

אמיר אשל

"אין דבר טהור": זיכרון, אשמה ועתידיות ביצירותיו של גינטר גראס**השוואה בין החדשנות של הסופר ב"טרילוגיית דנציג" למוסרנות שלו לאחר נפילת החומה****"תוף הפח": "היה היה" כהווה מיידי**

כיצד השתנתה השפה הגרמנית לאחר מלחמת העולם השנייה והשוואה? כיצד נוצר אוצר מלים חדש לאחר 1945, כזה שנוגע בעבר הגרמני על כל היבטיו וחותר להעניק לו ביטוי אמנותי? כיצד הציגו סופרים גרמנים, שחוו את המלחמה, דרכים חדשות להנכיח את מה שהתרחש במהלך התקופה הנאצית ואחריה - כאלו שמאפשרות לקוראיהם להבחין בצל שמטיל העבר על ההווה, אך גם לדמיין עתיד אחר, שמאופיין בעימות עם פשעי העידן הנאצי? כיצד מציעה הפרוזה הגרמנית שלאחר מלחמת העולם השנייה אפשרות של חשבון נפש לצד "עתידיות": הזדמנות ליצירה-עצמית ועיצוב עקרונות יסוד של שיח תרבותי-פוליטי המבוסס על ביקורתיות ופתיחות מחשבתית? כדי לתת מענה לשאלות אלו, נדון כאן בסופר הגרמני גינטר גראס (1927-2015) וב"טרילוגיית דנציג" (1959-1963) פרי עטו, אחת היצירות הספרותיות המשפיעות ביותר בעידן הפוסט-מלחמתי, וכן במלים הפותחות את החלק הראשון בטרילוגיה, "תוף הפח", מ-1959: "אמת: אני דייר של בית-מרפא לחולי-נפש".¹

מלים אלו יוצאות מפיו של אוסקר מאצאראט, דמות המספר, בן 30, והגיבור הראשי של הרומן, שבהמשך ישרטט לקוראים מבט פנורמי של ההיסטוריה הגרמנית, מהמאה ה-19 ועד למערב גרמניה של קונרד אדנאואר. כפי שמצוין במשפט הראשון, אוסקר מספר את סיפורו בזמן שהוא מעמיד בסימן שאלה את כל דימויו, אבחנותיו וקביעותיו: כיצד אפשר לסמוך על הנרטיב ההיסטורי או על מספר, שמתגורר במוסד לחולי-נפש.² כך נכנס אוסקר לבמה כנציג רב עוצמה של משמעות הספק: שפתו העשירה, מעברו המתמיד מגוף ראשון לגוף שלישי, והערבוב בין האירוני לסנטימנטלי קובעים את נקודת המבט של הרומן על העבר ועל המציאות שמסביב. אי אפשר לקבל את הדברים כפשוטם.

הפתיחה של הרומן ממסגרת את הנרטיב, שאליו נתוודע בהמשך. בו-זמנית, היא מציעה שכל הסיפורים הנוגעים בעבר הם תוצרים של הדמיון שלנו, וככאלה עליהם להיות כפופים לחשיבה ביקורתית. בתחילת הרומן אומר אוסקר: "יכול אתה להתחיל סיפור באמצע ולפסוע בעוז קדימה ואחורה אגב הטלת אנדרלמוסיה. אתה יכול לנהוג גינוני מודרניות, למחוק את כל הזמנים, המרחקים ואחר-כך לבשר בעצמך או על ידי אחרים, שפתרת סוף-

¹ גינטר גראס, *תוף הפח* (תל-אביב: הוצאת זמורה-ביתן, מודן, 1975), 11.

² על אוסקר כמספר לא אמין, ראו:

סוף ובשעה האחרונה את בעיית החלל-הזמן³. וכפי שטוען פטריק אוניל, בשביל הקוראים, חוסר האמינות בנרטיב של אוסקר הוא הזמנה לשקול "באיזו מידה נרטיב כלשהו יכול להיות מהימן"⁴. מה שנתפש בעיני הקוראים כ"מציאות היסטורית", שאין לערער עליה, מוצג דרך השפה הפיקרסקית של אוסקר, כערבוב בין היומיומי והפנטסטי, ההגיוני והאבסורד⁵. אוסקר מאצאראט אינו עוד דמות בגלריה העשירה של מספרים לא אמינים בספרות המודרנית. בדמותו של אוסקר יוצר גראס דיבור חדש של חוסר אמון וספקנות בנוגע לנרטיבים הקיימים ובכך גם בנוגע לנורמות החברתיות והאידיאולוגיות השולטות – בעולמות הנפש והחומר, שמכתרים את אוסקר בימי התבגרותו בגרמניה הנאצית ושרדו את המלחמה, לפחות בחלקם⁶. מערב גרמניה של שנות ה-50 התמקדה בעיקר בבנייה מחדש ובחבירה למערב במלחמה הקרה. מלבד נקיטת כמה צעדים משמעותיים בדרך להכרה באחריותה לפשעים הנאציים – במיוחד הסכם השילומים עם ישראל מ-1952 – התאפיין השיח התרבותי והפוליטי שלה בשתיקה בכל הנוגע לפשעים בעברה הנאצי⁷. רוברט ג. מולר, בספרו "סיפורי מלחמה", הראה שב-15 השנים הראשונות לאחר המלחמה, החברה הגרמנית - בניגוד לתפישה הרווחת, שלפיה התאפיינו שנות ה-50 בהדחקה כמעט מוחלטת של הנאציזם – לא רק שכחה או הדחיקה את התקופה הזו, אלא זכרה אותן באופן סלקטיבי דרך הפריזמה של הסבל הגרמני⁸. בתקופה, שהתאפיינה בזיכרון סלקטיבי של הנציזם-סוציאליזם כקטסטרופה גרמנית, גראס ב"תוף הפח" היה אחד הסופרים הצעירים הראשונים, שתיארו מחדש את הנאציזם במונחים שונים ממחלה, שבה נדבקו הגרמנים. גראס היה גם בין המעטים, שלא פנו אל קלישאות כמו "פשעים שלא יתוארו", שבוצעו "בשם העם הגרמני"⁹. באמצעות שפתו הבוטה של אוסקר, התיפוף המרדני שלו וקולו, שיכול לנפץ זכוכיות, הרומן של גראס מפרק את הרטוריקה המיתית-סימבולית הרווחת של "העבר האפל" (finstere Vergangenheit) ואת הדיבור המעורפל

³ גראס, שם, 13.

⁴ Patrick O'Neill, "The Exploratory Fictions of Günter Grass," in *The Cambridge Companion to Günter Grass*, ed. Stuart Taberner (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009), 42.

