

Sanja Pajnić

OŠ Ivane Brlić-Mažuranić, Virovitica
spajnic@gmail.com

Jezik smrti i smrt jezika: holokaust u književnosti za djecu i mlade

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Primljeno / received 15. 7. 2014. Prihvaćeno / accepted 14. 11. 2014.



U književnosti za djecu i mlade motivu smrti nerijetko se pristupa s obvezom da čitatelj dijete, kojega se također suočava s (literarnim) gubitkom, zauzvrat dobije i zadovoljštinu i utjehu, odnosno da smrt ne bude prihvaćena kao konačno i trajno rješenje. Članak propituje prikaze smrti te načine pripovijedanja o njoj u odabranim tekstovima koji tematiziraju holokaust, a uključuju dječje pripovjedače ili likove. Uzimajući u obzir te dvije temeljne odrednice, narativ o smrti u kontekstu stvarne povijesne pozadine genocida i odabir djece kao pripovjedača ili likova, pretpostavlja se i drukčije poimanje smrti, ali i progovaranje o njoj, pri čemu se propituje snaga jezika kao temeljnoga instrumentarija pripovijedanja.

Gljučne riječi: dječja književnost, holokaust, jezik, književnost za mlade, pripovjedač, smrt

Uvod

Tema smrti u književnosti za djecu i mlade često se predstavlja kao tabu¹ – djetinjstvo i bezbrižnost, za koju se pretpostavlja da ga prati, nespojivi su s doživljajem smrti i propadanja. Interes za tu temu sve je veći i sve je više književnih, edukativnih i analitičko-teorijskih tekstova o njoj (npr. Corr 2003–2004, Polling i Hupp 2008), no ostaje pitanje iscrpljivanja pripovjednih mogućnosti u književnosti za djecu i mlade koja ne govori o prirodnome fenomenu smrti, već o nasilnoj i

¹ O smrti kao o društvenome tabuu i o različitim načinima prikazivanja smrti u fantastičnoj i realističnoj prozi za djecu i mladež izlaže Dragica Haramija u tekstu „Smrt u prozi za djecu i mladež“ (2002).

nepravdnoj smrti koja za sobom ne ostavlja argumente ni utjehu (koja se može pronaći u književnosti koja tematizira prirodnu smrt) i čija je žrtva ne samo odrasla osoba – djetetov bližnji, već i dijete samo. Takav prikaz smrti pronalazimo u tekstovima koji povezuju djecu i genocid, a među njima su česti oni koji tematiziraju dječje iskustvo holokausta. Na primjerima odabranih tekstova prevedenih na hrvatski jezik ili napisanih hrvatskim jezikom koji ujedinjuju dječje likove, temu smrti i holokausta nastojat će se prikazati odnos lika, pripovjedača i autora te općenito načini pripovijedanja o smrti, odnosno diskursi koje pripovjedači pritom upotrebljavaju. Tekstovi će se analizirati da bi se uvidjelo kako se pripovijeda o stvarnoj smrti, tko o njoj pripovijeda i kojim se jezičnim osobinama pripovjedači služe. Analize će se temeljiti na sljedećim tekstovima: John Boyne, *Dječak u prugastoj pidžami* (2009.), izvorno (eng.) *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006.), Imre Kertész, *Čovjek bez sudbine* (2003.), izvorno (mađ.) *Sorstalanság* (1975.), Damir Mađarić, *Dječak koji je govorio Bogu* (2010.), Jona Oberski, *Djetinjstvo u logoru* (1986.), izvorno (nizoz.) *Kinderjaren* (1978.), Elie Wiesel, *Noć* (2011.), izvorno (jidiš) *Un di Velt hot geshvign* (1956.) i Markus Zusak, *Kradljivica knjiga* (2008.), izvorno (eng.) *The Book Thief* (2005.).

Smrt u književnosti za djecu i mlade

U literaturi za djecu i mlade koja tematizira smrt moguće je pronaći mnoštvo ciljano usmjerenih biblioterapijskih tekstova kojima se djeci nastoji ublažiti šok koji donosi spoznaja o smrti. Terapijska svrha ponekad je sugerirana već u samim naslovima djela.² Bilo da je riječ o suočavanju sa smrću ili s nekim drugim problemom, cilj je biblioterapije, ali i poetske terapije, „izazivanje promjene, što se ostvaruje u narastajućoj vještini prilagodbe da se radi kroz potisnute konflikte“ (Bašić 2011: 11). Tri su osnovne faze na koje biblioterapijski tekstovi navode čitatelja: identifikacija (čitatelj se poistovjećuje s likom), katarza (čitatelj s likom dijeli misli i osjećaje) i uvid (pomoću lika čitatelj shvaća kako se nositi s problemom) (usp. Morawski 1997: 247–248). Većinom je takva vrsta tekstova namijenjena određenome uzrastu djeteta s obzirom na njegovu mogućnost poimanja smrti. Kao što navode Bruna Profaca i Sena Puhovski (2010: 8), djeca u dobi od tri do sedam godina ne razumiju gubitak, ali intuitivno su ga svjesna te su sklona mistificiranju i personificiranju smrti, a mogu smrt doživljavati i kao kaznu. Uz to, nemaju dovoljno

