

Prolusione al Nobel di Imre Kertész

Heureka!

Devo cominciare con una confessione, una confessione strana, forse, ma candida. Dal momento in cui salii la scaletta dell'aeroplano per intraprendere il viaggio che mi ha portato qui ad accettare il Premio Nobel per la Letteratura di quest'anno, ho sentito fisso dietro di me lo sguardo scrutatore di un osservatore imparziale. Anche in questo speciale momento, nel quale io mi trovo al centro dell'attenzione, sento di essere più vicino a questo freddo, imparziale osservatore che allo scrittore il cui lavoro, all'improvviso, viene letto in tutto il mondo. Io posso solo sperare che la conferenza che ho l'onore di tenere in questa occasione mi aiuti a dissolvere questo dualismo e a fondere le due persone che vivono in me stesso.

Perché ora, comunque, sono ancora turbato nel capire l'abisso che sento fra l'alto onore che mi è stato dato e la mia vita e il mio lavoro. Forse ho vissuto troppo a lungo sotto dittature, in un ambiente intellettuale ostile, incessantemente alieno, per avere sviluppato una distinta consapevolezza del mio eventuale valore letterario: la cosa non valeva la pena neppure di essere considerata. Inoltre, mi si faceva comprendere da tutte le parti che il «soggetto» che occupava i miei pensieri e che mi abitava era sorpassato e poco interessante. Per questa ragione, e anche perché mi accade di credermi, ho sempre considerato la scrittura come un affare strettamente personale, privato.

Dire che si tratti di un affare privato non esclude per nulla la serietà – anche se questa serietà sembrava in un certo senso ridicola in un mondo nel quale solo le bugie vengono prese seriamente. Ora, la nozione che il mondo sia una realtà obiettiva che esiste indipendentemente da noi era un verità filosofica assiomatica. Mentre io, in un'amabile primavera del 1955, improvvisamente ho compreso che esiste una sola realtà, e che questa realtà sono io, la mia vita, il fragile dono di durata incerta concessomi, di cui forze aliene si sono impossessate, avendolo nazionalizzato, delimitato e marchiato – e che dovevo riprendermi dalla “Storia”, questo spaventosi Moloch, poiché apparteneva a me, a me soltanto, e io dovevo di conseguenza poterne nuovamente disporne.

Ad ogni modo, questo mi opponeva radicalmente a tutto quello che mi circondava, a questa realtà che forse non era oggettiva, ma certamente innegabile. Sto parlando dell'Ungheria comunista, del Socialismo che prometteva un avvenire radioso. Se il mondo è una realtà oggettiva che esiste indipendentemente da noi, allora gli stessi uomini, anche nei loro occhi, non sono nulla più che degli oggetti, e le storie della loro vita sono semplicemente una serie di accidenti storici scollegati, che essi stessi possono contemplare, ma con i quali essi stessi non hanno nulla a che fare. Non avrebbe senso disporre questi frammenti in un tutto coerente,

poiché il loro “Io” soggettivo non sarebbe in grado di assumere la responsabilità degli elementi troppo oggettivi che vi si potrebbero trovare.

Un anno più tardi è scoppiata la rivoluzione ungherese. Per un solo e breve istante, il paese era diventato soggettivo. Ma i carri sovietici hanno ben presto ristabilito la oggettività.

Se vi sembra che io stia facendo dell’ironia, allora pensate, vi prego, a quelle che sono diventate la lingua e le parole nel corso del XX secolo. Secondo me, è verosimile che la più importante, la più sconvolgente scoperta degli scrittori del nostro tempo è che la lingua, come noi l’abbiamo ereditata da una cultura antica, è del tutto incapace di rappresentare i processi reali, i concetti un tempo semplici. Pensate a Kafka, pensate a Orwell che hanno visto l’antico linguaggio fondersi nelle loro mani, come se essi l’avessero messo sul fuoco per in seguito mostrare le ceneri dove apparissero immagini nuove e fino ad allora sconosciute.

