

**DIE GRENZEN DER BUKOLIK
„GÖTTER“ UND MYTHISCHE FIGUREN IN SZILÁRD
BORBÉLYS SPÄTWERK**

von József Krupp
Eötvös Loránd University, Budapest
ORCID 0000-0001-9060-3101

Abstract: Szilárd Borbény (1963–2014) wrote long narrative poems in the last years of his life. The poems and the novel *Nincstelenek* (*The Dispossessed*, 2013) depict the life of a family in an East Hungarian village during the author's childhood years. In constructing the literary landscape, Borbény draws on ancient myths to paint a hierarchical picture of the village from a socio-economic perspective. Borbény planned to publish the poems under the title *Bukolikatájban. Idyllék* (*In a Bucolic Land. Idylls*), although these are rather a palinody of a pastoral idyll. This essay examines how Borbény uses the word "gods" in the poems. Two poems (*The Deucalion Collective Farm, Echo on the Veranda*) serve as examples to show the role the reception of myth played in the construction of the "bucolic" world.

Key words: reception of antiquity, reception of myths, gods, bucolic, Deucalion, Echo

Szilárd Borbény (1963–2014), dem der Roman *Die Mittellosen* (*Nincstelenek*, 2013) nach seinem Tode internationale Anerkennung einbrachte, verfasste in seinen letzten Lebensjahren narrative Langgedichte. Der mittlere Zyklus seines postum erschienenen Bandes *In bukolischen Landen. Idyllen* (*Bukolikatájban. Idyllék*, 2022) enthält dreizehn Langgedichte, die an mehreren Stellen mit der Welt *Der Mittellosen* verbunden sind. Der Roman und die Gedichte schildern das Leben einer Familie in einem ostungarischen Dorf und sind in den Kindheitsjahren des 1963 geborenen Autors angesiedelt. Zu den wichtigsten Elementen dieses Narrativs zählen folgende: Der Vater verliert seine Arbeit, wird aus dem Dorf vertrieben, muss sich weit weg von seiner Familie verstecken; seine Geschwister betrachten ihn nicht länger als Mitglied der Familie. Sie leben in großer Armut. Die Mutter erleidet einen Nervenzusammenbruch. Wegen des Gefühls der Ausgrenzung und der Trostlosigkeit der Umstände zieht die Familie in ein anderes Dorf. Im Gegensatz zum Roman endet die Geschichte der Familie im Gedichtband nicht mit diesem Umzug. Borbény erinnert sich auch an den Raubmord, bei dem seine Mutter gewaltsam umkam, während sein Vater schwere körperliche und seelische Schäden davontrug.

Diese Elemente verbinden die Gedichte auch mit der Sammlung *Leichenprunk* (Halotti Pompa, 2004, erweiterte Ausgabe: 2006). Das Ich-Narrativ aus *Ikarus im Wohngebiet* (*Ikarosz a lakótelepen*) spielt in einer urbanen Umgebung und erinnert an die Erzählung *Der Kammerjäger* (*A csótányirtó*) aus Borbéllys Prosasammlung *Der Schattenmaler* (*Árnyképrajzoló*, 2008). Wie Pál Száz betont, sind die intensiven inter- und intratextuellen Bezüge entscheidend für Borbéllys Spätwerk.¹

Trotz oder gerade wegen der vielen motivischen Ähnlichkeiten zwischen dem Gedichtband und *Den Mittellosen* sind ihre Unterschiede umso frappierender. In der Gedichtsammlung werden die Ereignisse nicht aus der Perspektive eines Kindes, sondern im erzählten Rückblick geschildert. Wichtiger ist, dass die literarische Landschaft, die wir auch aus dem Roman kennen, in den Gedichten in anderen Farben erscheint. Die „bukolische“ Landschaft ist nicht so monochrom² wie die Kulissen der dörflichen Kindheit aus *Den Mittellosen*.

In Bezug auf einen konkreten Ortsnamen, Kepecwiese, kann man zum Beispiel Folgendes beobachten. Im Roman lesen wir: „die Sonne geht hinter der Kepecwiese unter“³, im Gedicht *Echo auf der Veranda* (*Ekhó a verandán*) wird der Himmelskörper mit Helios identifiziert: „An der Kepecwiese sah ich lange zu, wie Helios auf seinem Wagen / zwischen den in Feuer getauchten Wolken nach Csahóc und Oroszi // davonzog.“ (4a–b, Übersetzung von Heike Flemming)⁴

