

AL PRINCIPI FOU L'ESQUERDA / AM ANFANG WAR DER SPRUNG: LA TRILOGIA DE DANZIG

JORDI JANÉ-LLIGÉ
Universitat Autònoma de Barcelona
Jordi.Jane@uab.cat

RESUM

L'article gira a l'entorn de la frase "Am Anfang war der Sprung" ("Al principi fou l'esquerda"), que Grass formulà en un petit tractat de l'any 1962, "Ohrenbeichte. Brief an ein ungeschriebenes Blatt", en el qual l'autor alemany descriu la manera com concep la tasca del novel·lista en retratar el món. Un cop exposades les interpretacions que diversos autors han donat a aquest text, es revisa la seva significació per a les obres que constitueixen l'anomenada "Trilogia de Danzig", especialment per als seus „herois“ protagonistes, sense perdre mai de vista el caràcter sovint autobiogràfic que aquestes obres tenen. Es dedica una especial atenció a la darrera obra de la trilogia, *Anys de gos*, tal vegada la menys coneguda de totes tres.

PARAULES CLAU: Günter Grass; Trilogia de Danzig; estètica grassiana; autobiografia; intertextualitat.

AT THE BEGINNING THERE WAS THE CRACK (AM ANFANG WAR DER SPRUNG): THE DANZIG TRILOGY

ABSTRACT

This article focuses on the sentence "Am Anfang war der Sprung" ("At the beginning there was the crack") that Grass formulated in a 1962 small essay, "Ohrenbeichte. Brief an ein ungeschriebenes Blatt", which alludes to what the author conceives as his role in depicting the world. After the analysis of the different ways through which this sentence has been interpreted by scholars, the article focuses on the significance it has for each of the novels that constitute the so called "Trilogy of Danzig", especially for their "heroes" and protagonists, without losing sight of the autobiographical dimension in these works. Special attention is paid to the last novel of the Trilogy, *Hundejahre (Dog years)*, which is maybe the least known of the three.

KEYWORDS: Günter Grass; The Danzig Trilogy; Grass aesthetics; autobiography; intertextuality.

1. AM ANFANG WAR DER SPRUNG

En el seu estudi sobre la producció poètica de Günter Grass durant els anys d'escriptura de les tres novel·les que componen l'anomenada Trilogia de Danzig, *Das lyrische Umfeld der "Danziger Trilogie" von Günter Grass*, Benedikt Engels s'empara per a la seva investigació en un principi que ja Volker Neuhaus havia establert com a irrenunciable per a qualsevol estudi dedicat a l'obra de l'autor de Danzig: l'obligada interdisciplinarietat de la recerca, referint-se

d'aquesta manera les diverses disciplines artístiques a què Grass dedicà la seva atenció. Engels ho formula així:

Neuhaus [...] entwirft ein Zugangsmodell, dem weite Teile der Grass-Forschung folgen und dem auch diese Arbeit [...] verpflichtet ist. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet die Einsicht, daß das Werk von Günter Grass, wenn überhaupt, dann nur in seiner Gesamtheit zugänglich ist. Wie wohl bei keinem anderen deutschsprachigen Gegenwartsautor erscheint das Grass'ssche Œuvre geprägt durch Bezüge und Verweise, die alle Gattungsgrenzen und künstlerischen Ausdrucksmittel überschreiten. (Engels 2005: 29)

[Neuhaus [...] elabora un model d'acostament que segueixen bona part dels estudiosos de Grass i del qual també aquest treball [...] és deutor. Constitueix el punt de partida de tota investigació la certesa que l'obra de Günter Grass només és accessible, si de cas, en el seu conjunt. Com no passa probablement amb cap altre escriptor alemany contemporani, l'obra de Grass se'ns presenta plena de referències i al·lusions que sobrepassen els límits de tots els gèneres i dels seus mitjans d'expressió artística.]¹

Aquesta estratègia de treball permet a l'investigador, tal com demostra el mateix estudi d'Engels amb escreix, anar localitzant lentament els desllorigadors que ajuden a interpretar nombrosos passatges de la producció de Grass (èpica, lírica, teatral, assagística, gràfica, plàstica...), molts dels quals podríem qualificar sovint de foscos, si no d'incomprensibles. Mercès a aquest procediment anem guanyant una visió més íntegra i unitària de la seva obra, ahora que hi anem reconeixent uns mateixos impulsos o pulsions creadors.

