

«L'EPOCA DELLA TONALITÀ SI È CONCLUSA UNA VOLTA
PER SEMPRE» – ALCUNE CONNESSIONI TRA LA CRITICA
DELLA LINGUA E LA CRITICA DELL'IDEOLOGIA
NELL'OPERA DI IMRE KERTÉSZ

Anikó Radvánszky

È poco discutibile che la questione centrale dell'opera di Imre Kertész sia costituita dall'interpretazione della nozione di *ideologia*. Nel microcosmo dei suoi testi l'ideologia assume un significato specifico in confronto con *l'esperienza*, cioè con l'etica della conoscenza, per lo più in rapporto con il totalitarismo, quale annientamento della libertà individuale. Mentre il totalitarismo rappresenta per Kertész la negazione dell'esistenza libera dell'individuo, al di là delle dittature politiche e sociali dell'era moderna, è ben noto come anche le sue affermazioni relative al sistema politico totalitario siano concepite nell'ambito di una visione esistenzialistica, in quanto esse collegano chiaramente il dominio del totalitarismo con la crisi della personalità e dell'essere individuale, essendo l'uno al contempo motivo e conseguenza dell'altra.

In aggiunta alla narrativa, dal 1990 anche la saggistica occupa uno spazio ugualmente importante nell'opera dello scrittore, che in ambedue i generi si prefigge l'obiettivo di parlare delle possibilità della personalità che opta per la propria libertà e quindi per la formazione libera di sé, invece di rifugiarsi nella prigione delle ideologie. Lo scopo di questo breve studio è di abbozzare, sulla base del romanzo *Essere senza destino* e di alcuni brani di saggistica, le caratteristiche del pensiero letterario di Kertész, che potranno chiarire, nelle loro connessioni con le tematiche di *letteratura* e *verità referenziale* la visione linguistica sottostante la critica ideologica dello scrittore. Cercherò di mostrare innanzitutto la natura della rappresentazione e dell'interpretazione che le opere di Kertész forniscono di quel particolare sistema di connessioni di «critica della lingua»¹, in cui lingua e ideologia risultano necessariamente inseparabili. In seguito passo alla rassegna dei principi poetici articolati dal problema della rappresentazione poetica del fenomeno di Auschwitz, in connessione con tale visione linguistica.

¹ Nel parlare del linguaggio di *Essere senza destino*, Kertész definisce il romanzo, appunto, «uno scritto dedicato alla critica della lingua», vedi Imre Kertész, «*A művészethez elég az igazság*» («*Per l'arte basta la verità*»), Magyar Napló, 1991/14, p. 16. (Az olasz fordítással nem rendelkező művekből származó idézetek a szerző fordításában olvashatók.)

I saggi, diari e conferenze pubbliche dello scrittore ripercorrono le tematiche note dai suoi romanzi: in essi si prende in esame il sistema di rapporti tra determinazione e libertà, le possibilità dell'individuo nella dittatura totale e, in stretta connessione con ciò, si valutano le possibilità, l'essenza e i compiti della cultura e dell'arte di oggi, cioè del post-Auschwitz. Parallelamente a tutto ciò, si coglie anche l'intenzione di parlare delle possibilità dell'uso della lingua nell'era post-Auschwitz. Mentre nei testi il fenomeno Auschwitz appare ora come conseguenza del totalitarismo, ora come fenomeno non spiegabile in base alla storia, non ci può essere alcun dubbio che il problema dell'ideologia rappresenti per Kertész soprattutto un problema di lingua.