Besonders auffällig ist der Unterschied zwischen den beiden Werken im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Mensch und Tier. In *Den Mittellosen* ist dieses Verhältnis grundsätzlich von Kälte und Grausamkeit geprägt. Eine besonders grausame Szene findet sich sowohl im Roman als auch im Gedicht *Arkadische Weide, Engel der Dämmerung* (*Árkádiai legelő, alkonyi angyal*): Der Großvater des lyrischen Helden hängt einen Welpen auf und sieht dem Tier geblanzt zu, wie es am Draht zuckt. (4b–c) Aber in diesem Gedicht erwähnt das lyrische Ich als Ausnahme die Kühe, denn diese leben mehrere Jahre mit der Familie, nicht nur ein paar Monate oder ein Jahr wie das Geflügel und die Schweine. Der Anthropomorphismus, mit dem eine Kuh am Ende des Gedichts dargestellt wird, ist mit der Abbildung eines Engels verbunden.⁵ In der Erzählung des Gedichts begegnet die erwähnte Kuh auf dem Heimweg einer Engelsstatue, über die sie sich wundert. Das idyllischste Moment des Bandes stellt die zufällige Begegnung einer anthropomorphen Kuh mit der christlichen Ikono-

1 Száz 2020.

2 Körizs 2019, 121.

3 Borbely 2014, 205.

4 Ich danke Heike Flemming, die mir ihre unveröffentlichten Übersetzungen zur Verfügung gestellt hat. Die Publikation von *Die Produktionsgenossenschaft Deukalion* und *Echo auf der Veranda* in deutscher Sprache ist in der Zeitschrift *Drei Raben* für den Herbst 2024 geplant.

5 Der Engel stellt ein zentrales Motiv in Szilárd Borbéllys Oeuvre dar.

graphie dar. Die Restauratoren, die nur zu Gast sind, kennen nicht die Regel, dass man die Tore der Pfarrei schließen muss, wenn das Vieh zurück in Dorf getrieben wird. Die Engelstatue und die zwei weiteren Werke der Statuengruppe, die zu dieser Zeit restauriert wird, stellen die einzige konkrete Erscheinungsform des Christentums im Band dar. Die bukolischen Gedichte setzen nicht die Tendenz fort, die mit *Leichenprunk* anfängt, und gattungsübergreifend mehrere Werke Borbéllys kennzeichnet, christliche und jüdische Elemente in neue Kontexte zu stellen. Die Ortsangabe des Gedichts, Arkadien, ist neben dem Titel des Bandes der eindeutigste Hinweis auf die bukolische Tradition.

Sowohl in diesem Gedicht als auch im Text *Die Kuhäugige (A Tinószemű)* steht eine Kuh im Mittelpunkt. Das Kuh-Motiv hängt mit dem Titel des Bandes zusammen. Das griechische Wort *βούκόλος* bedeutet „Rinderhirt, Hirte“, und wenn wir die etymologische Bedeutung des Wortes *Bukolik* berücksichtigen, so entspricht das Buch dieser aus thematischer Hinsicht nur zum Teil.

Was ihr Thema angeht, so gehören die Gedichte in erster Linie nicht der pastoralen, sondern der bäuerlichen, georgischen Dichtung an, und dieser Unterschied hat wichtige poetologische Konsequenzen. Wie Klaus Garber hervorhebt, ist in der bukolischen Dichtung die dem Hirten zur Verfügung stehende Zeit zentral. In dieser Zeit kann er sich der Poesie oder der Liebe widmen – Gegenstände, die den bukolischen Dichter interessieren. Dies ist eine wichtige Bedingung für die Identifikation des Dichters (oder anderer Nicht-Hirten) mit dem Hirten. In der georgischen Poesie spielt wiederum die ästhetisierende Darstellung der ländlich-dörflichen Lebensformen und Landschaften eine wichtige Rolle, nebst der Schilderung der bäuerlichen Tätigkeiten, gemäß der täglichen Routine und dem Wechsel der Jahreszeiten.⁶ Borbély gibt keinen tiefen Einblick ins Leben der Hirten. Es gibt zwei Hirten im Band, einen *csordás*, der die Tiere jeden Abend nach Hause treibt, und einen *gulyás*, dessen Herde Tag und Nacht auf der Weide steht. Wir erfahren, dass Ersterer einen „Gänsehals“ hat und mit seinen Hunden in kurzen Sätzen kommuniziert (*Arkadische Weide* ... 1a–b). Er ist eine geheimnisvolle Gestalt, deren Innenperspektive nicht geschildert wird, sogar eine „irreale Gestalt“, seine Bekleidung scheint kaum zivilisiert, und, während sonst alle einen Hitzeschlag erleiden, schwitzt er in seiner Pelzmütze nicht einmal (*Merkur auf der Flur [Merkur a határba]* 1). Über den anderen Hirten, den *gulyás*, erfahren wir noch weniger (*Die Kuhäugige*, 3a). Die beiden sind Außenseiter, bestenfalls Randfiguren in der Welt des Dorfes, das im Mittelpunkt der Gedichte steht.