⁵ על אוסקר כדמות פיקרסקית, ראו:

John Reddick's classical reading in *The "Danzig Trilogy" of Günter Grass: A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974), 58–63.

⁶ על הריאליזם והפואטיקה הלקונית של הספרות הגרמנית לאחר המלחמה, ראו:

Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (Stuttgart: Metzler, 1993), 88.

⁷ נורברט פריי, בספרו על גרמניה של אדנאואר, מיטיב לתאר את השתיקה במערב גרמניה בשנים הראשונות לאחר המלחמה, ראו: Norbert Frei, *Adenauer's Germany and the Nazi Past: The Politics of Amnesty and Integration* (New York: Columbia University Press, 2002).

⁸ Robert G. Moeller, *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany* (Berkeley: University of California Press, 2001).

⁹ ראו:

Frank Trommler, "Der zögernde Nachwuchs: Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in Ost und West," in *Tendenzen der deutschen Literatur*, ed. Thomas Koebner, 2nd ed. (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1984), 10. Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanies* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), 282–83; Frei, *Adenauer's Germany and the Nazi Past*, 307 and 311; and Wulf Kansteiner, *In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics after Auschwitz* (Athens: Ohio University Press, 2006), 7.

בדבר אשמה, שאפיינו את מערב גרמניה של אדנאואר בשנות ה-50.¹⁰ התנודות במבנה ובתוכן הנרטיב, שאותו בונה גראס ביד אומן, מציעות בהדרגה דרך חדשה לראות את היחסים בין העבר להווה. העבר, כך מציע גראס ביצירתו המוקדמת, הוא כלל וכלל לא מחוז טמפורלי, שאותו הותרנו מאחור. הוא מציג נרטיב, שמתנודד בין התייחסות לנאציזם בלשון עבר לבין ההווה המיידית או אפילו העתיד האפשרי, ובכך מציב ביצירתו את העבר כחלק אינטגרלי של העכשווי. כשאוסקר מספר על "נובמבר שלושים ושמונה" (ליל הבדולח), הוא נע ישירות בין "אז" ל"כיום", כלומר לגרמניה של אדנאואר, שבה רבים מציגים את עצמם כחברים ב"חוגי מרי" או כמי שנסוגים מהחיים הציבוריים למעין "גלות נפשית" חתרנית.¹¹ כאשר אוסקר מציין שמלאכתו כמתופף "היתה הרסנית", בשעה ששיבש את הרטוריקה הלאומנית בעצרות מפלגתיות, הוא מדבר ישירות אל קוראיו בני זמנו בהווה הפוסט-מלחמתי: "... ואני מבקש גם מכם, שאינכם תושבי בתי מרפא", דוחק בהם לבחון את עמדתם ביחס לעבר, את השקפותיהם הסוציו-פוליטיות ביחס למדינתם.¹²

אוסקר מציין מפורשות ובבוטות את האסיפות הנאציות ונזכר בהרס, שהותיר אחריו ליל הבדולח, ובמלחמת ההשמדה של היהודים, שבאה בעקבותיה. בה בשעה, הוא מציג מעבר בין לשון עבר להווה, לפעמים באותה פסקה, ויוצר המשכיות זמנית בין תשעה בנובמבר, 1938, להווה העכשווי של גרמניה בשנות ה-50, ובכך הוא מחלץ את העבר הנאצי ומניח אותו כשקף על ההווה. גראס מכריח את הקוראים לראות שני זמנים בו-זמנית, וכך תיאור העבר הנאצי משמש גם לביקורת שלו על תקופתו. הפרובוקציה הזו ניכרת גם בתשומת הלב העקבית, שמעניק הרומן ליצירה האמנותית כשלעצמה, כלומר לשאלה מהי המשמעות של תקשורת כלשהי עם האמנות. התיפוף של אוסקר, למשל, אינו רק אמצעי תקשורת. הוא סמל לעוצמתה של האמנות לנוכח שיח פוליטי בלתי-אנושי בעבר (בעידן הנאצי) ותרבות פוליטית, שמבוססת על הדחקה והשכחה בהווה (מערב גרמניה של אדנאואר).

בעצרת למען סיפוח דנציג לרייך הנאצי המתעצם מתופף אוסקר בשובבות נגד מקצבי "הבומבום ובומבומבום" הצבאיים והשוביניסטיים של מכונת האינדוקטרינציה הנאצית. לעומתה, אוסקר מתופף לפי מקצבי ג'אז, המצטרפים לצלילי מנגינת "הדנובה הכחולה", שמסמלת את השלום היחסי, שהתקיים בין תרבויות וקבוצות

¹⁰ על התפתחות תחושת האשמה בשנים שלאחר המלחמה ועל מקומה של האשמה בתרבות ובספרות הגרמנית, ראו: Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, 68.

שנל מציין את פרסום חיבורו של קארל יאספרס, "שאלת האשמה", שיצא לאור ב-1946, כרגע מכונן בהיסטוריה של שיח האשמה בתרבות של מערב גרמניה לאחר המלחמה. לרטוריקה של "העבר האפל", ראו:

Ludwig Fischer, "Literarische Kultur im sozialen Gefüge," in *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 10, *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland Bis 1967*, 142.

¹¹ גראס, שם, 108.

¹² שם, 109.

אתניות רבות במונרכיה ההבסבורגית.¹³ בנוסף, בשעה שאוסקר משבש את הקצב של הרטוריקה הלאומנית בהפגנות הנאציות בדנציג, גראס משבש בספרו גם תפישות לאומניות מושרשות של מוצא אתני גרמני "טהור": אוסקר הוא בנה של אגנס קוליאצ'אק, אשה ממוצא קאשובי ופולני, ואלפרד מאצאראט הגרמני. ואולם, מכיוון שאגנס ניהלה רומן ממושך עם בן-דודה, יאן ברונסקי הפולני, אוסקר והקוראים לעולם לא יידעו בוודאות מיהו האב הביולוגי. גיבור אחר, שממלא תפקיד של דמות-אב, הוא מוכר הצעצועים היהודי, זיגמונד מארקוס, שמספק לאוסקר את תופי הפח שלו, וכך מאפשר לילד להתחבר לעולם המבוגרים שמסביבו.

כך, באמצעות תיאור מפורט של הרקע האתני, שקדם לבואו לעולם של גיבורו, גראס מחייב את הקוראים לבחון את אחד הרעיונות המרכזיים של המלחמה: טוהר האתנוס, או הגזע. ובין אם גראס התכוון לעצב את דמותו של אוסקר כדי לחתור תחת דעות קדומות ובין אם לא, ההיסטוריה המשפחתית הסבוכה של גיבורו, כמעריך מטאפורי, היא "בריאת עולם": בזכותה האמונה בטוהר המוצא האתני נתפשת כמיושנת. היא מערערת על מיתוסים גזעניים, ששרדו את נפילת המדינה הנאצית.