Ma volevo tornare alla mia questione strettamente personale, cioè alla scrittura. Vi sono qui alcune domande che tutti gli uomini nella mia situazione neppure si pongono. Jean-Paul Sartre, ad esempio, ha consacrato tutto un libro al problema di sapere per chi si scrive. La domanda è interessante, ma può essere ugualmente pericolosa, e ad ogni modo sono riconoscente alla vita per non avere mai avuto la necessità di riflettervi. Vediamo in cosa consiste il pericolo. Per esempio, se si vivesse in una classe sociale che si volesse non solo divertire, ma anche influenzare, occorre prima di tutto prendere in considerazione il proprio stile e chiedersi se è adatto all’obiettivo che ci si è fissati. Lo scrittore è ben presto assalito da dubbi: il fatto è che da quel momento egli è occupato ad osservarsi. Inoltre, come potrebbe sapere quali sono le vere aspettative del suo pubblico, ciò che a lui piace veramente? Non può certamente interrogare ogni persona. Poi non servirebbe a nulla. In definitiva, il suo solo punto di partenza possibile è l’idea che *egli stesso* ha del suo pubblico, le esigenze che *egli stesso* gli attribuisce, l’effetto che avrà su *se stesso* l’influenza che *egli* si augura di esercitare. Per chi dunque scrive lo scrittore? La risposta è evidente: per se stesso.

Ma almeno, posso dire che sono arrivato a questa risposta senza alcun giro vizioso. È vero che il mio caso è più semplice: io non avevo pubblico e non volevo influenzare le persone. Non avevo uno scopo preciso quando ho cominciato a scrivere, e quello che scrivevo non si indirizzava a nessuno. Se la mia scrittura non aveva obiettivi chiaramente esprimibili, essa nondimeno aveva la disposizione di cercare una fedeltà formale e linguistica al mio soggetto, nient’altro. Importava precisarlo in questa epoca ridicola ma triste nella quale la letteratura cosiddetta impegnata era diretta dallo Stato.

D’altra parte mi sarebbe stato più difficile rispondere alla domanda, formulata a giusto titolo e non senza un certo scetticismo, per sapere *perché* si scrive. Di nuovo, ho avuto fortuna, poiché non ho mai avuto l’occasione di risolvere questo

problema. In principio mi sono riferito fedelmente a questa eventualità nel mio romanzo intitolato *Il rifiuto*. Io mi trovavo nel corridoio deserto di un edificio amministrativo e sentivo dei passi risuonare in un corridoio trasversale, tutto qui. Sono stato preso da una specie di agitazione particolare, i passi venivano nella mia direzione, erano quelli di una sola persona che io non vedevo, e improvvisamente ebbi l'impressione di sentir marciare centinaia di migliaia di uomini, una vera colonna i cui passi risuonavano fragorosamente, e allora sono stato catturato dalla forza di attrazione di questo corteo, di questi passi. Là, in quel corridoio, ho compreso in un istante l'ebbrezza dell'abbandono di sé, il piacere vertiginoso di fondersi nella massa, quello che Nietzsche – in un altro contesto, certo, ma con pertinenza – chiama l'estasi dionisiaca. Una forza quasi fisica mi spingeva e mi attirava fra quei ranghi, sentivo che dovevo appoggiarmi e appiattirmi contro il muro, per non cedere a quella attrazione.