Es ist bezeichnend, dass einer der Gründe für die Entfremdung der Mutter des Sprechers in ihrer Herkunft liegt: Ihre Vorfahren waren Hirten, „Nomaden der Tiefebene“ (*Das graue Haar der Graien [A Graiák ősz haja]* 3a). Parado-

⁶ Garber 1976, bes. XII.

xerweise fühlt sich in den bukolischen Landen gerade diejenige Person fremd, die einen (im etymologischen Sinne) bukolischen Hintergrund hat.

Wenn wir also die Bukolizität im etymologischen Sinne verstehen, erscheint sie nur am Rande der im Buch dargestellten Welt. Borbél verendet jedoch das Wort „bukolika“ wie auch die „Idylle“ im Untertitel des Buches offensichtlich in einem erweiterten Sinn, der sich auf die ästhetischen Qualitäten und die Art der Darstellung der Welt bezieht, die mit der Gattung verbunden sind. Wie man an der erwähnten Szene der Hinrichtung des Welpen und an anderen Beispielen sehen kann, können wir die Gedichte auch im weiteren Sinne nicht uneingeschränkt als „bukolisch“ auffassen: In der Rezeption wird die These vertreten, dass Borbél eine Persiflage oder vielmehr eine Palinodie der pastoralen Idylle durchführt.⁷

Wenn wir das Gedicht *Die Produktionsgenossenschaft Deukalion (A Deukalion Termelő Szövetkezet)* betrachten, zeigt sich, dass in Borbél „Bukolik“ auch eine „Postbukolik“ einbezogen ist, die nicht die Dichtung nach dem Pastoralen bedeutet, sondern eine Betrachtungsweise, die über das Bukolische hinausgeht, aber auf den Traditionen der Bukolik basiert.⁸ Im Mittelpunkt dieses Gedichts steht ein gescheitertes wirtschaftliches Unternehmen, das einen Bruch in der Beziehung zur Natur verursacht, der auch in den *Mittellosen* thematisiert wird: „Die Natur, Genossen, gehört bezwungen.“⁹

Der Untertitel des Buches deutet eine Gattung an und baut auf der doppelten Bedeutung von Idylle auf. Einerseits können wir an „die Darstellung des Schönen oder des Idealen ohne Konflikt“ denken. In dieser Bedeutung ist der Titel des Bandes ironisch zu verstehen, ähnlich wie im Falle von drei Gedichten im *Leichenprunk*, die in ihren Titeln ebenfalls die Gattung der Idylle reflektieren: *Die Grenzen der Bukolik 1, 2 (Az idillkörtészet korlájai 1, 2)*; *Gegenlied der Idylle (Az idill ellendala)*. Die andere Bedeutung betrifft den Verstypus des „lebensnahen Bildes“. Die Schreibweise des Untertitels (Idyllek) verweist auf eine literarische Epoche, der klassischen Periode der ungarischen Dichtung, nämlich der letzten Dekade des 18ten Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts: Wichtige Vertreter dieser Periode, mit der sich Borbél übrigens als Literaturhistoriker eingehend beschäftigte, werden in den Gedichten auf verschiedene Weise evoziert.

In einer Synopse zum Buch spricht Borbél von dessen mythischem Rahmen und Code und vom Mythos als einer Sprache, die in der Lage ist, die als Rohmaterial der Gedichte dienenden Alltagssereignisse aus ihrer Alltäglichkeit herauszuheben, und hilft, sie universell relevant zu machen. Er beschreibt die Verwendung des Mythos als ein literarisches Spiel, das gleichzeitig eine breite-

7 Valastyán 2017, 334. Vgl. Száz 2022, 79.

8 Gifford 2014, 26.

9 Borbél 2014, 11.

re Perspektive einnimmt: „Die Figuren und Geschichten des Mythos sind Symbole, Archetypen, Allgemeinplätze, Phrasen, rhetorische Muster usw., und dadurch werden das Leben und der Text, eine postmythologische Sprache in einer literarischen Schreibweise verwoben, die vergeblich versucht, die Mythologie zu zerstören, auszulöschen, zu verdrehen.“¹⁰

Die Intention oder Selbstreflexion des Autors, die in einem Gelegenheits- text, nämlich in einem Antrag für ein Stipendium, artikuliert wird, betrachtet die Mythen einerseits als Mittel zur Überhöhung des Alltäglichen. Andererseits hält er die Mythen, die in seinen Gedichten Gestalt annehmen, trotz der post- mythologischen Sprache für unzerstörbar. In seinem kurzen Selbstkommentar nähert sich Borbély also aus zwei Richtungen dem Mythos. Er spricht von an sich uninteressanten, unbedeutenden Geschichten, die der Mythos literarisiert und sich selbst transzendieren lässt. Der Mythos ist ein positiver Faktor, der eine wichtige Rolle bei der Konstruktion der poetischen Welt spielt. Gleichzeitig ist in den Gedichten eine subversive Kraft auf den Mythos gerichtet. Der Mythos unterliegt der sprachlichen Gestaltung, kann aber nicht ausgelöscht werden.