L'enfocament del present article, l'objectiu del qual és evocar el triomfal debut literari de Günter Grass amb l'esmentada Trilogia, sorgeix de la lectura del capítol de l'estudi d'Engels en què l'autor s'ocupa de la simbologia emprada per Grass a *Katz und Maus (El gat i la rata)*, la segona novel·la de la Trilogia, tot comparant-la amb la simbologia present en la seva producció contemporània de caràcter no èpic. Concretament, Engels hi analitza la significació del salt (*Sprung*) que fa el gat que dona nom a l'obra damunt la nou del coll del seu protagonista, Joachim Mahlke, en el passatge que inaugura el text. Engels, en oferir una interpretació d'aquest salt, juga amb la forma i els significats del substantiu *Sprung* ('salt', 'esquerda') i la forma i el significat de l'adjectiu *ursprünglich* (originari), que, com *Sprung*, és un derivat del verb *springen* ('saltar', 'sorgir', 'esquerdar-se'):

Der *Sprung* der Katze symbolisiert hierbei also nicht das Herausfallen aus der Geborgenheit des Mythos. Ein solches Aufgehobensein existiert erst gar nicht. Der „*Sprung*“ ist bei Grass *ur-sprünglicher*² als jede Vorstellung von Totalität. (Engels 2005: 118)

¹ Les traduccions de les cites, si no s'indica el contrari, són meves.

² Les cursives d'aquesta cita són meves i destaquen les paraules en què es basa l'esmentat joc lèxic (*Sprung*; *ur-sprünglicher*), el qual és impossible de mantenir en català (*salt*; *primigeni*).

[El *salt* del gat no simbolitza en aquest cas, doncs, la caiguda des de l'aixopluc que ofereix el mite. Un resguard com aquest, per començar, no existeix. El „*salt*“ és en Grass *primigeni*, anterior a qualsevol idea de totalitat.]

El joc de significats present en aquest passatge no és una llicència que es prengui Engels per compte propi, sinó que és una referència explícita a un breu text assagístic de Grass de l'any 1962 que s'intitula "Ohrenbeichte. Brief an ein unbeschriebenes Blatt",³ en el qual l'autor de Danzig reflexiona sobre la naturalesa primigènia de l'acte d'escriure, i del qual Engels extreu la següent cita:

[...] daß die ‚ursprüngliche Ganzheit‘ zwar einen famosen Traktätchenstoff abgibt, aber erzählen kann man über etwas Ganzes schlecht, zumal mir Ganzes noch nie begegnete; selbst meine Großmutter, die in sich ruhte, hatte einen Sprung von Anbeginn; und der Anbeginn hatte auch einen Sprung; am Anfang war der Sprung. (Engels 2005: 118)
[[...] que la 'totalitat primigènia' tal vegada doni de si per a un excel·lent mini-tractat, però narrar sobre una totalitat rodona i perfecta resulta pràcticament impossible, per començar encara és l'hora que m'hagi de trobar amb aquest tot; fins i tot la meva àvia, que era una dona molt sencera, tenia ja al començament una bona esquerdada;⁴ i aquest començament també estava ben esquerdat; al principi fou l'esquerda]

Amb aquestes paraules, Grass, jugant com acabem de veure a múltiples bandes amb la polisèmia de la paraula *Sprung*, al·ludia en el fons a la incompleció inherent a la vida i a la condició humanes. En les paraules d'Engels:

Es gibt kein Paradies, auch nicht am Anfang. Der Ur-sprung erweist sich als Riß in der Schöpfung. Wenn es aber keinen Garten Eden gibt, dann gibt es auch keinen Adamsapfel als Zeichen des Herausfallens aus demselben, dann wird Mahlkes „fataler Knorpel“ der Katze zur Maus. Am Anfang war nicht das Wort, waren nicht Gott, nicht Adam und Eva, sondern waren immer schon Katz und Maus als Ausdruck der unversöhnlichen Polarität, des Ur-sprungs. (Engels: 118)

[No existeix el paradís, tampoc al començament. L'estat primigeni acaba manifestant-se com una clivella en la creació. Si no hi ha, però, Jardí de l'Edèn, aleshores tampoc no hi ha nou del coll⁵ que en simbolitzi la caiguda; aleshores el „funest cartílag“ de Mahlke esdevé ratolí per al gat. Al començament no fou la paraula, ni Déu, ni Adam i Eva, sinó que sempre hi hagué el gat i la rata com a expressió de la irreconciliable polaritat, de l'estat primigeni.]

³ També la traducció d'aquest títol planteja dificultats, donada la polisèmia amb què l'autor juga: „Ohrenbeichte (Confessions a cau d'orella/ de confessorari). Brief an ein unbeschriebenes Blatt (Carta a un full en blanc/ a una ànima verge).»

⁴ Resulta impossible en la traducció reproduir el joc de paraules original que es basa en la paraula *Sprung*. L'expressió „einen *Sprung* haben“, literalment „tenir una esquerdada“, significa „no ser-hi tot“, „faltar-li un bull a algú»; la mateixa construcció permet alhora connotar el sexe femení, l'„esquerda».

⁵ En alemany „Adamsapfel« (literalment, „la poma d'Adam»), de manera que l'al·lusió a Adam i al Paradís és més òbvia.