ההישג הבולט ביותר של גראס ב"תוף הפח" בא לידי ביטוי בפרק המסכם של החלק הראשון, "אמונה, תקווה, אהבה" (עמ' 172-180). בתחילת הפרק הוא שואל את הפתיחה "היה היה", המוכרת מסיפורי האגדות, ומספר בהמשך על ליל הבדולח, הלילה שבו יהודים רבים הותקפו, חנויות של יהודים הושחתו ובית הכנסת של דנציג נשרף.¹⁴ מתואר שם מפגש אלים בין מארקוס לאנשי אס.א.ה, שעולמם הנפשי מגולם בדמותו של אחד מחברי הארגון, הנגן מיין, פרא שהורג את ארבעת החתולים שלו מכיוון שהדיפו ריח רע. הפרק מגיע לשיא בהתאבדותו של היהודי מארקוס בזמן הפרעות, רגע לפני "ש[ה]נאצים] רצו לדבר עמו במשרדו" ובעצם לדקור אותו למוות.¹⁵ ההישג של גראס כאן הוא כפול. ראשית, הוא מתאר באופן משכנע את גורלו של קורבן יהודי לגזענות הנאצית – דמות, שגראס מתייחס אליה באמפטיה, ובאמצעותה הוא ממחיש את הכאב הנפשי והפיזי של כל הקורבנות. שנית, האמצעים הספרותיים בפרק לא מאפשרים לצמצם את האירועים המבעיתיים של ליל הבדולח להיסטוריה מרוחקת, שכבר נידונה בהרחבה בעבר. מה שאירע מסופר באמצעות הביטוי "היה היה", המרמז שבדומה לאגדות עם אחרות, גם כאן יש מוסר השכל. ואולם, אוסקר, הממלא בנאמנות את תפקידו כמי שקורא תיגר על הנורמות והמוסכמות, לא אומר לנו באופן מפורש מהו הלקח של המעשה. במקום זאת, יש לו מסר, שלפיו מה שנראה כשייך לעבר הוא למעשה פן של ההווה הפוסט-מלחמתי.

¹³ גראס, שם, 105.

¹⁴ על מקומם של מיתוסים, סיפורים ואגדות ביצירתו של גראס, ראו: Peter Arnds, "Günter Grass and Magical Realism," in Stuart Taberner, *The Cambridge Companion to Günter Grass* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009), 52–66.

¹⁵ גראס, שם, 177.

הלילה הגורלי של תשעה בנובמבר, 1938, מתואר לרוב בלשון עבר, אולם בשעה שהפרק מגיע לשיאו הדרמטי נע התיאור בין הזמנים, בין העבר להווה. אחרי שהוא מתאר את מותו של מרקוס, אוסקר מחבר בין ליל הבדולח לרצח העם שביצעו הנאצים ולכל מה ש"בא". ובשני העמודים האחרונים של הפרק, הנרטיב נע ונד קדימה ואחורה בזמן בין העבר, ההווה והעתיד:

הוא בא! הוא בא! מי זה בא? הילד הנוצרי, הגואל? או שמא בא איש-הגאז האלוהי ותחת בית שחיו שעון-הגאז שאינו פוסק מלעשות תיק-תיק? והוא אמר: אני המשיח הגואל את העולם הזה, לולא אני לא הייתם יכולים לבשל... וחילק אגוזים ושקדי-פרך, ומיד פוצחו. ובעת אחת זרמו מן הברזים: רוח וגאזים, עד שקל היה לבעלי האמונה להכיר בתוך האוויר הדחוס והכחלחל בכל אנשי-הגאז שלפני בתי המסחר ניקולאוסים קדושים וישואים קטנים בכל הגדלים והמחירים.¹⁶

השואה, שמיוצגת כאן בדימויים של "איש-הגאז" ו"האוויר הכחלחל", לא מתרחשת בתקופה מוקדמת, שתחומה בזמן. "איש-הגאז האלוהי" לא שייך לעבר. להפך, הוא עדיין "בא", שעונו "אינו פוסק מלעשות תיק-תיק". אוסקר מדבר מנקודת המבט של ההווה, כלומר, זו של גרמניה בימי אדנאואר, ואומר: "איני יודע, למשל, מי מסתתר היום תחת זקני הסבים-של-חג-המולד, איני יודע מי נמצא בשק של ניקולאוס-סבא. איני יודע איך סוגרים ומשנקים את ברזי-הגאז, שכן שוב זורמים ימי הבשורה, או עדיין הם זורמים, איני יודע".¹⁷

הזגוג המבלבל בין עולמות זמניים וההפניה האירונית בכותרת תת-הפרק למידות הנוצריות של אמונה, תקווה ואהבה (מתוך האיגרת הראשונה אל הקורинתים, פרק י"ג, פסוק 14) הופכים את מה שעלה בגורלו של מארקוס לקריאת תיגר פומבית, ל"אבן נגף וצור מכשול" (איגרת פטרוס הראשונה, פרק ב', פסוק 8), מבחן לכל מי שעשויים לבחון את המשמעות של אמונה, תקווה ואהבה בעולם, שחוה את אירועי תשעה בנובמבר, 1938. כשאוסקר שואל את עצמו "מי מסתתר היום", הוא פונה לקוראיו בני זמנו, החיים בגרמניה של אדנאואר, ודוחק בהם לשאול את אותה שאלה ולבחון מהי אותה מערב גרמניה, שבה הם חיים, שבה ייתכן שרבים, שהסתתרו "תחת זקני הסבים-של-חג-המולד" בשנות ה-30 וה-40, מסתתרים כיום בתחפושות דומות.

שני המשפטים האחרונים של הפרק מדגישים ביתר שאת שאלה זו: "היה היה סוחר-צעצועים, מארקוס שמו, והוא הוציא עמו מן העולם הזה את כל הצעצועים. היה היה נגן, מיינ שמו, ואם לא מת, הריהו חי עד היום ושוב מפליא בנגינת החצוצרה".¹⁸

מי שחי, כמו אוסקר, במערב גרמניה שלאחר המלחמה, עשוי לראות בליל הבדולח תקופה מרוחקת ומיתית. ואולם, אפילו אם מיינ וכל אלה, שאותם הוא מסמל, אינם בין החיים, רבים באס.א.ה ובארגונים ובמוסדות אחרים של המכונה הנאצית בריאים ושלמים. קוראי "תוף הפח" ידעו שאנשים כמו מיינ ממשיכים את חייהם

¹⁶ גראס, שם, 178.

¹⁷ שם, 179.