„Götter“

Eines der wichtigsten Mittel, mit denen Borbély die aus *Den Mittellosen* bekannte literarische Landschaft in einen postmythischen Raum verwandelt, ist der Gebrauch des Wortes *Götter*. Wenn man mit einem Wort sagen müsste, wer die bukolischen Lande bewohnt, könnte man sagen: die *Götter*. Viele Sätze, die das Wort „Götter“ enthalten, würden auch dann funktionieren, wenn an der Stelle „Menschen“ stünde, aber es gibt, wie wir sehen werden, durchaus auch Stellen, an denen das Wort „Götter“ in komplexeren semiotischen Konstellationen verwendet wird.¹¹

Der Sprecher der Gedichte verweist auf die Götter durch kollektive Verhaltensformen und Handlungsmuster. „Als hätten sie sich abgestimmt, erledigten / die Götter alle Arbeiten im Gleichschritt.“ (*Wienerblau, Fliegen* [Bécsikék, legyek] 1). Trotz der Ordnung der Jahreszeiten und des gleichen Lebensrhythmus', gibt es kleine Unterschiede zwischen den Göttern: „Um fünf Uhr morgens begannen schon die flinkeren / Götter. Und selbst die Langschläfer, die Faulen, die Trägen kamen / allmählich gegen sechs, wenn die / Glocke läutete.“ (ebd.)

Die Welt der Götter, d.h. das Dorf, zeigt ein hierarchisches sozioökonomisches Bild. Es gibt Götter, die als „ärmere Götter“ charakterisiert werden; sie

10 Borbély 2022, 113–114.

11 Vgl. Valastyán 2017, 336–338; Kovács 2022, 113–114.

wohnen im Dorfteil Hajnalvég (Morgendämmerung-Ende), da sie keinen Platz in zentralen Bereichen fanden, oder sie kamen von woanders und genossen Asyl hier (*Die Bauernparzen [A paraszt Párkák]* 1a). Der Begriff „Götter“ ist für die erwachsene Bevölkerung reserviert, für Kinder wird er nicht verwendet (s. z.B. *Dionysos und die Pimmel [Dionüszosz és a pucák]*).

Das gespannte Verhältnis zwischen der Familie des lyrischen Helden und der Dorfgemeinschaft hängt, wie schon angedeutet, u. a. mit der Herkunft der Mutter zusammen. „Das unterdrückte Leben zu erlernen / war das Schicksal, das sie nicht beim Namen nannten. Dies / lernte meine Mutter im Grunde nicht, da sie nicht unter / den Göttern geboren worden war. Ihre Vorfahren waren / allesamt Hirten, Nomaden der Tiefebene, die von Norden, / aus den Bergen gekommen waren und hier Weideland / pachteten“ (*Das graue Haar der Graien*, 3a) Die Mutter fühlt sich von der Mentalität der Dorfbewohner entfremdet, findet es schwer, sich anzupassen, und fühlt sich im Dorf nicht zu Hause. Der Vater, der ansonsten vom Dorf geächtet wird, „kannte die Götter besser“ (ebd., 7a).

Der erste Satz dieses Gedichts, der als These fungiert, spricht abstrakt von den Göttern: „Das heftige Verlangen war nicht Teil der Götterwelt, nur die Sehnsucht“ (ebd. 1) Wie den nächsten Zeilen, die diese These explizieren, zu entnehmen ist, sind das Leben und die Mentalität der Götter von Neid, Rache, Verzicht, Sparsamkeit und Entbehrung geprägt. Einige Verse später kommen wieder Götter vor, dieses Mal in weiblicher Form: „Das lange Warten der grauhaarigen / Göttinnen auf die Rache gab ihnen eine solche Kraft, dass / sie dadurch fast schon unsterblich wurden. Auf den Gesichtern / der greisen Götter lebten die Furchen der Schönheit.“ (1–2a)

Das lange Warten, das der Sprecher mit den „grauhaarigen Göttinnen“ assoziiert, gibt „ihnen“ Kraft: „ihnen“ bezeichnet die Götter aus den ersten Zeilen, also die Menschen-Götter. Aus der Passage 2b wird deutlich, dass die Beschreibung „grauhaarige Göttinnen“ sich auf die Graien bezieht, und diese Bedeutung lässt sich auch am Anfang der zweiten Strophe aktualisieren, obwohl die Graien traditionell keine Rachegegötter sind.