Ja Marc Silberman, en un article de l'any 1985 en què analitzava les estratègies per abordar la complexa lectura de *Hundejahre* (*Anys de gos*), tercera novel·la de la Trilogia, s'havia fixat en aquest text considerant-lo justament com la genuïna expressió del programa estètic de Grass durant aquests anys:

„Am Anfang war der Sprung“. So lautet Grass' Credo, das, wenn es nicht seine Weltanschauung begründet, dann wenigstens das ästhetische Programm der Danziger Trilogie verkündet. (Silberman 1985: 82)

[“Al principi fou l'esquerda“. Aquest és el credo de Grass, el qual, si tal vegada és agosarat considerar-lo com el fonament de la seva visió del món, com a mínim anuncia el programa estètic de la Trilogia de Danzig.]

L'esmentada cita de Grass, així com la lectura que en fan els esmentats crítics, em van brindar una perspectiva perfectament plausible per intentar una interpretació germinal de la Trilogia de Danzig, del món que hi queda retratat i dels personatges que hi habiten, tal com suggereix Silberman. Segons cal deduir de les paraules de Grass a “Ohrenbeichte”, la realitat, la vida, l'ésser humà estan lligats a una imperfecció congènita, a la incompleció. El mateix periple vital de l'autor del *Timbal de llauna*, recollit per descomptat en la seva obra explícitament autobiogràfica, però omnipresent també en la seva obra de ficció, especialment a la Trilogia, és un exemple d'aquesta imperfecció —feta explícita en les confessions fetes pel mateix Grass ens els seus darrers anys. Aquestes confessions probablement ens reclamen una relectura de tota la seva producció literària —pel que fa a l'èpica, plena de personatges ambivalents: Oskar Matzerath al *Timbal*, Henry Pilenz al *Gat i la rata*, o Eduard Amsel a *Anys de gos*, “herois” tots tres de l'univers de Danzig.

Descriure, narrar, la literatura en definitiva —tal com dóna per fet l'autor en la cita— ha de ser un fidel reflex de la realitat, de la seva essència, i per tant, de la seva imperfecció. Tanmateix, si històricament Grass és alhora testimoni, víctima i protagonista d'un temps, no cal dir-ho, manifestament imperfecte, literàriament cal destacar també que assumeix el repte d'escriure ‘després d'Auschwitz’, i, fent seves les disquisicions entre Camus i Sartre sobre la funció de la literatura després de la catàstrofe, la seva obra també és una reflexió profunda sobre el paper de l'art i de l'artista en un món desballestat i orfe. Tal vegada una manera de contribuir a fer menys imperfecte el món?

Si el compatriota Gottfried Benn, convertit en l'Alemanya de la primera postguerra en un referent literari i intel·lectual omnipresent, havia trobat refugi en el món formal, eteri i ingràvid, també innocu, de la poesia, Günter Grass, tot assumint igualment l'absurd de la realitat, reclamava el paper insidiós de l'artista en el món. La literatura serà per a Grass, molt especialment en el context de l'amnèsia generalitzada de l'Alemanya d'Adenauer, la manera que tindrà l'autor de lluitar contra l'oblit i la no assumció de responsabilitats. A través dels seus personatges de ficció increparà les consciències, tot fent repicar a Oskar Matzerath el seu timbal de llauna, o refrescant la memòria col·lectiva

amb aquells ulleres miraculoses que fabricava Eduard Amsel, protagonista d'*Anys de gos*, per tal que els més joves, en posar-se-les, poguessin veure de quina manera eren i es comportaven els seus contemporanis adults vint anys enrere. Provocant l'horror generalitzat, és clar.

L'objectiu d'aquest treball és, doncs, abordar l'element germinal de la imperfecció que comparteixen en major o menor grau els protagonistes de les tres novel·les de la Trilogia de Danzig i que queda expressat en la frase "Am Anfang war der Sprung", com hem vist, el qual, però, no eximeix l'artista de l'obligació de narrar, ans el contrari. En primer lloc em referiré molt breument al context històric en què aparegueren aquestes obres, la publicació de les quals transformà Günter Grass en només quatre anys d'autor desconegut per a la majoria d'alemanys en eminència literària, ambaixador del seu país arreu del món, tal com ho havia estat abans Thomas Mann.

En segon lloc abordaré separatament cadascuna de les novel·les a partir d'aquest principi, destacant-ne algunes de les particularitats específiques però sobretot tractant els elements que comparteixen i que permeteren que John Reddick, el germanista anglès, les considerés en el seu assaig de l'any 1974 *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass* com a bloc, fet assumit posteriorment per la historiografia literària alemanya. Perquè d'entrada cal recordar que Grass no les va concebre com a projecte, sinó que aquestes se li van anar imposant a mesura que les concretava sobre el paper. Com dèiem al començament, moguts per les observacions de Neuhaus i d'Engels, bona part dels motius i del material literari i artístic emprat per Grass en aquestes novel·les és ja present en la producció artística prèvia o contemporània a la seva gestació: en poemes, obres de teatre, ballets, textos assagístics, dibuixos i escultures.