Riporto questo intenso istante come l'ho vissuto; la fonte dalla quale era scaturita una tale visione sembrava trovarsi al di fuori di me e non in me stesso. Ogni artista conosce tali istanti. Altre volte li si chiamano ispirazioni improvvise. Ma io non metterei ciò che ho vissuto nel novero delle esperienze artistiche. Parlerei piuttosto di una presa di coscienza essenziale, la quale non mi ha dato la padronanza della mia arte, perché ho dovuto ancora per molto tempo cercare gli strumenti, ma quella della mia vita, dato che l'avevo praticamente perduta. Era una questione di solitudine, di una vita più difficile, di quello che ho parlato all'inizio: si trattava di uscire da un corteo inebriante, dalla storia che spoglia l'uomo della sua personalità e del suo destino. Avevo constatato con terrore che dieci anni dopo essere tornato dai campi nazisti e con un piede, per così dire, un piede nel fascino del terrore staliniano, non mi restava di tutto ciò più che una vaga impressione e qualche aneddoto. Come se fosse accaduto a qualcun altro.

È evidente che questi istanti visionari hanno una lunga storia che Sigmund Freud farebbe derivare forse dalla rimozione di qualche traumatismo. Chissà, forse potrebbe avere ragione. Ora, per quanto mi riguarda, io inclino piuttosto per la razionalità e sono lontano dal misticismo o dall'entusiasmo: quando parlo di visione, intendo una realtà che ha preso la forma del sovrannaturale – cioè la rivelazione improvvisa, si potrebbe dire rivoluzionaria, di un'idea che maturava in me, una cosa che esprime l'antica esclamazione «eureka!», «ho trovato!». Certo, ma che cosa?

Un giorno dissi che per me, quello che viene chiamato socialismo aveva lo stesso significato che ebbe per Marcel Proust la maddalena che, intinta nel tè, aveva resuscitato in lui i sapori del tempo passato. Dopo la disfatta della rivoluzione del 1956, decisi, essenzialmente per questioni linguistiche, di restare in Ungheria. E così ho potuto osservare, non più come bambino, ma con la mia testa di adulto, il funzionamento di una dittatura. Ho visto come un popolo è condotto a negare i suoi ideali, ho visto l'inizio dell'adattamento, i gesti prudenti, ho com-

preso che la speranza era uno strumento del male e che l'imperativo categorico di Kant, l'etica, non erano che i docili servi del sostentamento.

Si può immaginare libertà più grande di quella di cui gode uno scrittore in una dittatura relativamente limitata, per così dire usurata fino ad essere decadente? Negli anni Sessanta, la dittatura ungherese era arrivata ad un punto di consolidamento che può essere chiamato consenso sociale, e al quale il mondo occidentale darà più tardi, con condiscendenza, il soprannome di «comunismo del goulash»: dopo l'ostilità dell'inizio, il comunismo ungherese era diventato di colpo il comunismo preferito dell'Occidente. Nel pantano di questo consenso, non restava che un'alternativa: ossia rinunciare definitivamente a combattere, ossia cercare il tortuoso cammino della libertà interiore. Uno scrittore non ha grandi bisogni; una matita e della carta sono sufficienti all'esercizio della sua arte. Il disgusto e la depressione con i quali mi svegliavo ogni mattina mi introducevano prontamente nel mondo che volevo descrivere. Mi sono reso conto che descrivevo un uomo stritolato dalla logica di un totalitarismo, vivendo io stesso in un altro totalitarismo; e ciò ha senza alcun dubbio fatto della lingua del mio romanzo un mezzo di comunicazione suggestivo. Se valuto in tutta sincerità la mia situazione in quell'epoca, non so se in Occidente, in una società libera, sarei stato capace di scrivere lo stesso romanzo che oggi è conosciuto col titolo *Essere senza destino*, e che ha ottenuto la più alta distinzione dell'Accademia Svedese.

No, perché avrei avuto certamente altre preoccupazioni. Non avrei certo rinunciato a cercare la verità, ma forse sarebbe stata un'altra verità. Nel libero mercato dei libri e degli spiriti, forse io mi sarei sforzato di trovare una forma romanzesca più brillante: avrei potuto, per esempio, frammentare la narrazione per raccontare solo i momenti più sorprendenti. Salvo che nel campo di concentramento, il mio eroe non visse il suo proprio tempo, poiché era stato spodestato del suo tempo, della sua lingua, della sua personalità. Egli non aveva memoria, viveva nel momento. Il povero deve deperire nella trappola triste della linearità e non può liberarsi dei dettagli penosi. Al posto di una successione spettacolare di grandi momenti tragici, egli deve vivere il *tutto*, quello che è pesante e offre poca varietà, come la vita.