¹⁸ 180.

בגרמניה של אדנאואר, מנגנים בכלי הנגינה שלהם ללא הפרעה. וכשאוסקר אומר שמארקוס "הוציא עמו מן העולם הזה את כל הצעצועים", הוא שואל את קוראיו כיצד יכול להיראות עולם ללא "צעצועים" כמו התוף הרועש והביקורת שלי.

כך, מהנרטיב של גראס משתמע שליל הבדולח ורצח העם, שביצעו הנאצים, מהדהדים בהווה של גרמניה לאחר המלחמה דרך התעלמות מהפשעים ונכונות לשלב נאצים לשעבר באליטה הפוליטית של מערב גרמניה.¹⁹ באמצעות יצירת הקשר הזה בין העבר הקרוב להווה, הרומן, כמו התיפוף של אוסקר, מאתגר את הקוראים ומכריח אותם להיכנס לקצב אחר של מחשבה.

בנוסף, הקשר הזה בין העבר להווה הוא הזדמנות טובה לדון במושג "פרוספקציה". המבנה של העלילה שובר את מה שחנה ארנדט, בפרשנות שלה לקפקא, תיארה כזרימה חד-כיוונית של הזמן. העבר, טוענת ארנדט, הוא לא רק נטל, שיש לשאת על הגב, משא מעיק של עובדות בלתי ניתנות לשינוי.²⁰ העבר גם מראה לנו את מקומן של המחשבה והפעולה האנושית בעיצוב עולמנו ומצביע על כך שיש ביכולתנו לעשות מעשה בהווה ובעתיד. לדבריה, סיפורי העבר הם לא רק ניסיון לשמר את שאירע, אלא גם הזדמנות להכיר ביכולת האנושית לקחת חלק בעיצוב המציאות ההיסטורית (human agency). סיפור אירועי העבר בספרו של גראס נושא עמו תובנה דומה דרך הסיפור והדימוי הספרותי. החזרה לאירועי "ליל הבדולח" והמעבר בין הזמנים ברומן של גראס הם לא רק מעשה של היזכרות, אלא גם הזמנה לקוראים להתוודע ליכולתם לעשות מעשה ולצאת לדרך חדשה, שפורצת את המעגל, שעליו רומז נרטיב "תוף הפח": דפוס של פוליטיקה אתנית, גזענית ואלימה, שהביא למלחמת העולם השנייה ולשואה. אפשר, כמובן, לדון בעבר הגרמני תוך הדגשת הצורך ברטרופקציה: חיפוש העובדות, הבאת הפושעים לדין, זיכרון הקורבנות וכו'. פרוספקציה, לעומת זאת, מצביעה על יכולתנו לפנות לעבר מתוך כוונה לחשוב מחדש על ההווה והעתיד. במקרה של גראס ו"תוף הפח", פרוספקציה מצביעה על יכולת הספר כיצירת אמנות לראות בעבר מקום, שבו אנו זוכרים את שקרה, אבל גם חווים את כוחנו העקרוני לפעול, לעשות מעשה בעולם, בין אם כפושעים או בין אם כמי שחושפים אותם ופועלים נגדם כדי ליצור מציאות פוליטית בעתיד, שבה אין לאידאולוגיה כמו הנאציזם מקום.

החלק השלישי והאחרון של "תוף הפח" מדגיש את ההיבט הפרוספקטיבי של היצירה. הוא מראה את ההמשכיות של הנאציזם במערב גרמניה אחרי המלחמה באמצעות מטאפורה אחרת, שחושפת את הצורך בשפה חדשה כדי

¹⁹ על התרבות הפוליטית השמרנית בגרמניה בעשור הראשון לאחר המלחמה, ראו: Heinrich August Winkler, *Germany: The Long Road West 1933–1990* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 154–71, and Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanies* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), 267–333.

²⁰ Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Penguin Books, 2006), 10.

לגשת אל ההיסטוריה העכשווית של גרמניה. כאן מוצגת גרמניה של שנות ה-50 באמצעות מועדון ג'אז בשם "מרתף הבצל", שלקוחותיו משתייכים לאליטה החדשה של מערב גרמניה: אנשי עסקים, רופאים, עורכי דין, אמנים ועיתונאים – "כל המתקראים היום אנשי רוח".²¹

הם היו להוטים לפתוח בשיחות חדשות, אולם נחלו כישלון חרוץ. הם "ניסו לקשור שיחה, אך לא הצליחו, למרות מיטב הכוונות דיברו סחור-סחור לבעיות האמתיות, ברצון היו מוכנים פעם להתפרק, התכוונו לדבר פעם גלויות, בלי כחל ושרק, ישר מן הלב, מלוא-פה, לשכוח פעם את הראש, לחשוף את האמת לאמיתה, את האדם כמו שהוא – אבל לא יכלו".²² כל המבקרים במועדון עדיין לא היו מסוגלים לדבר על הבעיות האמתיות שלהם. למרות מאמציהם, כפי שמציין אוסקר, הם לא מצליחים לגעת בעניין המהותי ביותר – "העבר הזה".²³ הם היו יכולים "להתפרק", לבכות ולהביע את רגשותיהם רק בשעה שקילפו וחתכו בצלים, ללא מודעות לכך שמקור הבכי שלהם הוא העבר הנאצי שלהם.²⁴

המטאפורה של מרתף הבצל (שעליה רומז גראס בשעה שהוא כותב את האוטוביוגרפיה שלו, "קילוף הבצל") מגלמת את מה שהפסיכואנליטיקאים הגרמנים, אלכסנדר ומרגרטה מיטשרליך, מתארים בספרם "Die Unfähigkeit zu trauern" ("אי-היכולת להתאבל"): בשעה שהשיח הרשמי במערב גרמניה הצהיר על הרוע של הנאציזם, לא היתה באמת הכרה אמיתית, אישית וחברתית, באשמה ובקבלת האחריות המתלווה אליה.²⁵ הבכי המטאפורי במרתף הבצל חושף את הריקנות של הרטוריקה הפומבית במערב גרמניה בכל הנוגע לעבר ומראה עד כמה היא לא יעילה ומיושנת.

מבחינה זו, מרתף הבצל מאפשר לבחון את הצורך בהחלפת סוג זה של התמודדות עם העבר, שלפיה בוכים, אבל לא מדברים באופן קונקרטי על מה שאירע, על התפקיד המרכזי שמילאו רבים ממבצעי הפשעים הנאציים במערב גרמניה אחרי המלחמה ועל החובה שיש לגרמנים כלפי הקורבנות והניצולים. אם ניעזר במושג של פרויד, הרומן מעודד את הקוראים לבחון איזו "מלאכת אבל" הולמת יותר. המטאפורה, וכך גם היצירה, מאפשרות לקוראים מיד לאחר המלחמה לדמיין את עצמם מבקרים במרתף הבצל, והן משתמשות בתחבולות (הבצלים או הסיפורים) כדי לעורר בקרב הקוראים מחשבות יצירתיות, רגשות וזיכרונות.²⁶ ובדיוק מכיוון ש"תוף הפח" לא מפרט את

²¹ גראס, שם, 468.