Sigui com sigui, Grass trobà en els gèneres narratius el medi ideal de plasmació del seu talent, del seu univers personal i de la seva voluntat d'erigir un monument artístic contundent contra la desmemòria. Quan l'autor percebé que amb *El timbal de llauna* no esgotava la seva visió literaturitzada de la història alemanya recent, concebí una obra de dimensions similars, *Pelar patates* (*Kartoffelschälen*), que com és sabut hagué de replantejar de bell nou, donada la seva complexitat, i de la qual sorgiren, independents, la breu *novelle* *El gat i la rata*, i la novel·la *Anys de gos*, novament voluminosa i basada en un plantejament narratiu més complex que les dues obres anteriors.

2. CONTEXT HISTÒRIC I DE RECEPCIÓ

Transcorreguts gairebé quinze anys de postguerra, durant els quals abordar el passat recent havia estat un tabú tàcitament acceptat per tothom —tal com demostra, entre altres, el fracàs estrepitos de les novel·les de Wolfgang Koeppen—, fan aparició en la societat alemanya diverses veus procedents de diferents àmbits (el judicial, l'universitari, el literari), que reclamen una revisió

urgent de l'etapa nacionalsocialista, del procés de fundació de la República Federal i d'aquell gran bàlsam que havia estat la 'culpa col·lectiva'. En aquest sentit, cal destacar l'activisme d'un bon nombre d'escriptors, editors i crítics literaris, articulats majoritàriament al voltant del *Gruppe 47*, alguns dels quals rebrien ben aviat el nom de 'consciència de la nació' (sobretot Heinrich Böll i Günter Grass).

L'any 1959, simptomàticament, feren aparició tres obres que marcaren un punt d'inflexió en l'evolució de la literatura alemanya contemporània: *Billiard um halb zehn* de Heinrich Böll, *Mutmaßungen über Jakob* d'Uwe Johnson i *Die Blechtrommel* de Günter Grass. Totes tres obres han esdevingut amb el temps, convertides en clàssics contemporanis, referents inequívocs d'aquesta eclosió que tingué profundes repercussions en la societat alemanya.

Malgrat les diferències existents entre aquestes tres obres i els seus autors, deutors de diferents tradicions i concepcions literàries, totes tres parteixen d'un compromís insubornable de l'escriptor amb la societat i d'una concepció realista de la literatura. De totes tres, malgrat el ressò que obtingueren també les obres de Böll i de Johnson, *El timbal de llauna* es convertiria aviat a tot el món en l'obra emblemàtica de la nova Alemanya, de l'Alemanya que s'acarava amb valentia i fermesa al propi passat.

La sensació literària mundial que representà *Die Blechtrommel* no està deslligada en absolut de la sensació de llibertat que aconsegueix transmetre l'obra en tots els seus registres, i que encara avui és perfectament perceptible: llibertat en el tractament del llenguatge, una imaginació desbordant en la creació i articulació de motius i situacions, una absència radical de traves morals en el tractament de la realitat i dels personatges, una desinhibició absoluta en el tractament de tots els temes, especialment els sexuals, morals i religiosos, etc. L'ús desimbolt de la llibertat creativa havia de resultar especialment revolucionari en el context d'extrema beateria social i cultural de l'era Adenauer. A Alemanya, però també al món sorgit arreu després de la Segona Guerra Mundial. En aquest sentit, l'obra, famosa ja internacionalment abans ja de ser publicada, no només tingué problemes de publicació a l'Espanya franquista (Jané-Lligé 2013: 117-145), on òbviament fou prohibida per la censura de forma immediata per atemptar contra els principis de l'ordre moral i religiós, sinó que anà acompanyada de la polèmica en molts altres països, també a Alemanya, on acumulà nombroses denúncies.

3. LA TRILOGIA DE DANZIG

L'any 1974, com dèiem al començament, el germanista anglès John Reddick batejava amb el nom de "Trilogia de Danzig" el conjunt format per les novel·les *Die Blechtrommel* (*El timbal de llauna*), *Katz und Maus* (*El gat i la rata*) i *Hundejahre* (*Anys de gos*). En el seu estudi *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass*, l'especialista

en l'autor alemany repassava minuciosament tots els elements que contribueixen a conformar aquesta unitat.

Amb posterioritat, altres estudiosos (darrerament Hall: 2009) han assenyalat dues obres més que caldria afegir a aquest bloc, atès que constitueixen una clara continuació de l'univers de ficció protagonitzat pels Matzerath, Pilenz, Amsel i Matern — tots ells veïns del barri menestral de Langfuhr, a la ciutat bàltica de Danzig. Es tracta de les novel·les *Örtlich betäubt* (*Anestèsia local*), publicada l'any 1969, i *Krebsgang* (*Com els cranacs*), de l'any 2002, obres que completarien d'aquesta manera el que anomenen el 'Quintet de Danzig'. Malgrat l'evident connexió de les tres obres primerenques amb les dues obres posteriors, no hi ha cap mena de dubte que la Trilogia constitueix igualment una unitat artística que neix d'un mateix impuls creatiu i d'una mateixa necessitat històrica: això és el que m'agradaria destacar aquí, sense que això exclogui, naturalment, la validesa d'una eventual anàlisi conjunta de totes cinc obres, que demanaria, però, uns altres paràmetres d'anàlisi.