«Credo che uno dei fenomeni più preoccupanti del nostro secolo, forse neanche riconosciuto pienamente, sia il fatto che la lingua sia stata contaminata e resa pericolosissima dal contagio delle ideologie»², leggiamo nel saggio intitolato *Haza, otthon, ország (Patria, casa, paese)* e nella maggior parte dei testi appartenenti alla corrente saggistica dell'opera dello scrittore, la critica dell'ideologia, che a volte appare come critica della cultura, riveste regolarmente la forma di una critica del linguaggio. Infatti, Kertész considera uno dei tratti più caratteristici delle ideologie totalitarie del Novecento, appunto, «proprio il fatto che ha cancellato radicalmente sia la persona sia la personalità»³, e ciò ha come motivo e come conseguenza «il fallimento della lingua»⁴. È noto come uno degli aspetti più importanti dell'interpretazione di Auschwitz fornite da Kertész sia quello di riconnettere l'olocausto – per così dire, “superandone l'unicalità conservandola” – con il totalitarismo in un modo che, seguendo le orme di Hannah Arendt, mette in evidenza, al contempo, anche la differenza netta che separa la dittatura totale, legata ai mezzi del controllo della società, fra cui in particolare all'uso dell'ideologia, dalle altre forme di regimi dittatoriali.⁵ Nella chiave di lettura di Kertész, coincidente con quello di Arendt, l'ideologia è, per sua natura essenziale, tendente al totalitarismo, distaccata dalla realtà, indipendente da qualsiasi esperienza empirica e pronta a ordinare i fatti in una dinamica di logica assoluta, che non esiste da nessuna parte nella realtà. L'analogia riscontrabile nel pensiero dei due autori riceve un'ulteriore conferma riconoscendo la somiglianza fondamentale tra il modo in cui Arendt, in *“Eichmann a Gerusalemme”* (il suo scritto al seguito di

² Imre Kertész, *Haza, otthon, ország (Patria, casa, paese)*, in Idem, *Európa nyomasztó öröksége (L'eredità angosciante dell'Europa)* a cura di Zoltán Hafner, Magvető, Budapest 2008, p. 168.

³ Imre, Kertész, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano p. 107.

⁴ Il termine «fallimento della lingua» nella traduzione italiana corrente appare, in modo meno felice, nella forma di «fallimento della ragione».

⁵ Cfr. Hannah Arendt, *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. Braun Róbert, Seres Iván, Erős Ferenc, Berényi Gábor, Európa, Budapest 1992. pp. 577-602.

un libro in cui l'autrice sviluppa una delle teorie di totalitarismo dal più grande impatto), coglie il carattere linguistico del pensiero liberato dall'esperienza reale, ovvero dell'«assenza di pensiero», e la genealogia dell'ideologia formulata da Kertész, espressa chiaramente in affermazioni come la seguente: «La dittatura dei valori, la xenofobia, l'antisemitismo sono prima di tutto *una lingua*.»⁶. Il regime totalitario, nell'istituzionalizzare una forma di potere soggetta alla logica complementare di ideologia e di terrore, annienta dunque la personalità, tramite l'indottrinamento che opera al suo interno insieme al linguaggio. Tale concetto è espresso chiaramente, per esempio, nel saggio intitolato *La lingua esiliata*: «Nelle dittature del Ventesimo secolo all'uomo è successo qualcosa senza precedenti: la lingua totale, oppure come la chiama Orwell, la 'neolingua' [il 'Newspeak'], con l'aiuto di una ben dosata dinamica della violenza e del terrore permea la coscienza del singolo individuo e pian piano lo estromette da essa, lo esclude dalla propria vita interiore.»⁷.

Quali sono le caratteristiche di questo linguaggio totale? È indispensabile dare una risposta a questa domanda, anche perché nella visione di Kertész le dittature totalitarie hanno annientato le tradizioni precedenti e reso impossibile la continuazione di esse, il che comporta, come conseguenza grave e inevitabile, la perdita di valore del linguaggio di tali tradizioni.⁸ Non ci sorprenderà il fatto che uno degli esempi più citati delle invenzioni letterarie che descrivono l'aspetto linguistico della manipolazione politica sia quella del "Newspeak" orwelliano rispecchiante il linguaggio fittizio di un totalitarismo, se si tiene presente che, secondo l'esperimento ideale conseguito in *1984*, può, anzi deve esistere una corrispondenza diretta tra le nostre parole e le nostre idee, perché il linguaggio possa diventare determinante nel suo insieme. Evidentemente, l'idea dell'autoritarismo linguistico rappresenta un elemento ricorrente e un punto di incrocio anche degli altri discorsi, costituenti la base riflessiva dei saggi e dei diari. L'autoritarismo linguistico viene inteso, in tal modo, quale uso della formula «una parola – un significato – un concetto»

⁶ Imre Kertész, *Ommaggio a Fejtő*, in Idem, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano, p. 192.