²² שם.

²³ שם.

²⁴ על "מרתף הבצל" של גראס כמטאפורה לגרמניה של אדנאואר, ראו:

Steve Crawshaw, *Easier Fatherland: Germany and the Twenty-First Century* (New York: Continuum, 2004), 31–32.

²⁵ Alexander Mitscherlich and Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior* (New York: Grove Press, 1975).

²⁶ Judith Ryan highlights *The Tin Drum's* ability to mobilize "the reader's critical faculties" in *The Uncompleted Past*, 67.

על "תוף הפח" כפולמוס פוליטי-תרבותי, ראו:

תוכן הדברים, שלא נאמרו במרתף הבצל, הרומן דוחק בקוראים למלא את החסר ולהכיר בשפה המיושנת ובהרגלים המיושנים, שמאפיינים את היחס של גרמניה לאחר המלחמה לזיכרון של הנציונל-סוציאליזם.

"שנות כלב": "אבל גם הסבון אינו מכבס נקי"

מיד לאחר פרסום "תוף הפח" נקט גראס צעדים נוספים כדי לתאר מחדש את הנאציזם. ב"מכתבי אהבה", החלק השני של ספרו, "שנות כלב" מ-1963, כותב הגיבור הארי ליבנאו לדודניתו טולה פוקריפקה אחרי המלחמה ונזכר בהתבגרותו בעיר דנציג בימי הרייך השלישי. הוא מזכיר לטולה את הרפתקאותיהם בימי צעירותם ואת כשרונה לחשוף את מה שהמבוגרים ניסו להסתיר מהם. במכתב המרכזי בהתכתבות הזו, נזכר הארי כיצד הדחף של טולה לגלות את האמת הביא לכך שתגלה גם את טבעו האמתי של תל לבן, שמצאה בפאתי דנציג:

היה היתה נערה ושמה טולה, מצח ילדים נקי היה לה. אבל אין דבר נקי בעולם. גם השלג אינו נקי. אין בתולה נקייה. אפילו החזיר אינו נקי. גם השטן אינו נקי לגמרי. אין שום צליל עולה נקי. כל כינור יודע זאת. כל כוכב מצלצל זאת. גם תפוח-האדמה אינו נקי. יש לו עיניים שצריך לעקור אותן. אבל המלח? המלח נקי הוא! לא, גם המלח אינו נקי. רק על השקיות כתוב: המלח הוא נקי. גם הוא רובץ בשכבות. מה רובץ עמו? הלא רוחצים אותו. דבר אינו נרחץ נקי. אבל היסודות: נקיים? הם סטריליים אך לא נקיים. הרעיון, האם הוא שומר על נקינותו? אפילו בתחילתו אינו נקי. יש הנוצרי אינו נקי. מארקס אנגלס לא נקיים. אין האפר נקי. ואין לחם-קודש נקי. ואין שום מחשבה שומרת על נקינות. ואין האמנות פורחת נקי. וגם לשמש כתמים. ולכל הגאונות וסת. על הכאב צף הצחוק. ועמוק בשאגה טמונה השתיקה. בזוויות נשענות מחוגות הרושמות מעגלים. – אבל המעגל, הוא נקי! אין מעגל הנסגר נקי. שאם נקי המעגל, נקי גם השלג, הבתולה, החזירים, ישו הנוצרי, מארקס ואנגלס, האפר הקל, כל הכאבים, הצחוק, משמאל השאגה, מימין השתיקה, המחשבות ללא רבב, לחם-הקודש אינו שותת דם עוד והגאונות ללא וסת, הזוויות הן זוויות נקיות, המחוגות רושמות מעגלים באדיקות: נקיים ואנושיים, חזיריים, מלוחים, שטניים, נוצריים ומארקסיסטיים, צוחקים, שואגים, מעלים גרה, שותקים, קדושים, עגולים נקיים זוויתיים. והעצמות, תלים לבנים שנערמו רבדים-רבדים זה עתה, הלכו וגבהו ללא עורבים: גדלות הפיראמיות. אבל העורבים, שאינם נקיים, קרקרו כבר אתמול בקולות...: אין דבר טהור, שום מעגל, שום עצמות. והתלים, שנערמו כדי להגביה את הטהור, יותכו יבושלו, ירתחו כדי שסבון, נקי וזול. אבל גם הסבון אינו מכבס נקי.²⁷

כך, בליריות המקוננת הזו, המלים של הארי מתארות את ערימת שרידי בני אדם, שנכלאו בשטוטהוף, מחנה הריכוז הידוע לשמצה ליד דנציג. "שבר הציוויליזציה" בלשונו של דן דינר, הרצח התעשייתי של בני אדם, פורץ כאן אל ההווה.²⁸ מילותיו גם נוגעות באותה שתיקה שלטת, שמסביב לעולם של המחנות: "איש לא דיבר על תל-העצמות. אבל הכל ראו הריחו טעמו אותה".²⁹ ואולם, המטאפורות שלו חורגות הרבה מעבר לייצוג היסטורי: הן חושפות את הריקנות של תעודות היושר, שחילקו לאחר המלחמה בעלות הברית לגרמנים כעדות לחפותם (המסמכים כונו Persilscheine על שם אבקת הכביסה הפופולרית "פרסיל").³⁰

Manfred Dürzak, "Die zweite Phase des westdeutschen Nachkriegsromans," in *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* 2nd edition, Wilfried Barner ed. (Munich: C. H. Beck, 2006), 368-434, here 379-80.

²⁷ גינטר גראס, שנות כלב (תל-אביב: הוצאת מסדה, 1979), 236.

²⁸ Dan Diner and Seyla Benhabib, *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988).

²⁹ גראס, שם, 244.

³⁰ על השימוש הספרותי של גראס בתעודות היושר הללו, ראו:

גם הפנייה לעבר באמצעות קשירה בין לובן תל-העצמות ל"טוהר" כביכול של ההווה מבטלת את ההפרדה בין העבר הנאצי, התחום בזמן, לגרמניה "הנורמלית" לאחר המלחמה. "אין דבר טוהר" הופך את מה שטולה ראתה אז ושם להיבט של עכשיו. "העורבים... קרקרו... כבר אתמול... והתלים... יותכו יבושלו, ירתחו". בעולם שבו "אין דבר טוהר" מוזמנים הקוראים לראות את האירועים בשטוהוף כחלק מרכזי במציאות שלהם, בתפישותיהם ובאמונותיהם, כולל דבריו האירוניים של גראס: "ואין האמנות פורחת נקי".