Wenn wir jedoch die Fortsetzung betrachten, können wir die Formulierung „die grauhaarigen Göttinnen“ auch als Bezeichnung für eine Gruppe menschlicher Göttinnen verstehen, die aufgrund ihres Geschlechts und Alters so beschrieben werden können: „alte Frauen“. In diesem Fall bezieht sich das Pronomen „ihnen“ auf sie selbst: Das Warten auf Rache gibt ihnen Kraft. Wenn wir das Detail so verstehen, dann lässt der Sprecher des Gedichts die Graien in 2b parallel zu den Menschen-Göttinnen auftreten, die mit denselben Worten beschrieben werden. Diese Parallele wird durch die Motive vom trockenen Mund und der Zahnlosigkeit vorbereitet, und auch dadurch, dass die Behausung der alten Frauen als Höhle bezeichnet wird: „Der scharfe / Geruch der Diana-

Franzbranntweinbonbons hing // in ihren Höhlen. Erzählt wird, dass die Höhle der Gorgonen / niemand kannte“ (2a-b). Es ist bemerkenswert, dass am Anfang von 2b das Wort „Höhle“, das sich auf die menschliche Ebene bezieht, in „die Höhle der Gorgonen“ wieder aufgegriffen wird. Ähnliche Effekte werden durch die Bedeutungsverschiebung des Wortes „Götter“ auf den verschiedenen Ebenen des Gedichts erzielt.

Das Gedicht *Die Kuhäugige* geht spielerisch mit den verschiedenen Verwendungen von „Götter“ um. Zu Beginn des Gedichts lesen wir von einer täglichen Routine: „Den Göttern wurde jeden Morgen / und jeden Abend ein Milchopfer dargebracht.“ (1) Scheinbar zufällig hat man ein bisschen frische Milch verschüttet: „eine zwanghafte Geste, ein Brauch, / den jeder befolgte.“ (1) Das implizite Subjekt neben dem Prädikat in der dritten Person Plural des ersten Satzes („brachten sie dar“, im Deutschen steht dafür Passiv) sind die Dorfbewohner. Sie sind diejenigen, die den Göttern Milch opfern. In der gleichen Strophe werden sie vom Sprecher des Gedichts auch „Götter“ genannt. „Wir / langen nie mit Messer hinein, sagten die müden Götter am Abend, / wenn meine Mutter, die Hände im Schoß, auf dem Hocker saß.“ Die menschlichen Götter haben also Götter, denen sie opfern.

Das erinnert an Ovids *Metamorphosen*, wenn der römische Dichter über die Wohnstätte der Götter Folgendes schreibt: „hac parte potentes / caelicolae clarique suos posuere Penates“, d.h. „hier haben ihre Penaten / aufgestellt die berühmten und mächtigen Himmelsbewohner“ (Ov., *Met.* I, 173–174; übers. Holzberg). Bekannterweise bedeutet das Wort *penates* metonymisch 'Haus', 'Wohnung', aber seine wörtliche Bedeutung ist 'Schutzgötter der Familie'. Mit anderen Worten: Ovid scheint mit der Idee zu spielen, dass die großen olympischen Götter auch Schutzgötter haben. Dies ist eine logische Folge der anthropomorphen Darstellung der Götter. Ovid verwendet Elemente des römischen Stadtraums, um die territoriale Hierarchie der Götter darzustellen. Bei Borbély verhält es sich umgekehrt. Er stellt nicht die Götter als Menschen dar, sondern die Menschen werden Götter genannt – diese Menschen-Götter aber haben die unreflektierte Gewohnheit, weiter nicht definierten Göttern zu opfern.

In den Gedichten des Bandes, die nicht im Dorf spielen (*Proteus in der Psychiatrie [Próteusz a pszichiátrán], Ikarus im Wohngebiet*), kommt das Wort „Götter“ nicht vor, wohl aber in den Dorfgedichten. Im Sommer 2023 wurde man aber auf ein Gedicht aufmerksam, das in thematisch-motivischer und struktureller Hinsicht auch ins „bukolische“ Programm Borbéllys zu gehören scheint. Zwei solche Gedichte, die der Autor am Ende 2013 veröffentlicht hat, und in die im Frühjahr desselben Jahres zusammengestellte Sammlung noch nicht aufnehmen konnte, hat man im Appendix des postum erschienenen Buchs gedruckt (*Kirke, Schweineherz [Kirké, disznósziwe]; Pegasus, Flügel [Pegazus, szárnyak]*). Das Gedicht *Prokne, meine Mutter (Prokné, anyám)*, das

in der Dezemberausgabe 2013 der Zeitschrift *Kalligram* erschienen ist, wurde dabei nicht beachtet. Dieser Text steht in vielfacher Hinsicht dem *Proteus in der Psychiatrie* sehr nahe.¹² Ein wesentlicher Unterschied ist, dass im Prokne-Gedicht die „Götter“ insgesamt siebenmal erwähnt werden, und zwar in einer Weise, wie es in den anderen Gedichten unüblich ist.