Ma ciò mi ha permesso di ottenere degli insegnamenti sorprendenti. La linearità esige che ogni situazione si verifichi integralmente. Essa mi ha impedito, per esempio, di saltare elegantemente una ventina di minuti per la sola ragione che questi venti minuti spalancarono davanti a me un tale baratro nero, sconosciuto e spaventevole come una fossa comune. Parlo dei venti minuti che sono trascorsi sulla rampa del campo di sterminio di Birkenau prima che i prigionieri discesi dai vagoni si trovassero davanti all'ufficiale che faceva le selezioni. Io stesso avevo un ricordo approssimativo di questi venti minuti, ma il romanzo mi impedì di affidarmi alle mie reminiscenze, confessioni e ricordi dei sopravvissuti che avevo letto, tutti d'accordo sul fatto che tutti si erano spostati molto velocemente e nella

più grande confusione: le porte dei vagoni si aprivano violentemente in mezzo a grida e urli, gli uomini venivano separati dalle donne, in una calca demenziale essi finivano per trovarsi davanti a un ufficiale che gettava loro un rapido colpo d'occhio, mostrava qualche cosa tendendo le braccia, poi si ritrovavano in tenuta di prigionieri.

Ma io avevo un altro ricordo di questi venti minuti. Cercando delle fonti autentiche, ho cominciato a leggere Tadeusz Borowski, i suoi limpidi racconti, d'una crudeltà masochista, fra i quali quello che si intitola «Al gas, signori e signore!». Successivamente, ho avuto fra le mani una serie di fotografie che un SS aveva preso sulla rampa di Birkenau nel momento dell'arrivo dei convogli, e che i soldati americani avevano trovato a Dachau, nella vecchia caserma delle SS. Sono stato sbalordito da queste foto: bei visi sorridenti di donne, di giovani uomini dallo sguardo intelligente, pieni di buona volontà, pronti a cooperare. Allora ho compreso come e perché questi umilianti venti minuti di inazione e di impotenza si siano smorzati nella loro memoria. E quando pensando che tutto questo si è ripetuto giorno dopo giorno, settimana dopo settimana, mese dopo mese per lunghi anni, ho potuto intravedere la tecnica dell'orrore, ho compreso come si potesse far rivoltare la natura umana contro la vita umana.

Sono avanzato così, passo dopo passo, sulla via lineare delle scoperte; è stato, se si vuole, il mio metodo euristico. Ho ben presto compreso che le domande di sapere per chi e perché io scrivessi non mi interessavano. Una sola domanda mi travagliava: che cosa avevo ancora in comune con la letteratura? Perché era chiaro che una linea insormontabile mi separava dalla letteratura e dai suoi ideali, del suo spirito, e questa linea – come tante altre cose – si chiama Auschwitz. Quando si scrive su Auschwitz, occorre sapere che, almeno in un certo senso, Auschwitz ha messo la letteratura in sospenso. Su Auschwitz, non si può scrivere che un romanzo nero o, scusate l'espressione, un romanzo-feuilleton in cui l'azione comincia a Auschwitz e si prolunga fino ai nostri giorni. Voglio dire che dopo Auschwitz nulla è accaduto che possa annullare o rifiutare Auschwitz. Nei miei scritti, l'Olocausto non può essere presente come passato.