אונטולוגיה עמומה ושילית מהדהדת בין השורות הללו: מה שישנו לעולם לא יהיה שלם או טוהר. כבר לא ניתן לראות את העילאיות של הטבע ("שלג" או "מלח"), הדת ("ישו הנוצרי"), אוטופיות חברתיות ("מארקס אנגלס") וצורות אחרות של מטפיזיקה ("הרעיון") כטהורות. ואם כל אלה מוכתמים, על מה נוכל להסתמך? העוצמה בפרוזה של גראס נובעת לא רק מהדימויים, אלא גם מההיעדרות המכוונת של מערכות חדשות של ערכים ואמונות, שיכולות לכוון את הקוראים. מציאת מערכות שכאלו היא משימה שמוטלת על הקוראים, ואין לדעת מה יהיו תוצאותיה.

אוסקר מאצאראט, הארי ליבנאו וטולה פוקריפקה מייצגים דור, שבצעירותו גדל בשנות שלטון הנציונל-סוציאליזם ובגרותו יקדיש את זמנו להתמודדות עם התבגרות בנסיבות הללו. הם מייצגים דור, שבו אפשר לכלול אישים כמו האפיפיור לשעבר, יוזף רצינגר (בנדיקטוס ה-16), הפילוסוף יורגן האברמס והפוליטיקאי הנס-דיטריך גנשר. באמצעות אוסקר, הארי וטולה הפך גראס לאחד היוצרים המרכזיים, שסייעו לנסח תחושת אחריות משמעותית על פשעי המשטר הנאצי בשיח האינטלקטואלי במערב גרמניה בשנות ה-50 ובתחילת שנות ה-60, שיח שעד אז התייחס לנאציזם בצורה מופשטת בלבד, כ"קטסטרופה".³¹

גראס יצר מתח לא פתור בין "היה" ל"הינו" או "אינו" ("היה היתה נערה... ו"אין דבר טוהר") והביא להווה אירועים, מושגים ומקומות היסטוריים כמו ליל הבדולח ומחנות הריכוז. כך, הוא השפיע רבות על השינויים בשיח של העבר הנאצי במערב גרמניה. ההתמודדות הגרמנית עם העבר (*Vergangenheitsbewältigung*) שמה דגש ב-15 השנים הראשונות לאחר המלחמה על *bewältigung*, שמשמעותה התמודדות, התנהלות, שליטה, התגברות, ואילו גראס תיאר את הנאציזם כאל ניסיון קולקטיבי שעדיין לא צלח, שההתמודדות עמו היא משימה

Ian Buruma, "War and Remembrance: Shrouded by the Günter Grass Controversy is an Extraordinary New Memoir," *The New Yorker*, September 18, 2006.

³¹ Jan Werner Müller, *Another Country: German Intellectuals, Unification and National Identity* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000), 37-45.

לעשורים הבאים.³² בספרים "תוף הפח" ו"שנות כלב", גראס הציג אוצר מלים חדש ובאמצעותו הצליח לעצב בעילות רבה יותר מכל סופר אחר את השיח הציבורי, הביקורתי והדמוקרטי במערב גרמניה של שנות ה-60.³³

אשמה שעוברת בירושה: גראס, "המאה שלי" ו"בהילוך של סרטן"

ההישגים הספרותיים המשמעותיים של גראס בסוף שנות ה-50 ותחילת שנות ה-60 לא הצליחו לחזור את עצמם בכתביו המאוחרים. כדי להבין טענה זו כדאי לחזור לדיון של ריצ'רד רורטי על לשון פיגורטיבית, שבו הוא הציג לנו להתבונן בשפה ובתרבות כפי שדארווין לימד אותנו להתבונן בהיסטוריה של שונית אלמוגים.³⁴ כפי שהשונית עשויה מאלמוגים מתים וחיים, וכפי שאלמוגים גוססים מוחלפים בחדשים, כך מטאפורות ישנות מתות ובמקומן באות מטאפורות חדשות. התרבות, כך סבור רורטי - שהושפע מיחסה של הפילוסופית של המדע, מרי הסה, לחדשנות מדעית כאל "תיאור מחדש מטאפורי" - מתפתחת באמצעות מוטציות רבות של תיאורים, העונים על השאלות: מאיפה באנו וכיצד ניראה בעתיד. במקרה שכזה, ספרות היא הזירה, ש"בה מטאפורות ישנות גוועות ללא הרף והופכות למילוליות, ואז הן משמשות מצע ורקע למטאפורות חדשות".³⁵

החל משנות ה-60, בשעה שגראס פנה שוב ושוב ל"אשוויץ" כאל מושג מפתח בשיח הפוליטי של מערב גרמניה, ציפה לשפתו של הסופר, שנחשבה עד אז לחדשנית, גורל דומה לגורל של שונית האלמוגים במשל של רורטי. כלומר, המטאפורות שלו איבדו את ממד העתידיות, כלומר, חדלו להשתתף בעיצוב הממד הפרוספקטיבי של השיח המערב גרמני בנוגע לעבר, ובמקום זאת תפסו את מקומן בתוך מערכת מוגדרת של פונקציות וקואורדינטות בנוף הפוליטי של זמנו.

כפי שיאן ורנר מילר כבר ציין בספרו "ארץ אחרת", גראס פיתח את רעיון ה"פרגנגקונפט" (Vergangenkunft): הצלבה בין העבר (Vergangenheit) לעתיד (Zukunft), שמראה שהאשמה הגרמנית לעולם לא פוחתת, ולכן העבר שולט בעתיד וההווה. בהתאם לכך, אם לא זוכרים את אושוויץ באופן שמקובל עליו, העתיד של גרמניה נדון בעיני גראס להיות בצלה של חזרה אפשרית לגזענות לאומנית.³⁶ ב-1990 הרצה גראס על הפואטיקה של יצירתו בפרנקפורט. בהרצאתו הוא אמר: "לא ניתן לעקוף את אושוויץ. אסור לנו לנסות לבצע פעולה אלימה שכזו, גם

³² על ההיסטוריה של מושג "ההתמודדות הגרמנית עם העבר", ראו:

Charles S. Maier, *The Unmasterable Past: History, Holocaust and German National Identity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), and Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland* (Munich: Beck, 2001).

³³ על התקבלות "תוף הפח", ראו:

Michael Jürgs, *Bürger Grass: Biographie eines deutschen Dichters* (Munich: C. Bertelsmann 2002), 147–50; Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, 303–4; and Siegfried Mews, *Günter Grass and His Critics* (Rochester, NY: Camden House, 2008), 9–16.