Der erste Teil des Gedichts stellt einen Traumbericht dar, in dem der Icherrähler seine Mutter im Krankenhaus besucht. Hier erwähnt er, dass die Götter die tote Mutter an einen Ort bringen, wohin er eines Tages auch gehen wird (4a), und macht einen Hinweis auf die Götter, die dem Vater die Fähigkeit des Sprechens genommen haben (4f). Die weiteren fünf Verwendungen des Wortes kommen im zweiten Teil des Textes vor, der die Zeit schildert, in der der Icherrähler wach wird. Die Götter spielen im Kontext einer überraschenden Theologie eine wichtige Rolle im Leben des lyrischen Helden: Sie bestimmen sein Schicksal, schicken ihm eine Nachricht im Traum und wecken ihn auf. Borbély spricht von der Anwesenheit der Götter: „Ich möchte tot sein, / wenn man noch wünschen kann. Aber // die Götter spazieren hier in der Nacht.“ (6c–7)

Mythische Figuren

Was die konkreten mythischen Figuren jenseits der „Götter“ betrifft, so ist ihre Präsenz im Band vielfältig. Manchmal ist ein mythisches Vorbild grundlegend für die Art und Weise, wie eine Figur dargestellt wird (so in *Echo auf der Veranda* und *Proteus in der Psychiatrie*). Manchmal steht ein Mythos nur am Rande in Verbindung mit den in den Gedichten erzählten Ereignissen, öfter tauchen mythische Anspielungen an unerwarteten Stellen auf, und es kommt vor, dass der Autor einen mythischen Einschub in ein Narrativ einbaut, der als Stimmungselement, als Interpretation von oder gar Kontrast zu menschlichen Beziehungen und Schicksalen dient.

Die *Produktivgenossenschaft Deukalion*, das den mittleren Zyklus des Bandes, *ETWAS (VALAMINEK)*, eröffnet, greift eine Geschichte auf, die bis in die frühesten mythologischen Zeiten zurückreicht: Der Mythos der Flut, der in vielen Kulturen bekannt ist, markiert das Ende einer Ära und den Beginn eines neuen Zeitalters. Die Logik der göttlichen Strafe ist bei Borbély eine andere als in den meisten Mythenvarianten. In diesem Gedicht geht es nicht darum, dass die Götter beschließen, die Erde mit Wasser zu überschwemmen, weil sie feststellen, dass die Menschheit schuldig ist. In Borbélys Text fallen Schuld und Strafe durch einen poetischen Kunstgriff zusammen, auch wenn die Menschen in der Erzählung das nicht merken. „Als die Götter das Land fluteten, bediente / gerade mein Vater die Pumpe.“ (1a) Im Gedicht erscheint die mythische Sint-

12 Vgl. Krupp 2023a.

flut auf zwei Ebenen, zunächst ist der Mensch der Akteur, dann die Natur selbst. Die Überschwemmung des Landes mit Wasser, die eine Nichtbeachtung der oder gar einen Angriff auf die geographischen Gegebenheiten ist, und entspricht auch der wirtschaftlichen Rationalität nicht, ist das Werk der Menschen-Götter.

Der erste Satz des Gedichts nimmt bereits die Flut vorweg, deren Bedeutung Borbély mit großen Buchstaben andeutet: „Große Flut“ („Nagy Árvíz“, 6a). Die Naturkatastrophe trifft die Familie des Ich-Erzählers hart, der Vater verliert seine Anstellung als Pumpenbetreiber und wird zu einer Entschädigung verurteilt. Im Gedicht spielt nicht nur die Deukalion- und Pyrrha-Geschichte eine Rolle, sondern auch die in der Welt des Dorfes zuvor unbekannte Pumpe wird mit einer mythischen Aura umhüllt, indem sie wie folgt charakterisiert wird: „Die Eisenkonstruktion war als Kind / des Grauens geboren“ (2). Die Maschine verhext den Vater: Das wird mit einem anderen antiken Stoff verdeutlicht: „Und wie auf der Insel / der Kirke verzauberten hier die Maschinen / die Menschen.“ (3a) So wie Odysseus und seine Gefährten bei Kirke festsitzen, so werden die Männer durch den Dienst der Maschinen aus dem Kreis ihrer Familien gerissen. In der Maschine können wir den „Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit“ sehen, eine der beiden Kategorien, mit denen Hans Blumenberg „Ursprung und Ursprünglichkeit“ des Mythos beschreibt.¹³