L'impuls creatiu que mou Grass inicialment està vinculat amb la necessitat, com dèiem, de tornar a fer visible el passat, i les tres obres que conformen la Trilogia plantegen, efectivament, tres maneres diferents de reconstruir-lo. Totes tres neixen d'aquesta exigència íntima, de naturalesa moral, que s'acaba imposant als seus narradors. El sentiment de culpa, la consciència de no haver actuat sempre de forma irreprotxable —o bé d'haver fet directament el mal—, l'autoconsciència d'imperfeció no són aliens a aquesta exigència, com es fa palès en els protagonistes de totes tres històries. Vegem-ho ara breument a partir de cadascuna de les obres.

3.1. *El timbal de llauna*

El timbal de llauna és la història narrada en primera persona d'Oskar Matzerath, el nen que, conscient ja des de l'úter matern de l'absurditat del món, decideix a l'edat de tres anys no créixer més, no ser partícip de la bogeria que regeix la vida dels seus congèneres. D'aquesta manera, doncs, Oskar opta per l'autoexclusió i la marginació social, comptant com a úniques armes per enfrontar-se a la vida amb un insidiós timbal i amb una veu estrident capaç d'esquerdar tota mena de vidres i cristalls, i que fa servir sempre que se sent amenaçat o està disgustat. Al final de la novel·la veurem com Oskar, ja entrat en la maduresa, fa servir el timbal per evocar el passat. Havent viscut com a infant —per bé que mentalment ja format com a adult— els anys turbulents de l'ascens i consolidació del nazisme, de l'esclat de la guerra a Danzig i de l'evolució del conflicte bèl·lic, i per tant sense haver participat mai activament en aquests conflictes, Oskar —amb vint-i-un anys complerts—, després d'haver enterrat pare i mare i l'oncle Jan Bronski, i després d'haver fundat família pròpia, assumeix finalment la responsabilitat de fer-se adult —amb les doloroses conseqüències que això comporta— i decideix reprendre el seu procés

de creixement interromput als tres anys. Enmig d'una postguerra miserable en què cal guanyar-se el pa com sigui, el nostre protagonista acaba fent tots els papers de l'auca, entre ells, de model per a artistes plàstics o de percussionista —com no podia ser d'altra manera— en una formació musical que esdevé famosa ben aviat. L'escriptura física de les seves 'memòries', *El timbal de llauna*, té lloc en la clínica psiquiàtrica on és internat d'adult amb una acusació d'assassinat amenaçant-lo, un assassinat que no ha comès, i vol ser una mena d'expiació del sentiment de culpa que persegueix el protagonista, el qual es confessa responsable indirecte de la mort dels seus progenitors.

Probablement una de les grans troballes de Grass és la concepció del personatge d'Oskar Matzerath, el gnom marginal empeltat pel dimoni; una figura que li permet, tot estirant el retrat de la realitat fins al grotesc, fer-ne aparèixer els aspectes més crus. En aquest sentit, ben aviat es va relacionar Günter Grass, *El timbal de llauna* i Oskar Matzerath amb la novel·la picaresca de matriu realista, tot i que també s'hi observaren elements del *Bildungsroman* (novel·la de formació) i del *Künstlerroman* (novel·la d'artista). Hi contribuïren, sens dubte, la posició marginal que ocupa el protagonista i narrador en el món, una aparent estructura lineal en la construcció narrativa —basada en l'acumulació de les anècdotes i aventures del protagonista—, així com el to marcadament transgressor de l'obra i la sensació de llibertat de què parlàvem. Gràcies a Oskar Matzerath, primerament, Günter Grass acabarà convertint el món petitburgès i menestral de Langfuhr —un medi aparentment ben poc literari—, en el protagonista de les seves ficcions, en un referent literari universal. Es tracta del món que ell coneixia millor, del qual provenia, així com de l'estrat social en què descansà l'ascens i el triomf del nazisme a bona part d'Alemanya.

Amb tot, la figura d'Oskar no és només una figura que narrativament ens garanteixi una perspectiva històrica i social determinada, que ens serveixi per enllaçar capítols tot presentant-nos una realitat desfigurada i caricaturesca però absolutament recognoscible. Oskar Matzerath és en si mateix un personatge ple d'ambigüitats, de contradiccions, de clars-obscurs. Narrador voluntari de la seva pròpia història, l'Oskar adult se'ns presenta —com a mínim— com a co-partípic del destí tràgic dels personatges que l'envoltaven: tots ells mediocres, infeliços i profundament descontents amb la realitat que els havia tocat viure. En el fons, al llarg de les seves peripècies reconeixem un individu que en els moments decisius s'inhibeix de les seves responsabilitats —la seva mateixa decisió de no créixer ha de ser considerada com un acte d'inhibició—, que no pren partit, tot i que alhora sembla recriminar les accions i les vides dels adults que l'envolten, i acaba castigant-los indirectament amb les punicions més cruels i definitives. Oskar, amb la seva aparença infantil i desvalguda, no només no actua sinó que flirteja amb el mal i es deixa seduir per ell.