³⁴ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989), 16; Donald Davidson, "What Metaphors Mean," in *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford University Press, 1984), 262.

³⁵ ריצ'רד רורטי, *קונטינגנטיות, אירוניה וסולידריות* (תל-אביב: הוצאת רסלינג, 2006), 64.

³⁶ Jan-Werner Müller, *Another Country: German Intellectuals, Unification, and National Identity* (New Haven: Yale University Press, 2000), 81.

אם נרצה בכך, מכיוון שאושוויץ שייך לנו. הוא צלקת תמידית בהיסטוריה שלנו. אם נסתכל על הצד החיובי (als Gewinn!) שלו, הוא איפשר לנו להגיע לתובנה הבאה: עכשיו, סוף סוף, אנחנו מכירים את עצמנו.³⁷

אושוויץ הוא כבר לא אתגר שמעמיד העבר הגרמני בפני ההווה. במקום זאת, האירוע ההיסטורי הופך לפריזמה, שדרכה יש להסביר כל היבט של הגרמניות בעידן שלאחר מלחמת העולם השנייה. אושוויץ הופך למושג, שבו גראס משתמש בכל פעם שהוא יוצא להסביר מה נכון מוסרית, בכל פעם שהוא מטיף על כל נושא שבעולם, בין אם בנוגע ליצירתו ובין אם, כפי שנהג לעשות בשנותיו המאוחרות, בנוגע לשאלות על פוליטיקה ואתיקה. אם בעבר היה גראס מודל לחיקוי בכל הקשור למעורבותו הלא שגרתית והחדשנית בסוגיות מוסריות, עתה הוא הפך למופת של מוסרנות. בחיבוריו ובהרצאותיו הפכה האשמה הגרמנית לגורל נצחי – נטל שעובר בירושה, שאותו הגרמנים נושאים על גבם בכל זמן, ללא קשר לגיל ולמעורבות האישית בפשעים של המשטר הנאצי.³⁸

חלק ניכר מיצירתו הספרותית של גראס לאחר נפילת החומה, במיוחד "המאה שלי" (1999) ו"בהילוך של סרטן" (2002), מראה כיצד כתבים מאוחרים אלה מתארים את הגרמנים כתלויים באופן מהותי באושוויץ. "בהילוך של סרטן" חוזר לתקופה הנאצית מנקודת המבט של גרמניה לאחר האיחוד ושב אל אחת מגיבורות "טרילוגיית דנציג", טולה פוקריפקה. בדומה למיליוני גרמנים, שנמלטו או גורשו ממזרח אירופה בתום מלחמת העולם השנייה, עוזבת טולה את דנציג, שבה נולדה, ויוצאת לדרך חדשה בלב גרמניה. מסעה מתחיל על סיפונה של אניית הנוסעים הגרמנית "וילהלם גוסטלוף" - שנקראה על שמו של מנהיג המפלגה הנאצית בשווייץ, שנורה למוות ב-1936 בידי הסטודנט היהודי, דוד פרנקפורטר, ובסוף שנות ה-30 שימשה אניית תענוגות בשביל "כוח באמצעות שמחה" (Kraft durch Freude), ארגון העובדים הלאומי בימי המשטר הנאצי. ב-1945 הבחינה צוללת סובייטית באנייה, שהיתה מרוחקת 30 קילומטרים מהחוף, והטביעה אותה. היה זה ב-30 בינואר, תאריך שמציין גם את עליית היטלר לשלטון וגם את יום הולדתו של גוסטלוף. באנייה היו באותו זמן אלפי בני אדם, חיילים פצועים ואזרחים. לפי הערכות, יותר מ-9,000 בני אדם טבעו למוות, וכאלף ניצלו, בהם טולה פוקריפקה. ושם, באותו לילה איום, נולד בנה היחיד של טולה, פאול.

בספר "בהילוך של סרטן", פאול מקבל אחריות לגולל את סיפורה של אמו. תיאוריו הם חלק בלתי נפרד מהמציאות בגרמניה לאחר נפילת החומה. הם משקפים את הקשיים, שעומדים בפני מי שרוצה לספר על סבלם של מיליוני גרמנים ומודע גם שניתן לנצל לרעה את הסבל הגרמני כדי לקדם שיח גרמני של קורבנות. פאול דואג במיוחד לבנו, קונרד (קוני), שמאמץ גישה חדשה ומסוכנת כלפי העבר הגרמני. קוני מקים אתר אינטרנט לאומני,

³⁷ Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz: Frankfurter Poetik-Vorlesung* (Frankfurt: Luchterhand, 1990), 42.

³⁸ Müller, *Another Country*, 80-81.

ובקבוצות צ'ט הוא כותב באובססיביות על הטבעת אניית "וילהלם גוסטלוף". ובכך, הוא מסמל את ראשיתה של התעלמות מהאשמה הגרמנית. ברגע השיא בספר יורה קוני בוולפגנג הפילושמי, שבקבוצות הצ'ט מגדיר את עצמו כיהודי בשם דוד. מאוחר יותר, בחקירה המשטרית מנמק קוני את מעשהו: "יריתי מכיוון שאני גרמני". המשפט "יריתי מכיוון שאני גרמני" מפנה ישירות למשפט "יריתי מכיוון שאני יהודי", המיוחס בספר לדברים שאמר דוד פרנקפורטר לאחר שירה בוילהלם גוסטלוף. הווידי של קוני גם מפנה לדבריו של גראס על ההתמודדות עם אושוויץ: "עכשיו, סוף סוף, אנחנו מכירים את עצמנו". דבריו של קונרד צובעים את הגרמניות באשמה נצחית. "בהילוך של סרטן" מתאר את האסון שאירע לאזרחים גרמנים, אולם נראה שהוא גם מזהיר את הקוראים מהישנות של הקטסטרופה ההיסטורית בגלל נטייתם של הגרמנים - כך מניח גראס - לגלוש לעבר לאומנות קנאית. אביו של קונרד, פאול (דמות שמזכירה את גראס במובנים רבים), מסכם את רשמיו במשפט מבושר רעות: זה [העבר הגרמני] לא נגמר. זה לעולם לא ייגמר.

זיכרון ומחבואים: גראס ו"קילוף הבצל"

יצירתו המאוחרת של גראס מחווירה לעומת כתביו המוקדמים. שתיקתו בכל הנוגע לשירותו בוואפן אס.אס, שאותה הוא מפר ב"קילוף הבצל"; שירו מ-2012, "מה שחייב להיאמר", שבו מתח ביקורת חריפה על מדיניותה של ישראל, וכן הפולמוס, שהתעורר בעקבותיו, מטילים צל על הישגיו המשמעותיים בעבר. "אין דבר טהור" יכול להתפרש עתה כניסיון משתמע של גראס להלבין את עצמו בטענה שהמשמעות של להיות אנושי היא גם להיות אשם.