Die ökonomisch-ökologische Umstrukturierung und die tragische Schicksalsgeschichte der Familie laufen nebeneinander, bis sie schließlich verflochten werden. Als Requisit der neuen wirtschaftlichen Ausrichtung des Dorfes erscheint die Maschine, die im konkreten materiellen Sinne neue Stoffe in die Landschaft hineinbringt. Der Vater des Ich-Erzählers ist fasziniert von einer industriellen Ästhetik, die sich in wertvollen Metallen von hohem Prestige manifestiert (3a). Der Vater bedient die Maschine, die nicht ihm gehört, sondern Eigentum der Volkswirtschaft ist: Industrialisierung und Kollektivierung fallen hier zusammen. Der Sprecher des Gedichts spricht von einer Kühnheit, die die Landschaft veränderte (4). Die Menschen-Götter hoffen auf ein grünes Meer (4): ein Meer an Reis, nicht ahnend, dass das Meer im Sinne von Sintflut kommen wird. Der Eingriff in die Natur bedeutet u.a., dass das Wertvollste, der Oberboden, die Ackerkrume, glatt gehobelt wird (5c). Der Vater ist auf die Arbeit in der LPG angewiesen, dort wird er aber hinausgeworfen. Er fleht um Arbeit (5b). Der alte Topos von Arbeit und Muße wird durch eine neue, nicht-bukolische Fragestellung ersetzt: Arbeit oder Arbeitslosigkeit und äußerste existentielle Not. Der arbeitslos gewordene Vater muss eine Sammeltätigkeit ausüben (5c), seine Familie ebenso (7). Nach der „Großen Flut“ muss er fliehen, er

13 Die andere Kategorie sei die „imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen“. Blumenberg 1990, 13. S. dazu Kovács 2022, 110 und 112. Zum Deukalion-Gedicht s. Krupp 2023b.

kommt nicht in einer neuen Ära an, im Gegenteil: Er lebt unter Umständen, die mit Zivilisation wenig zu tun haben. Wenn er eine Bleibe für sich einrichtet, muss er improvisieren, aus gefundenem Stoff, Apfelstiegen, ohne Fachkönnen und Werkzeug Möbel herstellen. Wer die teure Maschine aus Metall behütet hatte, wohnt am Ende in einem Verschlag.

Die Traumata der Eltern des lyrischen Helden stehen im Mittelpunkt von den Gedichten *Echo auf der Veranda* und *Proteus in der Psychiatrie*. Im Echo-Gedicht wird das Wort „Götter“ nicht als Bezeichnung der Bewohner des Dorfes verwendet, sondern für einen göttlichen Willen, der nicht näher definiert ist: „Mnemosyne, die Dunkelleuchtende, nahm mir als Gnade oder / Strafe der Götter die Last der Erinnerung. Ich erinnere mich / nicht an meine Erinnerungen.“ (1) An einem späteren Punkt wird klar, dass es hier nicht um Strafe, sondern um Gnade ging: „Vielleicht habe ich mir das Ganze nur ausgedacht, weil mir meine / Erinnerungen genommen wurden, dank der gnädigen Götter.“ (5) Die Zweiheit von Strafe und Gnade kommt nicht nur in Bezug auf das lyrische Ich, sondern auch im Gleichnis der letzten beiden Verse des Gedichts vor, wo die Mutter des Ich-Erzählers mit Echo verglichen wird: „wie die Nymphe Echo, die schöne junge Frau mit dem langen / Haar, die die Götter bestrafen, doch mit der sie dann Erbarmen hatten“ (7). Bei Ovid sind es nicht die Unsterblichen im Allgemeinen, sondern konkret Iuno, die Echo bestraft.

Die Figur der Echo wurde von Borbély bereits im *Leichenprunk* verwendet. Das Gedicht *Stern des Tränenmeers* (*Tenger Könnyek Csillaga*) hat auch strukturell eine wichtige Rolle in der Komposition. Im Gedicht ist u.a. die Stimme der toten Echo zu hören, die zu Psyche spricht. Die trauernde Psyche kann in mehreren Stücken vom *Leichenprunk* mit dem Vater identifiziert werden. Dementsprechend würde Echo, die nur noch als Stimme existiert, die Rolle der Mutter einnehmen. Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Gedichtbänden ist, dass im „bukolischen“ Gedicht Echo, d.h. die Mutter, noch am Leben ist; ihr Nervenzusammenbruch ist aus den *Mittellosen* bekannt.

Borbély bezieht sich auf die klassische Version der Echo-Geschichte des Ovid, in dessen Erzählung das Schicksal der Nymphe in Verbindung mit der Narcissus-Episode geschildert wird. Wie Narziss lehnt sich der Sprecher des Gedichts von Borbély über Wasser, das übrigens auch ein zentrales Motiv in *Proteus in der Psychiatrie* ist. In der zweiten Strophe geht es um das Wasser des Lebens des Sprechers: „Ich beuge mich über das Wasser meines Lebens und // sehe nur die Oberfläche: Immer sehe ich den sich wandelnden Spiegel / des Augenblicks.“ (1–2a) Dieses Wasser ist mit Temporalität assoziiert, und in seiner ständigen Bewegung erlaubt es nicht, ein einheitliches Bild des Lebens zu sehen, das über einzelne Augenblicke hinausginge. Das erste Wort des Gedichtes, *Mnemosyne*, steht nicht nur für den Namen der Mutter der Musen. Auch der Fluss der Unterwelt spielt mit, der allerdings, im Gegensatz zu Lethe,

