, s. 185), keď cituje pasáže o Slovanoch, ktorí „sa zaoberali chovom dobytká, včelárstvom, obracali púšte na úrodné role... viedli veľmi usilovný, pracovitý život, a to tak, že medzi sebou netrpeli lenivých darmožráčov a zaháľáčov...“. Pynsent si rovnako všima Šafárikovu mýtickú charakteristiku slovanských žien, ich skromnosti, vernosti, „ich zvláštnej náklonnosti k bielej farbe“.

Na tento mýtus, ktorý vniesli do slovanskej kultúry Stach a Kollár, je potom, podľa Pynsenta navrhnutý Štúrov mýtus o „Slovákoch, ktorí naučili Maďarov pracovať“ (c. d., s. 185) a v súvislosti s trvaním tohto mýtu odkazuje Pynsent aj na Jarošovo „ľahko vulgárne dielo Tisícročná včela, líčiace Slovákov ako národ staviteľov“, pričom pripomína aj Mináča, ktorý v tejto súvislosti hovorí: „Sme národ staviteľov nielen v metaforickom, ale aj v skutočnom zmysle slova.“

Pôvod Jarošovho a Jakubiskovho trpného mýtizovania plebejskej dejinnosti vedie potom cez Mináča priamo ku Kollárovi, Šafárikovi a Štúrovi, k romantickým mýtom o zrode a tisícročnom trvaní Slovákov a späť k barokovej mystike a k mariánskemu kultu, ktorý je s barokom priamo spojený.

Od tézy o pretrvávajúcej prácou je potom už len krok k téze o komunistickej budúcnosti tejto historickej trajektórie. Vizualizácia práce vo filme je v tomto ohľade celkom preukazná: prácou sú len *roľnícke* práce na poli, či *remeselnícke* murárstvo a mlynárstvo, v krajnom prípade proletárska práca železničiara, teda všetko to, čo robí človek vlastnými rukami a čo zodpovedá komunistickému modelu robotníkov a roľníkov „ako ľudí práce“.

Prácou nemôže byť v nijakom prípade podnikanie. Pichandov syn Valent, ktorý sa vracia z právnických štúdií z Prahy, sa v rámci tejto schémy rodine Pichandovcov nielen ľudsky, sociálne, ale aj národne odcudzí a jeho rodina sa ponemčuje. Tisícročná včela tak dovršuje celú Mináčovu transformáciu mýtu na osi: dejiny národa – dejiny ľudu – dejiny práce – triedne vyústenie dejín a vytvára priame spojenie národného mýtu s komunistickou utópiou.

Emblém včely má však ešte jeden dôležitý, kultúrny rozmer, súvisiaci s chápaním ľudského spoločenstva ako pospolitosti (Gemeinschaft) a nie spoločnosti (Gesellschaft). Naplnia ho symbol včely-matky ako kultúrnej inštitúcie.

V roku 1826 vzniká prvá zo slovanských kultúrnych inštitúcií-matiek Matica srbská. Štefan Krčméry podáva vo svojich Dejinách literatúry slovenskej (Krčméry, 1976)

z hľadiska slovanskej mytológie takúto charakteristiku matíc: „Z Matice srbskej vyšla celá plejáda Matíc slovanských. Slovo ‚Matica‘ našiel Šafárik u južných Slovanov, kde ono znamenalo prosto matriku, knihu, do ktorej sa zapisujú narodení, sobášení alebo mŕtvi príslušníci cirkví. Bolo jasné i z toho, že veľkým buditeľom Slovanstva išlo o novú vieru, ktorej sa posväcovali. Matice boli jej organizáciou, vyrastajúcou z kmeňov slovanských (Šafárik ako zakladateľ Matice srbskej veľmi doliehal už z Nového Sadu, aby sa utvorila Matica slovenská), a vzájomnosťou mala sa organizácia táto uceľovať v tkanivo duchovnej pospolitosti slovanskej vôbec.“

O založení Matice slovenskej uvažovali už v dvadsiatych a tridsiatych rokoch Šafárik, Kollár a Hamuljak. Napokon vznikla až v roku 1863, ale prvé iniciatívy na jej založenie, doložené v písomnej podobe v tzv. Vzájomnostných listoch, vznikli v skutočnosti už v roku 1836 v rámci tajného radikálno-liberálneho spolku Vzájomnosť (Vongrej, 2000, s. 15).

Šafárik a s ním Krčméry interpretujú slovo *matica* v kľúčoch *matrika*, *kronika*. Etymologicky (Machek, 1997) je však *matica* jedným z variantov slova *matka*, pričom „všetky významy slova matka a odvodenín sú jasné, sú to elementy rodiace, matersky ochraňujúce, matkám vlastné a pod.“

Jedným z kľúčových významov slova matka je *prastarý* názov pre kráľovnú včiel. Machek konštatuje, že s výnimkou slovanských a anglosaských jazykov sú „všade inde výrazy mužské“ a že až Swammerdam v 18. storočí zistil, že včelia kráľovná je samička. Súvislosť s matriarchátom je tu evidentná.