Si dice a mio proposito – per elogiarmi o per rimproverarmi – che io sia lo scrittore di un solo tema, l'Olocausto. Non trovo nulla da ridire; perché non dovrei accettare, con qualche riserva, il posto che mi è stato assegnato sugli appositi scaffali delle biblioteche? E in effetti, quale scrittore oggi non è uno scrittore dell'Olocausto? Voglio dire che non è necessario scegliere espressamente l'Olocausto come soggetto per notare la dissonanza che regna ancora dopo decenni nell'arte contemporanea in Europa. Di più: non vi è, a mia conoscenza, arte valida o autentica dove non si senta la frattura che si prova a riguardare il mondo dopo una notte di incubi, frantumato e perplesso. Non ho mai avuto la tentazione di considerare le questioni relative all'Olocausto come un conflitto inestricabile fra i Tedeschi e gli Ebrei; non ho mai creduto che fosse uno dei capitoli del martirio

degli Ebrei come seguito delle prove precedenti; ne vi ho mai visto un improvviso deragliamento della storia, un pogrom di ampiezza maggiore degli altri, o ancora le condizioni per la fondazione di uno stato ebraico. Nell'Olocausto ho scoperto la condizione umana, il termine di una grande avventura a cui gli Europei sono arrivati all'apice di due mila anni di cultura e di morale.

Attualmente occorre riflettere al fine di andare oltre. Il problema di Auschwitz non è quello di sapere se bisogna tirarvi sopra una riga o no, se dobbiamo preservarne la memoria o piuttosto infilarlo nell'appropriato cassetto della Storia, se dobbiamo erigere monumenti ai milioni di vittime e che cosa debba essere questo monumento. Il vero problema di Auschwitz è che è *avvenuto*, e con la più buona o la più cattiva volontà del mondo, non possiamo cambiare nulla. Parlando di «scandalo», il poeta ungherese cattolico Janos Pilinszky ha senza dubbio trovato la migliore definizione di questo penoso stato di fatto; e con questo, ha voluto con evidenza dire che Auschwitz ha avuto luogo nella cultura cristiana e costituisce così per uno spirito metafisico una piaga aperta.

Antiche profezie dicono che Dio è morto. Non vi è alcun dubbio che dopo Auschwitz noi siamo stati riconsegnati a noi stessi. Diventa così necessario che noi creiamo i nostri valori, giorno dopo giorno, con un lavoro etico tenace ma invisibile che finirà per porre le condizioni, forse, per la nascita di una nuova cultura europea. Considero il premio con il quale l'Accademia Svedese ha ritenuto di onorare il mio lavoro come una indicazione che l'Europa senta ancora la necessità che i sopravvissuti di Auschwitz e dell'Olocausto le ricordino l'esperienza che essi sono stati costretti a subire. Ai miei occhi, permettetemi di dire, è un segno di coraggio, più ancora, di una sicura determinazione; per quelli che avevano espresso la speranza di vedermi venire qui, anche se non avevano piena consapevolezza di ciò che avrei detto. Ma quello che è stato rivelato attraverso la *soluzione finale* e «l'universo dei lager» non può prestarsi a confusione, e la sola possibilità di sopravvivere, di conservare la forza creatrice, è di scoprire questo punto zero che rappresenta Auschwitz. Perché questa lucidità non potrà essere fertile? Alla base delle grandi realizzazioni, anche se si fondono su tragedie estreme, risiede oggi il più ammirevole valore europeo, l'ansia per la libertà, che conferisce alla nostra vita un certo plus-valore, una certa ricchezza, facendoci prendere coscienza della realtà della nostra esistenza, e della nostra responsabilità verso di essa.