⁷ Imre Kertész, *La lingua esiliata*, in Idem, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano, p. 212.

⁸ Lo stesso concetto è stato formulato più volte, vedi p. es.: "Ritengo probabile che la prima e più traumatica scoperta degli scrittori dei nostri tempi sia stato il fatto che la lingua, quasi un'eredità lasciataci da una cultura precedente il nostro computo del tempo sia semplicemente inadatta a rappresentare processi reali e idee un tempo comuni. Pensate a Kafka e a Orwell: tra le loro mani la vecchia lingua semplicemente si scioglie, come se la girassero nel fuoco, per poi mostrarci le ceneri in cui si presentano nuove, finora sconosciute figure." Imre Kertész, "Eureka!" *Discorso in occasione del conferimento del Premio Nobel per la letteratura*, in Idem, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano, p. 249.

finalizzato al mantenimento del controllo totale del pensiero, e quale esproprio dei modi di connessione tra l'insieme delle parole e delle cose e gli elementi linguistici, e, in fin dei conti, quale annientamento del ruolo di riferimento del linguaggio.

Nel parlare delle caratteristiche del linguaggio totale, quale mezzo di interiorizzazione della determinazione esterna, il testo del *Gályanapló* (*Diario dalla galera*) riferisce il sistema di connessioni esistenti tra ideologia e lingua alle caratteristiche *sui generis* del linguaggio, basandosi su teorie paradigmatiche di filosofia (linguistica). Le riflessioni, di tempo in tempo interrotte, articolate in questi diari di «bottega», mostrano anch'esse come il rapporto mantenuto da Kertész con la lingua sia rimasto fundamentalmente immutato nel corso dei decenni. Le direzioni del vasto orientarsi dello scrittore puntano in realtà tutte verso un unico obiettivo: le molteplici osservazioni ispirate in parte all'esistenzialismo e soprattutto da impulsi provenienti da Wittgenstein, Nietzsche e dallo strutturalismo rivelano il legame che connette l'abuso che fa il potere dell'uso convenzionale della lingua con la discrepanza esistente tra linguaggio e realtà, tra significante e significato. Il testo dei diari, costituito da commenti su letture ed eventi, impregnato di innumerevoli citazioni e memorie di letture, evidenzia dunque il pericolo particolare insito nella forza creativa della lingua, in quella stessa capacità mediante la quale le parole arrivano non solo a esprimere, ma perfino ad articolare le nostre esperienze relative ai fatti. Così, in questo repertorio di testi, particolarmente esteso, ma allineato su un orizzonte piuttosto ristretto, la lingua appare – a causa dell'uso arbitrario che assicura ai concetti un certo margine di significato – esclusivamente nell'ideologismo manifestatosi dall'uso arbitrario del linguaggio.

Ovviamente, i problemi del linguaggio arbitrario e dell'autoritarismo linguistico sono legati anche allo schiacciante paradosso dell'espressione artistica di Auschwitz. Si può dire che Kertész si riconnette alla questione di base della rappresentazione dell'olocausto, cioè alla problematica relativa alla possibilità di esprimere il fatto considerato unico, almeno in quanto egli esprime il suo dubbio fondamentale per quanto riguarda i mezzi tradizionali della trasmissione e dell'integrazione. I suoi saggi presentano innumerevoli variazioni sul tema costante dei rapporti tra Auschwitz e cultura, visto alla luce del sistema di rapporti tra ideologia e lingua e, come è ben noto, essi testimoniano come non esista un altro modo per creare cultura dal trauma di Auschwitz che quello dell'esperienza estetica. Tale convinzione viene formulata così nella frase molto citata di *La lunga ombra oscura*: «Dall'Olocausto, di questa realtà incomprensibile e caotica, possiamo farci un'idea realistica solo grazie all'immaginazione estetica.»⁹

⁹ Imre Kertész, *La lunga ombra oscura*, in Idem, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano, p. 48.