Slovenskí maticiari parabolu matice ako včelej kráľovnej nijako zvlášť netematizovali. Jasne ju však prezentuje súčasný slovinský esejista Viljem Gogola (Gogola, 2000, s. 6), ktorý o nej hovorí v súvislosti „s jej usilovnosťou a sporivosťou“ a usúvzťažňuje ju so vznikom literárneho almanachu Kranjska čebelica (Kranská včela) v roku 1830 a s neskorším vznikom Matice slovinskej v roku 1865.

Peter Jaroš – a s ním aj Juraj Jakubisko – túto konotáciu a trojitú významovú zaťaženosť „tisícročnej včely“ naplno využívajú. Tisícročná včela je vo filme symbolom materskej plodnosti a opatery, pracovitosti a šetrnosti, ako aj kultúrneho pretrvávania v pamäti a tvorby kultúrnej identity rodu, rodiny, národa...

V románe je Matica slovenská prítomná viackrát, a to priamo citáciou alebo prostredníctvom postáv, akými sú známy maticný dejateľ Štefan Marko Daxner či učiteľ Orfanides. Vo filme v tejto podobe prítomná byť nemôže, lebo by to bolo pre diváka nezrozumiteľné. Je v ňom však prítomná nepriamo, cez postavu Martina Pichandu, najstaršieho z rodu Pichandovcov a *kronikára* (teda človeka *Matice*) rodu. Túto rolu po ňom po jeho smrti preberá syn Samo, ktorého prezývka *včela* vedie priamo od včelieho roja, neodmysliteľného úľa v náručí a včelej kráľovnej ku kultúrnej inštitúcii.

Starý Martin Pichanda nie je len *maticným* kronikárom, ale aj amatérskym geografom, ktorý vnáša do hry ešte jeden literárny motív – černošskí Slováci z Madagaskaru vytvárajú úsmevnú alúziu na známy historický cestopis Mórica Beňovského, ktorý sa stal námetom na rovnomenný úspešný televízny seriál, nakrútený v rovnakom období ako Tisícročná včela. Tento drobný, ale veľmi markantný intertextuálny odkaz vytvára typicky slovenské spojivo tých čias medzi *históriou* (Geschichte) a *historkami* (Geschichten).

Prítomnosť karnevalizovaných (Števček), groteskných, snových alebo hyperbolic-
kých (Jenčíková), fantaskných (Šútovec, 1983), či bizarných (Timura) prvkov zvädzala
neskôr až k akémusi postmodernému výkladu Jarošovho románu. Peter Káša (Káša,
1998) sa pokúsil o dôvtipný psychoanalytický rozbor textu ako rozchodu s matriarchá-
tom, na základe ktorého Tisícročnú včelu interpretuje ako román „o konci trvalej ilúzie
a možnej deštrukcii tisícročnej tradície“.

Už Eva Jenčíková (1986), ktorá problematizovala mimetický, a nie ideologický
moment románu, poukázala „na problém funkčného zapojenia historického faktu do
románovej epickéj fikcie“. Silvia Pokrivčáková (Pokrivčáková, 2001) však presne rozlí-
šila niekoľko vrstiev románu a ukázala, že jeho najväčšou slabinou je práve monologic-
kosť, odporujúca dialogickému princípu karnevalizácie „stylisticky a umelecky nezvlád-
nutej ideologickej vrstvy“, z čoho vyvodila, že karnevalizácia (ale platí to aj pre grotes-
knosť, bizarnosť či psychoanalytický výklad „matky včely“) má „charakter len akéhosi
literárneho ornamentu“.

Jakubiskov film bol aj vzhľadom na jeho filmovú poetiku dobrým podložíom práve
pre zdôraznenie hýrivej obrazovej vizualizácie románu. Ani tá však nič nemení na tom,
že základom a jadrom Tisícročnej včely a jej filmovej podoby je a ostáva osobitné mý-
tické prepojenie slovanského (a národného) mýtu s komunistickou utópiou. Robí aj z nej
súčasť dejinného mýtu, rovnako ako robí z národného mýtu predstupeň komunistickej
utópie.

Komunistická utópia sa tak stáva u Jaroša a Jakubiska teleologickým, „zákonitým“
vyústením dejín, ich definitívnym ukončením „na večné časy“, aj keď sa už onedlho
ukázala jej iluzórnosť, rovnako ako sa ukázala iluzórnosť následnej, postmodernej pred-
stavy konca dejín. V predstave času bez zmien, komunistických „večných čias“ a post-
moderného „konca dejín“ sa obe koncepcie paradoxne, inverzne stýkajú.