È per me una gioia particolare poter esprimere questi pensieri in ungherese, la mia lingua materna. Sono nato a Budapest, in una famiglia ebrea, mia madre era originaria di Kolozsvár in Transilvania, mio padre, del sud-est del Balaton. I miei nonni accendevano ancora le bugie il venerdì sera per salutare l'arrivo del sabato, ma avevano già cambiato il nome per dargli una consonanza ungherese ed era naturale per loro essere di religione ebraica e considerare l'Ungheria la loro patria. I miei nonni materni hanno trovato la morte nell'Olocausto, i miei nonni paterni

sono stati annientati dal potere comunista di Rákosi, dopo che la casa di rifugio degli ebrei è stata trasferita da Budapest verso la frontiera del nord. Mi sembra che questa breve storia familiare riassume e simbolizzi le recenti sofferenze di questo paese. Tutto ciò mi insegna che il dolore non contenga solo dell'amarezza, ma anche delle riserve morali straordinarie. Essere ebrei: penso che oggi è ridiventato soprattutto un dovere morale. Se l'Olocausto ha creato una cultura – ciò che è incontestabilmente il caso – lo scopo di questo può essere solamente che la realtà irreparabile partorisca spiritualmente la riparazione, cioè la catarsi. Questo desiderio ha ispirato tutto quello che io ho sempre realizzato.

Ora che il mio discorso volge alla fine, confesso sinceramente che non ho ancora trovato un equilibrio pacificatore fra mia vita, la mia opera, e il premio Nobel. Per ora non sento che una profonda riconoscenza – per l'amore che mi ha salvato e che mi tiene ancora in vita. Ma consideriamo che in questo percorso di vita difficile da seguire, in questa mia «carriera», se potessi così esprimermi, ci sia qualche cosa di conturbante, qualche cosa di assurdo, qualche cosa che non possa essere soppesato senza essere tentati di credere in un ordine soprannaturale, in una provvidenza, una giustizia metafisica – in altre parole, senza cadere nella trappola dell'autoinganno, e così entrare in un vicolo cieco, distruggersi e perdere il contatto profondo e doloroso con i milioni di esseri che sono morti e che non hanno mai conosciuto la misericordia. Non è semplice essere un'eccezione; e se la sorte ha fatto di noi delle eccezioni, occorre rassegnarsi all'ordine assurdo di un caso che, come i capricci di un plotone di esecuzione, regna sulle nostre vite sottomesse a poteri disumani e a mostruose dittature.

Mentre preparavo questo discorso, mi è pervenuta una cosa molto strana che, in un certo senso, mi ha restituito la mia serenità. Un giorno ricevetti per posta una grande busta di carta bruna. Essa mi era stata inviata dal direttore del memoriale di enwald, Sig. Volkhard Knigge. Egli aveva aggiunto alle sue cordiali felicitazioni, un'altra busta più piccola, della quale precisava il contenuto, nel caso che io non avessi avuto la forza di affrontarlo. All'interno c'era una copia del registro giornaliero dei detenuti del 18 febbraio 1945. Nella colonna «*Abgänge*», cioè «perdite», appresi la morte del detenuto numero sessantaquattromila novecentoventuno, Imre Kertész, nato nel 1927, ebreo, operaio. I due dati falsi, per quanto concerne la mia data di nascita e la mia professione, si spiegano col fatto che al momento della loro registrazione da parte dell'amministrazione del campo di concentramento di Buchenwald, mi ero invecchiato di due anni per non essere messo fra i bambini, e che mi ero dichiarato operaio, invece che studente liceale, per apparire più utile.

Io sono dunque morto una volta per poter continuare a vivere – è forse là la mia vera storia. Poiché è così, dedico la mia opera nata dalla morte di questo ragazzo ai milioni di morti e a tutti quelli che si ricordano ancora di quei morti. Ma poiché in definitiva si tratta di letteratura, di una letteratura che è anche, secondo

le argomentazioni dell'Accademia, un atto di testimonianza, forse sarà utile per l'avvenire; e se ascoltassi il mio cuore, direi ancor meglio: essa servirà l'avvenire. Perché ho l'impressione che pensando all'effetto traumatizzante di Auschwitz, io tocchi le questioni fondamentali della vitalità e della creatività umana; e pensando così a Auschwitz, in una maniera forse paradossale, io penso più all'avvenire che al passato.

IMRE KERTÉSZ, 7 DICEMBRE 2002