En les obres que seguiren a *El timbal*, Grass mantingué a més de l'univers de ficció, els mítics Langfuhr i Danzig, unes instàncies narratives que tot i

diferir en molts aspectes d'Oskar Matzerath, comparteixen amb ell l'estela del narrador que per un o altre impuls moral es veu impel·lit a reconstruir el passat: un passat dolorós en molts aspectes i que inclou alguns episodis personals especialment dolorosos. En certa manera, amb Oskar Matzerath s'inaugura una nissaga de narradors de consciència malmesa: els narradors de la nissaga de Danzig.

3.2. *El gat i la rata*

El gat i la rata, en contrast amb *El timbal*, és una *novelle* de factura estrictament clàssica, escrita des de la contenció en l'ús de mitjans i recursos, tot i que amb la mateixa desinhibició estilística i moral que l'anterior. El narrador, Henry Pilenz, decideix després d'anys d'indecisió i dubtes existencials escriure la història del gat i la rata, mogut pel sentiment de culpa que el rosega, evocant en tercera persona i ja des de l'edat madura, igual com fa Oskar Matzerath, la història de Joachim Mahlke, veritable protagonista de la narració.

El Gran Mahlke, com l'anomena sovint, és un adolescent de Langfuhr que lluita pel reconeixement i la integració en el grup de joves del Gymnasium i del barri, entre els quals hi ha Pilenz, el narrador, tan mediocre com els altres. La marginalitat social inicial de Mahlke té a veure amb els seus orígens familiars i es veu reflectida en el seu físic amb atributs de dimensions extremes —com la seva nou del coll o el seu membre sexual— i en la seva aparença, sempre una mica estrofolària. Mahlke aconsegueix, a base de l'esforç, esdevenir l'heroi de tots els joves de Languhr, primer mercès a les activitats esportives —ell és de tota la colla qui millor se submergeix en les aigües del Bàltic per rescatar trofeus de l'interior de naus enfonsades en la guerra— i més endavant per les seves audàcies com a soldat en el front. L'obra té el seu punt d'inflexió en el moment en què Mahlke decideix, innecessàriament, cometre una acte que posa en perill el seu camí de glòria: roba una creu de cavaller a l'honor militar —distinció cobejadíssima— a un soldat de Danzig que, aprofitant un permís de vacances, explicava als adolescents en una conferència al Gymnasium la seva experiència al front. El robatori comporta l'expulsió de Mahlke del Gymnasium i el seu embrutiment moral. Poc més tard, Mahlke mateix serà mereixedor de la creu per les seves pròpies gestes bèl·liques. Probablement mogut per la presa de consciència d'haver posat tot el seu talent i esforç al servei d'una causa tan abominable com fou l'Alemanya nazi, Mahlke decideix desertar. Pilenz, el narrador, l'ajuda a desaparèixer, però la seva intervenció acaba esdevenint funesta per al protagonista ja que tant els suggeriments que fa a l'amic com la seva col·laboració acaben manifestant-se com a fatals per a Mahlke, que desapareix sota les aigües del port de Danzig per sempre més. El sentiment de culpa de Pilenz neix de la consciència d'haver fet ben poc per a Mahlke en els moments decisius, i pel fet d'haver estat un dels joves de Langfuhr més refractaris a acceptar Mahlke al grup. Al final de l'obra, i sense que el narrador

ho explícit, es fa evident que és Pilenz qui a l'inici de la novel·la llança un gat a la nou del coll de Mahlke mentre aquest dorm, motiu que dóna títol a *Katz und Maus (El gat i la rata)* i que evoca clarament la lluita primigènica entre forts i febles en un món manifestament injust, en què la balança es decanta sempre cap als forts, sovint conformats com a massa compacta i mediocre, però agressiva i cruel.

3.3. *Anys de gos*

La novel·la *Anys de gos*, que deu el seu nom a la nissaga de pastors alemanys —de raça pura i noble, a pesar d'algun empelt dubtós— que discorre paral·lela a les contingències dels protagonistes de la ficció, és la més complexa narratològicament parlant de les tres obres de la Trilogia, i recupera l'exuberància de mitjans de la primera, com també les seves dimensions. *Anys de gos*, com *El timbal de llauna*, està composta per tres llibres que aborden respectivament la història de l'ascens del nazisme i la seva arribada al poder, en primer lloc; els anys de la guerra —viscuts a Danzig majoritàriament al marge del conflicte bèl·lic—, en segon lloc; i els durs anys de la postguerra, per concloure. A diferència del que passa a *El timbal*, cadascun dels llibres d' *Anys de gos* té un narrador diferent, i no és fins a finals de l'obra que descobrim la identitat exacta de tots tres, així com la justificació d'aquest repartiment de funcions narradores. L'obra acaba resultant ser un encàrrec d'un dels protagonistes: l'artista mig-jueu Eduard Amsel, el qual, havent sobreviscut miraculosament el nazisme i havent triomfat a la postguerra com a empresari, encarrega a Walter Matern i a Harry Liebenau que es facin càrrec d'una part del seu projecte de reconstrucció del passat. Walter Matern, amic íntim de la infància d'Eduard, que en els anys de l'adolescència es féu membre de les tropes de la SS i en fer-ho s'anà allunyant progressivament, però definitiva, d'ell; i Harry Liebenau, un jove de Langfuhr que fou testimoni de les aventures i desventures d'Amsel i Matern en l'adolescència i la joventut, entre altres coses, de l'agressió gairebé mortal a Amsel duta a terme per joves membres de la SS camuflats, i liderats per Matern.