nicht die Gabe des Vergessens, sondern die des Erinnerns bereithält. Borbély deutet also die Rolle der Mnemosyne um. Das nicht erinnernde Ich erzählt, wie es als Kind auf spiegelnde Oberflächen schaute. Man könnte „den Rand des Eises“ (4a) dazu rechnen, vor allem aber die Pfützen (4b), die kaum einen sauberen Blick geben, da sie mit „lehmiger Erde“ und Matsch assoziiert werden. Dass das Kind in den Pfützen zum Himmel und auf sich selbst blickt, wird als „vergeblich“ charakterisiert. Das wichtigste Moment der Spiegelung hängt mit der Mutter zusammen. Das Auge, nach der alten Topik: Spiegel der Seele und Medium der Kommunikation, erscheint in diesem Gedicht als Emblem der Seele, die verschlossen bleibt. „Wie ich heimkomme, beuge / ich mich über ihr Gesicht, im eingefrorenen Spiegel ihrer Iris wird nur mein / Gesicht zurückgeworfen, sonst sehe ich nichts.“ (4b) Das Motiv des Wartens ist auch bei Ovid ein wichtiges Element der Echo-Erzählung. Die Nymphe kann nicht mit eigenen Worten kommunizieren, sondern muss warten, bis jemand spricht, dessen letzte Worte sie wiederholen kann. „Zu Hause wartete / der kalte Tisch. Mutters langes Haar aufgegangen auf ihren Schultern. Zugedeckt / auf der Pritsche wartete sie auf der Terrasse. Sie wartete, glaube ich, doch / vielleicht wartete nur ich darauf, dass sie wartet.“ (4b) Das Aufeinanderbezogensein von Mutter und Sohn wird in die Spiegelungsstruktur des Wartens auf Warten projiziert, und dieses ist von Unsicherheit geprägt: Der Sprecher hat die Situation als Kind nicht verstanden, und er kann sich nicht erinnern: Er kann das alles nur im Modus des „glaube ich“ sagen. So wie die ovidische Echo kann auch die Mutter nur noch den letzten Teil dessen wiedergeben, was ihr Sohn sagt: „Mutter schweigt den ganzen / Tag, und wenn ich etwas sage, wiederholt sie nur das letzte Wort: / Ich gehe in die Schule. ... in die Schule, sagt sie“ (7). Am Ende kommt doch Erbarmen, das aber nicht erklärbar ist, und kann nur mit einem unsicheren Hinweis auf die mythische Erzählung angedeutet werden: „... die die Götter bestrafen, doch mit der sie dann Erbarmen hatten“ (7).¹⁴

Bibliographie

- Blumenberg 1990 = Blumenberg, H.: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos.
In: Fuhrmann, M. (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München, 11–66.
- Borbély 2014 = Borbély, Sz.: *Die Mittellosen. Ist der Messias schon weg?* Roman. Aus dem Ungarischen von H. Flemming und L. Kornitzer. Berlin.
- 2022 = Borbély, Sz.: *Bukolikatájban. Idyllék*. Budapest.
- Garber 1976 = Garber, K.: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt, VII–XXII.

14 This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

- Gifford 2014 = Gifford, T.: *Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral*. In: Westling, L. (ed.): *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge, 18–30.
- Hargittay 2023 = Hargittay, L.: Emlékezet, mítosz és bukolika Borbély Szilárd *Ekhó a verandán* című versében. *Ókor* 3–4, 89–93.
- Kovács 2022 = Kovács, E.: A mítosz színváltozása (Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*). *Szépirodalmi Folyelő* 4, 108–115.
- Kőröz 2019 = Kőröz, I.: „Mit csinál a ló?”. In: Ders.: *tévedések fenntartása mellett*. Miskolc, 117–122.
- Krupp 2023a = Krupp, J.: Álomfejtés és teológia. Borbély Szilárd: *Prokné, anyám. Jelenkor* 11, 1213–1221.
- 2023b = Krupp, J.: A gép mítosza és a posztbukolikus táj. Borbély Szilárd: *A Deukalion Termelő Szövetkezet. Irodalmi Szemle* 11, 66–79.
- Száz 2020 = Száz, P.: „*Haszid vérző Kisjézuska*”: Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben. Budapest.
- 2022 = Száz, P.: „Mnémoszüné, a sötét fényű” (Borbély Szilárd: *Bukolikatájban*). *Tiszatáj* 11, 77–80.
- Valastyán 2017 = Valastyán, T.: »AMIKOR VALAMINEK VÉGE«. Invenció és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben. *Literatura* 4, 329–343.

DOI 10.22315/ACD/2024/15

ISSN 0418-453X (print)

ISSN 2732-3390 (online)

Creative Commons BY-NC-ND 4.0