² Izdvajamo neke od mnogobrojnih primjera: *When your Grandparent Dies: A Child's Guide to Good Grief* [Kada ti umre baka ili djed: djetetov vodič za dobro žalovanje] Victorije Ryan (2002.), *Sammy's Mom Has Cancer* [Sammyjeva mama ima rak] Sherry Kohlenberg (1993.), *A Child's Book about Burial and Cremation* [Djetetova knjiga o sahrani i kremiranju] Earla Grollmana (2001.).

razvijen rječnik kojim bi izrazili svoje misli i osjećaje. Starija djeca (od sedme godine života do adolescencije) razumiju neizbježnost, konačnost i nepovratnost smrti, pokazuju emocije i imaju jaku potrebu da zadrže kontakt s umrlim. Reakcije djece na gubitak mogu biti različite: od ponašanja „kao da se ništa nije dogodilo“ (9), separacijskih poteškoća, osjećaja krivnje, okrivljavanja odrasle osobe ili ljutnje na umrloga do osjećaja da je umrla osoba još uvijek prisutna (usp. nav. dj.: 9–11).

U mnogim se književnim tekstovima za djecu tema smrti pojavljuje, a da najčešće nije središnja, dok primarna namjena takvih tekstova nije biblioterapijska (iako nije isključena), pri čemu je tema prilagođena dječjoj percepciji i često je oprezno prikazana u obliku metafore ili eufemizma. Slično kao i u stvarnome životu („Djed spava.“), ponekad je u tekstovima namijenjenima djeci smrt prikazana kao san.³ San je privremeno stanje mira poslije kojega slijedi buđenje, odnosno novi život, a to znači i neprihvatanje smrti kao konačnosti. Slična je i (kršćanska) percepcija života kao pripreme za smrt koja nije kraj, već prijelaz u vječni život, besmrtnost, odnosno u „nebo“, ako je ono zaslužno ispravnim životnim putem. To otvara pitanje i prostorno-vremenskoga doživljaja „neba“ kao novoga odredišta, kao mjesta od kojega se, poslije smrti, *očekuje* da bude svrhovito, bolje i ljepše. U većini dječjih knjiga koje tematiziraju postojanje neba kao načina zagrobnoga života⁴ prikaz je neba pojednostavnjen – karakteriziraju ga svjetla, anđeli i oblaci (usp. Malcolm 2010: 51). I u Andersenovoj „Djevojčici sa šibicama“ iz 1845. po djevojčicu tako dolazi baka koja ju odvodi u nebo.

Iako je nebo prikazano jednostavno, postoje razlike u prikazu zagrobnoga života ovisno o tome je li u tekstu riječ o smrti kućnoga ljubimca, roditelja, djeda/bake ili djeteta. Tako se na nebu kućni ljubimci i djeca uglavnom zabavljaju, roditelji i dalje paze na djecu i pomažu im u životu, a djedovi i bake, slično kao i roditelji, paze na voljene osobe i čekaju ponovni susret s njima (Malcolm 2010: 65–67). Navedeni primjeri prikazivanja smrti u obličju sna, kao stanja mira, ili neba, kao novoga života, navode na zaključak da se smrt kao tema u dječjoj književnosti ne izbjegava, pri čemu se, međutim, ne pristaje na njezinu konačnost. Smrt u percepciji koja uključuje nebo ili san nije kraj života, već njegov nastavak, a takvo suočavanje sa smrću biva utješno, posebno u knjigama za djecu i mlade. Narativ se o smrti kao književnoj temi prihvaća, premda se tabuizira „način prikazivanja smrti, jer *besmrtnost* likova kao da je nešto bez čega nema utjehe niti pravoga smirenja“ (Zalar 2002: 73).

³ U bajci „Trnoružica“ smrt je pretvorena u stoljetni san, dok dječja priča *Badger's parting gifts* (1984.) Susan Varley prikazuje staroga jazavca koji „zaspi“ u stolici i sanja čudnovat, ali prekrasan san u kojemu se našao ispred dugoga tunela.

⁴ Upućujemo na sljedeće primjere: Maribeth Boelts, *Sarah's Grandma Goes to Heaven* (2004.), Cynthia Rylant, *Cat Heaven* (1997.), Christine Thomas, *My Liddle Buddy Jake* (2006.).