Desať rokov predtým, ako napísal Peter Jaroš román Tisícročná včela, pracoval
prozaik Pavol Vilikovský na novele Večne je zelený... Novela však vyšla z cenzúrnych
dôvodov až v roku 1989. Národný a komunistický mýtus prežitia ako autochtónnej slo-
venskej historickej hodnoty nevníma mýticky, ale ironicky, keď ústami rozprávača, plu-
kovníka, fízla a špióna o Slovákoch hovorí: „Všetky národy chcú vyorať hlbokú brázd
v dejinách ľudstva, chcú sa presiahnuť, hoci si zatiaľ nesiahajú ani po päty, jedine Slová-
ci, božie deti, vidia zmysel a náplň svojej existencie v tom, že sú. Kto iný sa vie tak det-
sky nevinne tešiť: prešlo už sto rokov, a my ešte furt sme!, nie sme teda mární! Sme, to
veru nebude len tak! A hneď si, plní nadšenia, stanovujú jasný cieľ: Budme ešte!“

To je však už iný príbeh.

LITERATÚRA

GOGOLA, V.: Die Lipizzaner und die Krainer Biene. Zur Nationalgeschichte slowenischer Tiere. Literatur
und Kritik, September 2000.

JENČÍKOVÁ, E.: Človek a dejiny v Jarošovej Tisícročnej včele. Slovenská literatúra, 33, 1986, č. 5.

KÁŠA, P.: Królowa matka zamiast króla. Powieść Petera Jaroša „Tysiącletnia pszczola“ jakom obraz dziejow
kultury Słowaków. In: Obraz kapłana, wodza, króla w kulturach słowiańskich. Uniwersitet Warszawski,
Warszawa 1998.

- KOPECKÝ, M.: Zdoroslaviček Felixe Kadlinského. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1971.
- KRČMÉR, Š.: Dejiny literatúry slovenskej. Bratislava, Tatran 1976.
- MAČEK, V. – PAŠTEKOVÁ, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Bratislava, Osveta 1997.
- MACKO, J.: Mýtus úspechu v slovenskej kinematografii na začiatku 80. rokov. In: Slovenský hraný film 1970 – 1990. Bratislava, Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum 1992.
- MACURA, V.: V znamení zrodu. Praha, Československý spisovateľ 1983.
- MACHEK, V.: Etymologický slovník jazyka českého. Praha, Lidové noviny 1997.
- MINÁČ, V.: Tu žije národ. Bratislava, Smena 1965.
- MINÁČ, V.: Dúchanie do pahrieb. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1970.
- MORAVČÍK, Š.: Chlieb v koľaji. Doslov. In: Vladimír Mináč: Dúchanie do pahrieb. Bratislava. Slovenský spisovateľ 1989.
- PICHLER, T.: K politike spomínania v strednej Európe. In: Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny. Bratislava, Academic Electronic Press 1999.
- POKRIVČÁKOVÁ, S.: Anatómia a funkčná charakteristika magickej karnevalizácie v románe Petra Jaroša Tisícročná včela. Slovenská literatúra, 48, 2001, č. 2.
- PYNSENT, R.: Pátrání po identitě. Praha, H and H 1996.
- ŠABÍK, V.: Čítajúci Titus. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1982.
- ŠTEVČEK, J.: Dejiny slovenského románu. Bratislava, Tatran 1989.
- ŠÚTOVEC, M.: Prehodíme ešte pár slov... In: Doslov ku knihe Magma. Bratislava, Tatran 1983.
- TIMURA, V.: Peter Jaroš. Bratislava, LIC 1999.
- VONGREJ, P.: Vyhnaneec. Prípád Michal M. Hodža. Bratislava, Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 2000.

SUMMARY

The study deals with the symbol of bee in the novel by Peter Jaroš Tisícročná včela and the film adaptation of it made by Juraj Jakubisko. The picture of the bee contains connection of the basis of collective identity of the nation and the class and connects mythic and utopic levels. It has three layers: biological (sex), peasant (work) and reflexive (history).

Applying of feminine principal presenting in the film in two forms – sexual and begetting on one hand and in social function on the second hand - makes the first level. Mythically it concerns the domination of patriarchy and from the aspect of Christianity it includes the Marian motive which is very strong and often connected with the motive of the bee in Slovak literature.

Character of the bee society forms the second layer of the novel. The bee society is a world of tireless and repetitive begetting and work. It connects with the Mináč 's motive of the history of Slovaks as the history of begetting force and work which is foundation of surviving. This interpretation is an attempt of Mináč to span the national myth of the 19th century with the communist utopia from the 20th century.

The cultural dimension of the bee makes the third layer. Mináč uses it as an connection with the national symbol of lime and bee from the beginning of the 19th century which became a part of iconography of Matica slovenská as a bee- the mother of nation.

The study shows that in spite of the fact that there are carnival, fantastic, bizarre-grotesque layers putting on the previous levels in the novel as well as in the film (the bizarre-grotesque layer is visually strengthen in the film), the basis of both - the novel and the film – shows the concept presented by Mináč concerns the connection of the national myth with the communist utopia.