עם זאת, יצירותיו של גראס ממלאות תפקיד חשוב בתהליך, שבו סופרים, היסטוריונים, סוציולוגים ופסיכולוגים באו חשבון עם "העבר הגרמני" והפכו את "אושוויץ" למושג כה משמעותי לאחר מלחמת העולם השנייה, שמקפל בחובו לא רק אשמה ובושה, אלא גם נקודת התייחסות סמלית למחשבה על מהות הגרמניות בעתיד. כפי שרומזת האוטוביוגרפיה של גראס, השאלה המרכזית קשורה לעתיד תרבות הזיכרון של גרמניה: מה המשמעות של הזיכרון יותר משבעה עשורים לאחר סיום המלחמה.

"קילוף הבצל" מציע נקודת מבט חדשה על חייו של גראס ועל הקשיים של דור שלם לזכור ולשכוח, זאת בשעה שבני אותו דור נלכדו בין הדרישות של תרבות הזיכרון הקולקטיבי למורכבותו של הזיכרון האישי. "ההיזכרות", כותב גראס, "אוהבת לשחק מחבואים. לחמוק בגנבה"³⁹. היא סותרת את "הזיכרון". בשעה שהזיכרון הוא

³⁹ גינטר גראס, קילוף הבצל, מאורע ספרותי: גינטר גראס מספר על עצמו (תל-אביב: הוצאת כנרת, זמורה-ביתן, 2011), 8.

"דקדקני" בכל הקשור להתעקשותו על האמת, דומה ההיזכרות לבצל, "המבקש להתקלף".⁴⁰ היא מורכבת משכבות רבות, שאותן ניתן לקלף מתוך ידיעה שלעולם לא נגיע לגרעין כלשהו, לדיוק חד-משמעי. במבט לאחור, גראס מודע היטב להפכפכותו של הזיכרון הפרטי, בשעה שהוא מציין ש"אי הידיעה" של פשעי המשטר, שאותו שירת מרצון, "לא היתה יכולה לטשטש את התובנה כי היה לי חלק במערכה, שתיכננה, ארגנה והוציאה אל הפועל את השמדתם של מיליוני בני אדם".⁴¹ "בקילוף הבצל" הוא בוטה וכן כפי שאוסקר החדשני היה בעבר: "את מה שקיבלתי בגאווה האווילית של שנות נעורי, ביקשתי להסתיר אחרי המלחמה מתוך בושה שצמחה לאחר מעשה".⁴² כך, גראס לא רק מייצג את מי שהוא היה בעבר, אלא גם – הן בכתיבה על נעוריו הן בפרסום של הוידוי המאוחר שלו – יוצר מחדש את עצמו כדמות, שסוף סוף מסוגלת להתמודד עם מה שהיא הסתירה במשך עשורים.

האוטוביוגרפיה של גראס מאפשרת לנו לבחון כיצד השיח הגרמני על הנאציזם עשוי להיראות כיום בעקבות אי-יכולתו, שעליה הוא התוודה, להודות בהשתייכות הצבאית שלו. גראס הוא כעת הסופר, ששירת בוואפן אס.אס הידוע לשמצה, בשעה שבמשך עשורים הוא טען ששירת כסייען אש (Flakhelfer) (נוער גרמני, שגויס לעזור לכוחות נ"מ נגד ההפצצות של בעלות הברית). השתיקה על שירותו הצבאי "דיכאה אותי", כך הודה בראיון לפרנקפורטר אלגמיינה צייטונג. "שתיקתי כל השנים היא אחת הסיבות שבגללן כתבתי את הספר הזה. זה היה חייב לצאת החוצה. סוף סוף".⁴³ ועכשיו, כש"זה" בחוץ, גראס מציע לנו את האפשרות לבחון מחדש את חמשת העשורים הראשונים של התרבות הגרמנית לאחר המלחמה, ובעיקר להעריך את השפה של תרבות הזיכרון הקולקטיבי.

גראס וחברי "קבוצת 47" תרמו רבות לתרבות הדמוקרטית של מערב גרמניה לאחר מלחמת העולם השנייה, בעיקר בזכות תיאור חדש ויצירתי של הנאציזם. ואולם, במידה מסוימת, הם גם המשיכו להחזיק באוצר המלים הנאצי, שליווה אותם בצעירותם, ולשמר (במודע או שלא במודע) רעיונות, ששורשיהם באידיאולוגיה הגזענית של גרמניה הנאצית. עם זאת, עלינו להעריך את התפקיד שמילאו גראס ועמיתיו בהתאם לכברת הדרך שעשו ביצירתם ובשפתם מנקודת המוצא הזו ולא בהתאם לציפיות של המבקרים מהם. במלים אחרות, אני סבור שיש

⁴⁰ שם.

⁴¹ שם, 99.

⁴² שם.

⁴³ Günter Grass, "Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche," interview with Frank Schirrmacher and Hubert Spiegel, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, August 11, 2006.

לשפוט אותם בהתאם ליכולתם להרחיב את גבולות השפה והדמיון הגרמניים, לכתוב משהו שהיה שונה בצורה מובהקת מסופרים שקדמו להם, ובמידת האפשר, גם בהשוואה להשקפותיהם הקודמות.⁴⁴

גראס מילא תפקיד מכריע בתהליך שבו הפך המרחב הציבורי בגרמניה אחרי מלחמת העולם לחי, תוסס ופתוח. הוא המשיך למלא את התפקיד הזה גם כשהספרות שלו הפסיקה להיות חדשנית ואיבדה את חוש הכיוון שלה. גם כאשר התערער מעמדו הציבורי כמצפון האומה, ספריו, מאמריו, נאומיו, הראיונות שהעניק, והתגובות שכל אלה עוררו, הוכיחו את החשיבות של המעורבות הספרותית בהיסטוריה הגרמנית, את המשמעות של התיאור הספרותי החדש של העבר הנאצי ואת החוב העצום של התרבות הגרמנית העכשווית לסופר הלא-מושלם הזה.

* אמיר אשל הוא פרופסור ללימודים גרמניים וספרות השוואתית, מחזיק הקתדרה על שם אדוארד קלארק קרוסט באוניברסיטת סטנפורד, קליפורניה.

⁴⁴ להשקפה שונה, השוו ל:

Klaus Briegleb: *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift über die Frage: "Wie antisemitisch war die Gruppe 47?"* (Berlin: Philo Verlagsgesellschaft, 2002).