Non ci deve sorprendere, dunque, se Kertész, portavoce dell'obbligo morale della trasmissione dell'esperienza e profondamente convinto del concetto dell'olocausto quale fonte di cultura, ha forgiato uno dei suoi grandi temi, quello del problema della rappresentazione artistica dell'olocausto in lotta con i limiti della trasmissibilità. «Il compito dell'artista è quello di contrapporre il linguaggio umano all'ideologia, di ripristinare la creatività.»¹⁰ – dice da una parte, e infatti, alla luce degli scritti di Kertész, la contraddizione che si percepisce tra l'obbligo e le possibilità mediali della trasmissione sembra risolversi esclusivamente tramite la creazione di un linguaggio letterario, adatto a sciogliere i vincoli dell'ideologia. Tale linguaggio viene caratterizzato dallo scrittore – prendendo come esempio l'arte letteraria di Borowski e di Améry – con l'aggettivo di *atonale*. Che cosa si intende per questo termine musicale in questo contesto? Benché non si trovi nella saggistica di Kertész una spiegazione dettagliata del concetto di atonalità, si riscontrano tuttavia importanti elementi chiave per comprendere i vari significati, diversi, ma al contempo strettamente connessi tra di loro, di questa analogia musicale, come essa viene usata in un'opera letteraria che adopera principi compositivi musicali con molta prudenza e a vari livelli.

La logica di *La lingua esiliata* rende evidente che l'allusione alla svolta decisiva per la nascita della musica nuova esprime presso Kertész nel senso più largo, quello cioè della fine della tonalità costruita su un tono di base, appunto il fatto che la mediazione estetica e letteraria dell'olocausto è legato a un linguaggio che evidenzia la perdita di validità della tradizione, secondo quanto detto sopra: «Infatti, se riteniamo che la tonalità sia la convenzione comunemente accettata dall'impostazione univoca, allora l'intonalità è la dichiarazione dell'invalidità di questo comune accordo, di questa tradizione. Un tempo anche nella letteratura esisteva un suono di base, un ordine di valori basato sulla morale e sull'etica del comune accordo che stabiliva il sistema relativo delle frasi e dei pensieri. Quei pochi che hanno dedicato la loro esistenza all'Olocausto, sapevano con esattezza [...], e che non potevano esprimere le loro esperienze nella lingua precedentemente ad Auschwitz.»¹¹ L'analogia delineata tra la perdita di validità della lingua, quale espressione dei valori ideali della cultura europea, e quella dell'espressione artistica, tendente fondamentalmente a una consonanza armonica, rappresenta con molta chiarezza quel molteplice processo letterario che produce, tramite la revisione dei mezzi linguistici e la critica dell'ideologia, la parlata così imbarazzante di *Essere senza destino*, in quanto fondamentalmente diverso dallo stile

¹⁰ Imre Kertész, *L'intellettuale superfluo*, in Idem, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano, p. 95.

¹¹ Imre Kertész, *La lingua esiliata*, in Idem, *Il secolo infelice* (trad. Krisztina Sándor), Bompiani, Milano, p. 214.

di altri romanzi dedicati ai campi di sterminio¹². Poiché «l'epoca della tonalità si è conclusa una volta per sempre»¹³, la tradizione culturale e letteraria adatta ad aiutare l'interpretazione dell'esperienza ha perso la sua validità per Kertész, perciò egli estende la revisione della tradizione letteraria anche ai modi della narrativa precedenti ad Auschwitz che postulavano il ruolo centrale dei concetti di individuo e libertà, così come anche all'approccio realistico alla rappresentazione dell'olocausto.