Els papers dels narradors d' *Anys de gos* es corresponen amb el repartiment de rols: Eduard Amsel —víctima—; Harry Liebenau —testimoni apàtic—; Walter matern —agressor—. Tanmateix, seguint les ambigüitats que ja definien el caràcter d'Oskar, de Pilenz, i fins i tot de Joachim Mahlke, també aquestes figures es mouen en el terreny de l'ambivalència. Així, Eduard Amsel, l'artista, és una víctima que durant l'ascens del nazisme va evitar sempre l'acció i es va caracteritzar per la seva passivitat, i que un cop passat el conflicte esdevé un empresari instal·lat en la bonança econòmica, que explota econòmicament el passat. Walter Matern, recuperant l'activisme dels seus primers anys de joventut comunista, es dedica durant la postguerra a perseguir tots els ex-nazis reconvertits per tal de denunciar-los. Ell mateix, simptomàticament, ha esborrat

completament el seu passat nazi de la memòria. Per a ell mateix, aquest passat no compta, no existeix. Liebenau es mantingué d'adolescent, i també anys més tard en qualitat de narrador, com tants d'altres, en una neutralitat absolutament culpable.

L'ambivalència de les figures centrals de totes tres obres de la Trilogia és, doncs, un dels elements centrals que dona cohesió al conjunt: al capdavant són els grisos el que hi domina. El projecte de reconstrucció del passat emprès pels narradors, cadascun d'ells en circumstàncies diferents, també és ple de grisos, i cal que el lector no se n'oblidi. En aquest sentit, és molt il·lustratiu recordar el passatge en què Oskar Matzerath descriu l'assetjament de l'exèrcit alemany al Servei de Correus Polonès, convertit aleshores en bastió de la defensa de Polònia, episodi que es converteix en el detonant de la guerra i durant el qual mor Jan Bronski, l'oncle/ pare d'Oskarchen. Després d'haver narrat l'episodi tot exculpant-se de qualsevol responsabilitat en la mort de Bronski, Oskar inicia el capítol següent, "Er liegt auf Saspe" ("Jau a Saspe"), amb les següents paraules:

Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, knapp, zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewusst knapp zusammenfassenden Abhandlung zu übertreiben, wenn nicht zu lügen. (p. 298)

[Acabo de rellegir l'últim paràgraf. Jo no n'estic gaire satisfet, però la ploma de l'Oskar ho hauria d'estar, perquè, escrivint breument i concisa, ha aconseguit a estones, com solen fer les narracions breus i concises, d'exagerar, si no de mentir.] (p. 224)

Un tercer element que comparteixen els narradors de la Trilogia —almenys els principals: Oskar, Pilenz i Amsel— és la posició de llibertat personal des de la qual decideixen refer el passat, afavorida per la seva posició marginal i consegüentment remarcada per l'absència de límits en el seu tractament de la realitat. Aquesta absència de traves contrasta, o tal vegada és conseqüència, del fet que tots els narradors són en el fons víctimes del temps i de les circumstàncies que els ha tocat viure. A diferència dels herois de la novel·la picaresca, a més a més, els protagonistes de Grass no tenen l'expectativa d'una vida millor, plena de sentit, en un lloc o en una vida posteriors.

4. A TALL DE RESUM. L'ESQUERDA (L'SPRUNG)

En aquest breu recorregut per les obres que conformen la Trilogia de Danzig, fonament i tal vegada culminació de l'obra de Grass, he volgut ressaltar un aspecte constitutiu comú que em sembla essencial. L'anàlisi i la interpretació d'aquestes obres, òbviament, ha permès i segueix permetent molts altres enfocaments i moltes altres consideracions, tal com demostra la inabastable bibliografia que s'ha escrit al respecte. Ja a l'any 1974, John Redding feia notar

l'abundància de treballs dedicats a l'autor alemany i les seves obres de la Trilogia, tal vegada les més famoses.