Mentre i brani citati in precedenza ci presentavano un significato pienamente generico della nozione di atonalità, il testo di *Gályanapló (Diario dalla galera)* si appoggia ai criteri della dodecafonìa, come punto di riferimento nel trattare la struttura narrativa intesa secondo il metodo dell'atonalità: «la tecnica del mio romanzo segue il metodo della composizione musicale dodecafonica, ovvero seriale, cioè integrativa, annullando la possibilità di caratteri liberi e di svolte libere della narrativa. I caratteri qui diventano dei motivi tematici presenti nella struttura della totalità dominante al di fuori del romanzo; tutti questi temi sono portati allo stesso livello dalla Struttura che cancella tutta profondità apparente dell'individuo, e i temi iniziano a 'svilupparsi' e a mostrare varianti esclusivamente in rapporto con il principio compositivo dell'*assenza di un destino*»¹⁴. Altrove lo scrittore dice: «in *Essere senza destino* [...] è la scala dodecafonica, la musica seriale a determinare la composizione. [...] Devo accordare il lavoro della composizione a un principio severo, che deve corrispondere al principio di funzionamento del mondo rappresentato, cioè del totalitarismo. Da questo punto di vista si potrebbe dire con un po' di esagerazione che la musica seriale è, in un certo senso, soggetta ai meccanismi del totalitarismo»¹⁵. È evidente che in questo brano l'uso dell'atonalità, quale principio compositivo, viene definito come un principio formale determinante della raffigurazione del totalitarismo, in cui non sarà un solo accordo, ma l'intera composizione a creare una disarmonia interna e a dare una prospettiva nuova, a livello strutturale, alla problematica che sta al centro del romanzo.

È noto che la tecnica dodecafonica, che rompe con le regole della tonalità, costituisce un metodo compositivo dominato dall'ideale di una musica determinata matematicamente in modo quasi totale, attenendosi rigorosamente al

¹² Secondo un'interpretazione autoriflessiva di *Gályanapló (Diario dalla galera)* «Scrittori non ci si diventa forse grazie a un qualche talento, ma perché uno non accetta il linguaggio e i concetti prefatti, Imre Kertész, *Gályanapló (Diario dalla galera)*, Budapest, 1992, p. 20.

¹³ Imre Kertész, *Ligeti-töredék (Frammento dedicato a Ligeti)*, in Idem, *Európa nyomasztó öröksége (L'eredità angoscante dell'Europa)* a cura di Zoltán Hafner, Magvető, Budapest 2008, p. 291.

¹⁴ Imre Kertész, *Gályanapló (Diario dalla galera)*, Magvető, Budapest 1992, p. 29-30.

¹⁵ Imre Kertész, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt (Silenzio lungo quanto un pensiero, in attesa che il plotone d'esecuzione ricarichi le armi)*, Budapest, 1998, p. 197.

principio della serialità. Allo stesso tempo, la musica seriale si prefigge lo scopo di distruggere continuamente le regole fissate dalla consuetudine, poiché la serie dodecafonica permette di inserire fra gli accordi una serie di connessioni che non sono prescritte dai rapporti tonali esistenti fra le singole note, ma soltanto dalle regole vigenti all'interno della stessa serie. Bisogna notare tuttavia che tale genere di musica atonale tiene in considerazione comunque, almeno entro determinati limiti, la libertà di scelta: l'interprete muove liberamente all'interno del sistema melodico multipolare e gli è possibile fissare le connessioni che gli risultano le più convenienti. Poiché la capacità formativa può esprimersi all'interno dello spazio delimitato dal prodotto musicale senza essere costretta a seguire il processo musicale in una sola direzione obbligatoria, la contrapposizione tra musica nuova e musica tradizionale si presenta soprattutto come la contraddizione di possibilità e necessità. L'interpretazione che Kertész fornisce della struttura narrativa corrispondente a tale metodo compositivo è particolarmente interessante in quanto essa contraddice a quella tradizionale che esamina il modo di agire della musica seriale. Secondo questa, contro la tonalità, espressione di soggezione a un ordine totale e autoritario, la dodecafonia, nell'introdurre un tocco di incertezza e di plurivalenza in una sequenza probabilistica, metterebbe in crisi e distruggerebbe proprio una cosa che aveva contribuito – benché a livello puramente musicale – ad assicurare l'immutabilità dell'ordine fissato¹⁶. Da questo punto di vista, l'analogia del modellato poetico e di quello musicale evidenzia giustamente il fatto che la problematica di libertà e determinazione sono variate ulteriormente dalla forma scelta, in cui il tono si fa indipendente delle scelte aprioristiche della tonalità, mentre al contempo viene subordinato al processo compositivo. Considerato tutto ciò, non è forse esagerato dire che il «metodo narrativo» atonale costituisce una forma per la problematica più determinante dell'opera di Kertész, di ispirazione esistenzialista, centrata sul confronto tra determinazione e libertà, la determinazione totale imposta dalla situazione e la libertà auto-ricreativa della personalità¹⁷. Vediamo qui in breve una delle possibili interpretazioni di tale forma.

¹⁶ Umberto Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 1967, pp. 137-139.

¹⁷ Cfr. altre osservazioni di Kertész, relative alla tecnica compositiva del romanzo: "Sartre: non esistono caratteri, soltanto 'libertà catturate' e il modo dell'evasione rappresenta il valore dell'uomo. È il tipico moralista. Ma è un'osservazione importante per quanto riguarda la composizione del romanzo. [...] Che cosa intendo per destino? Una possibilità di tragedia, comunque. Ma la determinazione, lo stigma che costringe la nostra vita nella situazione di un totalitarismo, in un'assurdità, impedisce il compimento di questo: l'atto di percorrere un determinismo a noi attribuito, come se fosse la realtà, invece di vivere la necessità conseguente alla nostra libertà relativa, ecco è questo che io chiamerei l'essere senza destino." Imre Kertész, *Gályanapló (Diario dalla galera)*, Magvető, Budapest 1992, pp. 18-19.

Una caratteristica importante della composizione deriva dal fatto che la lingua opposta al linguaggio totalitaristico nei dodici capitoli di *Essere senza destino*, composti appunto tramite un linguaggio totalitaristico, attribuisce la condizione di «senza destino» non soltanto all'esistenza umana ridotta ad uno stato di lager, ma a tutta la storia di una vita. In questo romanzo che – secondo la definizione dell'autore «tratta non tanto del lager, quanto piuttosto dell'essere esclusi dal linguaggio»¹⁸ – la difficoltà della raffigurazione del soggetto deriva dalla realtà deterministica di tutto l'ambiente. L'impossibilità dell'esistenza individuale, l'annientamento della scelta di un destino personale viene espresso nel modo più cospicuo dalla narrazione del protagonista, completamente privo di una tonalità omogenea: Gyuri Köves, non essendo padrone né del suo linguaggio, né della sua propria personalità, ora si dissolve perfettamente nella polifonia dei suoni estranei che lo circondano, ora risulta completamente incapace di immedesimarsi nei discorsi degli altri.

Per di più, se la tonalità, conformemente al suo significato primario, come già detto sopra, corrisponde a una gerarchia di valori di consenso generale e a un rapporto non problematico di parole e realtà, allora si capisce che i concetti di base di questo romanzo sono in un «rapporto di critica della lingua», non tanto perché i discorsi dei personaggi a volte mancano di «consonanza» tra di loro, ma perché essi stessi non sono contigui con la realtà, cioè dimostrano di essere espressioni ideologiche¹⁹. Analisi meticolose del tessuto narrativo hanno chiarito dettagliatamente come Gyuri Köves riveli di volta in volta, anche suo malgrado, la natura autoritaria delle costruzioni ideologiche presenti nella sua stessa parlata, e da questo punto di vista poco importa fino a che punto egli si immedesimi nelle prospettive a lui estranee o in che misura consideri gli schemi culturali riferiti a se stesso, se egli capisca o soltanto creda di capire ciò che subisce, esibendo come suoi propri i discorsi che lo circondano e in tal modo mostrando l'arbitrario come necessario. Come è evidente, se il linguaggio musicale tradizionale, che organizza i suoni della melodia attorno a una nota dominante, si intende come metafora della cultura pre-Auschwitz, sintesi delle voci della civiltà occidentale, l'atonalità raffigura da un lato la perdita di riferimento, lo sconcerto delle narrative culturali, e dall'altro, in quanto struttura seriale determinante, rivela il carattere determinato, forse meno percepibile, delle narrative essenzialmente «tonali». In tal modo, le grandi narrative della cultura europea,

¹⁸ Imre Kertész, *A művészethez elég az igazság (Per l'arte basta la verità)*, «Magyar Napló», 1991/14, p. 16.

¹⁹ Védi Péter Szirák, *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram, 2003, pp. 33-58. György Vári, *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég (Imre Kertész. Il cielo sopra Buchenwald)*, Kijárat, Budapest 2003, p. 12-32. Edit Erdődy, *Kertész Imre*, Balassi, Budapest 2008, pp. 18-24.

rivelatesi «costruzioni metaforiche che falsificano l'esperienza e nascondono la vera natura del mondo»²⁰, finiscono per creare continuità tra il mondo precedente e quello successivo ad Auschwitz²¹.