M'agradaria destacar una vegada més que l'acceptació per part de Grass de la incompleció humana intrínseca, formulada explícitament a "Ohrenbeichte", i exemplificada en els personatges de la Trilogia —i tal vegada també en la pròpia biografia— no implica en absolut la renúncia a una determinada concepció de la literatura vinculada amb l'acció: "Literatur als Aufklärung". Grass escriu per lluitar contra l'oblit. Era Grass, malgrat tot, un optimista irredimible? A jutjar pel seu vessant polític, tal vegada sí. El cert és que literàriament, mercès al seu talent, però tal vegada també a l'ambivalència, a la humanitat i a les contradiccions de les seves figures principals, seguirà sent. l'estendard d'una generació d'escriptors alemanys que va fer un cop de puny a la taula contra l'amnèsia col·lectiva. Tal vegada la Trilogia esdevindrà la producció de Grass que el temps preservarà de l'oblit. En tot cas, com sabem, avui dia es reclamen noves traduccions d'aquests clàssics, especialment de *Die Blechtrommel*.

Voldria acabar amb una cita d'*Anys de gos*, en la qual Grass més enllà de recordar-nos que tots venim d'una esquerra, ens recorda la necessitat i l'obligació que la literatura té d'existir:

Zurück bleiben Knochenberge, Massengräber, Karteikästen, Fahnenhalter, Parteibücher, Liebesbriefe, Eigenheime, Kirchenstühle und schwer zu transportierende Klaviere.
 Nicht bezahlt werden: fällige Steuern, Raten für Bausparkassen, Mietrückstände, Rechnungen, Schulden und Schuld.
 Neu beginnen wollen alle mit dem Leben, mit dem Sparen, mit dem Briefeschreiben, auf Kirchenstühlen, vor Klavieren, in Karteikästen und Eigenheimen.
 Vergessen wollen alle die Knochenberge und Massengräber, die Fahnenhalter und Parteibücher, die Schulden und die Schuld.
 Es war einmal ein Hund,
 der verliess seinen Herrn und brachte einen langen Weg hinter sich. Nur Kaninchen rümpfen die Nase; doch niemand, der lesen kann, möge glauben, der Hund sei nicht angekommen.
 Am achten Mai neunzehnhundertfünfundvierzig, früh, um vier fünfundvierzig durchschwamm er oberhalb Magdeburg beinahe ungesehen die Elbe und suchte sich westlich des Flusses einen neuen Herren.
 [Enrere queden muntanyes d'ossos, fosses comuns, fitxers plens de fitxes, portabanderes, carnets del partit, cartes d'amor, cases de propietat, bancs de missa i pianos que costen de transportar.
 Quedaran per pagar: impostos vençuts, consellers per a caixes d'estalvis de la construcció, lloguers endarrerits, factures, els deutes i la culpa.
 Tothom vol començar de bell nou amb la vida, a estalviar, a escriure cartes, als bancs de missa, davant dels pianos, als fitxers i a les cases de propietat.
 Tothom vol oblidar-se de les muntanyes d'ossos i de les fosses comuns, dels portabanderes i dels carnets del partit, dels deutes i de la culpa.
 Hi havia una vegada un gos,
 que va abandonar el seu amo i va emprendre un llarg camí. Només els conills arrufen el nas; però ningú que sàpiga llegir s'empassarà que no ha arribat al seu destí.

El vuit de maig de mil nou-cents quaranta-cinc, ben d'hora, a les quatre quaranta-cinc, va travessar l'Elba més amunt de Magdeburg sense ser vist gairebé, i tot anant cap a l'oest riu enllà es va buscar un nou amo.]

BIBLIOGRAFIA

- DURZAK, M. (1985), *Zu Günter Grass Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, Stuttgart, Klett.
- ENGELS, B. (2005), *Das lyrische Umfeld der "Danziger Trilogie" von Günter Grass*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- GRASS, G. (1987), *Die Blechtrommel*, Darmstadt, Luchterhand.
- GRASS, G. (1987), *Katz und Maus; Hundejahre*, Darmstadt, Luchterhand.
- GRASS, G. (1987), *Essays, Reden, Briefe, Kommentare*, Darmstadt, Luchterhand.
- GRASS, G. (1993), *El timbal de llauna*, Barcelona, Edicions 62 (trad. de Joan Fontcuberta i Gel).
- HALL, K. (2009), „Günter Grass's 'Danzig Quintet', a *The Cambridge Companion to Günter Grass*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JANÉ-LLIGÉ, J. (2013), "Narrativa alemanya de postguerra: autors traduïts i censura", a *Quaderns. Revista de traducció*, n.20, pp.117-145.
- NEUHAUS, V. (1985), "Das Chaos hoffnungslos leben", a *Zu Grass Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, Stuttgart, Klett, 20-46.
- NEUHAUS, V. (1987), "Nachwort zur Danziger Trilogie", a *Grass, Katz und Maus; Hundejahre*, Darmstadt, Luchterhand.
- NEUHAUS, V. (1997), *Schreiben gegen die verstreichende Zeit*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- NEUHAUS, V. (2012), *Günter Grass*, Göttingen, Steidl.
- REDDICK, J. (1974), *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass*, New York and London, Harvest Book.
- SILBERMAN, M. (1985), "Schreiben als öffentliche Angelegenheit", a *Zu Grass Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, Stuttgart, Klett, 80-95.