Emerge però una questione, e a pieno diritto: sarà sufficiente rendersi conto del carattere ideologico dell'ordine di valori precedente, del consenso morale ed etico per chiarire perfettamente le ragioni finali conducenti ad Auschwitz, per dare una spiegazione univoca dell'esperienza che ci appare come l'ombra più oscura della tradizione europea e la rottura più profonda della nostra cultura? Queste domande difficili ci riconducono evidentemente all'interpretazione della lingua fornita da Kertész. I saggi, come abbiamo visto, tracciano il quadro della determinazione reciproca (circolare) di lingua e ideologia totalitaria: il fallimento della lingua produce il pensiero totalitario, esso stesso motivo del fallimento della lingua. E la «critica del linguaggio» articolata in *Essere senza destino* in realtà rappresenta Auschwitz come avvenimento dell'autoritarismo ideologico, realizzatosi nella lingua e non riconducibile alle premesse, cercando di afferrarlo e interpretarlo all'interno di uno svolgimento linguistico.²²

Tenendo presenti questi due processi interpretativi aporetici si può azzardare l'affermazione seguente: il problema Auschwitz, in quanto problema esistenziale che costringe alla raffigurazione immaginaria ci mette a confronto con un paradosso fondamentale dell'opera di Kertész, con la *presupposizione linguistica* della presenza contemporanea, dell'accostamento paradossale di determinatezza e di libertà, e lo fa in due modi. Mentre il saggista rappresenta la lingua esclusivamente come mezzo ideologico, il romanziere mostra come la lingua sia l'unico tramite per costruire un legame tra le circostanze determinanti e il destino che possa essere risolto sia a livello intellettuale che sentimentale. L'ideologia determinante, che sfrutta l'eterogeneità di significante e significato viene, infatti, soppressa dalla forza poetica della lingua nel romanzo *Essere senza destino*, che si conclude lasciando aperte le varie possibilità interpretative. Il contrasto tra lingua e realtà implica dunque la possibilità non soltanto della determinatezza, ma anche della libertà. Questa è una delle possibili conclusioni da trarre dall'opera di Kertész.

²⁰ György Vári, *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég (Imre Kertész. Il cielo sopra Buchenwald)*, Kijarat, Budapest 2003, p. 38.

²¹ Cfr. le frasi di György Vári: "L'abito *bocskai*, la sentenza latina, la professionalità dell'Esperto, la cerimonia di inaugurazione, insomma la cultura europea, cui sono la sineddoche, in fin dei conti non sono altro che aiule di fronte alle camere a gas." György Vári, *ibidem*, p. 48.

²² Cfr. Péter Szirák, *Kertész Imre*, Kalligram, Pozsony, 2003, p. 54.

Radvánszky Anikó, „*A tonalitás korszaka egyszer s mindenkorra véget ért*”
Kertész Imre nyelv és ideológiakritikájának néhány összefüggéséről

Kertész írói munkásságának egyik alapkérdését az *ideológia* fogalmának értelmezése jelenti. E szövegvilágban az ideológia szembeállítva a *tapasztalattal*, azaz a megismerés etikájával, leggyakrabban az individuális szabadságot megszüntető totalitarizmus felől nyer külön értelmet. Írásom célja, hogy – a *Sorstalanság* és néhány értekező szöveg alapján – felvázoljam Kertész írói gondolkodásának néhány olyan jellemző vonását, mely a referencialitás témaköréhez kapcsolódóan rámutathat az életmű ideológiakritikájának nyelvszemléleti hátterére. Először azt mutatom be, hogyan jelenítik meg és értelmezik a Kertész-művek azt a sajátos „nyelvkritikai” összefüggésrendszert, melyben szükségszerűnek tűnik fel a nyelv és az ideológia szétválaszthatatlansága, utána pedig azokat a poétikai elveket, melyeket e nyelvszemlélethez kapcsolódóan Auschwitz művészi ábrázolásának kérdése artikulál