Ipak, susrećemo i one tekstove za djecu i mlade u kojima je smrt nepovratna i konačna i u kojima autor ne nudi objašnjenje ni zadovoljštinu, a čitatelju je smrt prikazana kao neizbježna činjenica. Diana Zalar takav prikaz smrti zamjećuje u djelu *Polarno svjetlo* Philipa Pullmana⁵ iz 1995. koje govori o neopozivoj smrti djece za koju nije predviđeno „ni buđenje, ni spas na drugom svijetu“ (2002: 78). Pullmanov je romaneskni opus fantastičan, što autoru još više pruža mogućnost da „izmašta“ smrt, da ju ublaži i prikaže kao nekonačnu. Ipak, čitatelj ne dobiva takvu utjehu. Ako smrt može biti neopoziva i u svjetovima fantastične književnosti, postavlja se pitanje o percepciji smrti u tekstovima koji su proizašli iz realnoga – često iz događaja koji je doživljen, kojemu se svjedočilo ili o kojemu se pripovijedalo, a koji gotovo na paradoksalan način spaja smrt i dječje likove.

Književni tekstovi za djecu i mlade koji tematiziraju položaj djece podvrgnute genocidu nužno tematiziraju i samu smrt, i to s malom nadom da njezin prikaz bude utješan, pogotovo ako je riječ o svjedočanstvima. Moguće je pronaći velik broj tekstova s temom holokausta koje mogu čitati djeca različite dobi, dok još uvijek predstoji detaljnije otkrivanje tekstova namijenjenih djeci koji tematiziraju genocide u Armeniji, Ukrajini, Kambodži, Bosni, Ruandi, Sudanu, naročito s obzirom na pitanje kako se u njima prikazuje smrt i nudi li se utjeha nadom u besmrtnost.

Načini pripovijedanja

U pripovjednim tekstovima nužno je razlikovati pripovjedača kao „glas koji preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz“ (Biti 1997: 320) od lika, odnosno onoga koji govori (glas) od onoga koji gleda (modus), zbog čega Genette uvodi pojam „fokalizacija“⁶ kako bi opisao perspektivu kroz koju se priča posreduje (usp. 1992: 96). Genette razlikuje nekoliko vrsta pripovjedača: s obzirom na stupanj pripovjedačeva sudjelovanja u radnji pripovjedač može biti unutar dijegetičan (pripovjedač može dijeliti istu opstojnu razinu s likovima) ili izvan dijegetičan (pripovijeda se s prostorno-vremenski nadređene razine), a s obzirom na odnos pripovjedača prema priči heterodijegetičan (pripovjedač se ne pojavljuje kao lik u zbivanju o kojemu pripovijeda), homodijegetičan (pripovjedač se pojavljuje kao

⁵ Pullman zastupa borberni ateizam, dio kojega je i prihvatanje konačnosti smrti, odnosno prema kojemu se nakon smrti ne nudi utjeha. U njegovim djelima postoji život nakon smrti, ali u svojevrsnome limbu gdje duše pate, pa im je jedina nada da nestanu u konačnoj smrti i tako ponovno uđu u prirodni ciklus obnavljanja svijeta ili svjetova kao *dust*, ono što svijetu omogućuje postojanje, a ljudima život.

⁶ Genette (1992: 99) razlikuje tri tipa fokalizacije: nultu (klasični pripovjedni tekst), unutrašnju (pripovjedačev spoznajni doseg sužen je na perceptivni vidokrug lika) i vanjsku (junak djeluje pored nas, a nije nam dopušteno upoznati njegove misli i osjećaje).

lik, primjerice kao svjedok) ili autodijegetičan (pripovjedač je glavni lik) (usp. Biti 1997: 320). Razlika između Genetteovih dvaju kriterija, dihotomije „tko gleda?“ i „tko govori?“, nije jednostavno uočljiva u tekstovima pisanim u prvome licu jednine, kako je pisana većina ovdje interpretiranih tekstova o holokaustu. „Ja“ pripovjedaču dopušta otvorenost, osobnost, intimnost s čitateljima, iskazivanje vlastitih nesigurnosti, strahova i pitanja. Izbor forme prvoga lica u tekstovima *Djetinjstvo u logoru*, *Noć* i *Čovjek bez sudbine* ima i svoju stvarnosnu pozadinu jer su sva tri autora navedenih tekstova zaista i boravila u logorima te njihovi tekstovi pripadaju opusu autobiografske proze (u širem smislu).⁷ Elie Wiesel, rođen u Rumunjskoj, kao petnaestogodišnjak je s obitelji deportiran u Auschwitz, a poslije je s ocem prebačen u Buchenwald, gdje je otac i preminuo. Zbog ostvarenja u književnosti i angažmana oko promicanja ljudskih prava 1986. dobio je Nobelovu nagradu za mir (usp. Elie Wiesel Foundation for Humanity 2014). Sličan put prošao je i Imre Kertész, mađarski književnik, također dobitnik Nobelove nagrade za književnost 2002. godine (usp. Nobel Media AB 2014), koji je kao mladić deportiran u Auschwitz, a poslije u Buchenwald iz kojega je oslobođen 1945. Iako je djelo *Čovjek bez sudbine* napisao u formi autobiografskoga romana, Kertész ga ne određuje kao pravu autobiografiju, što potvrđuje i imenom svojega mladoga pripovjedača (2003: 27):

Službenim su me papirom bili obavijestili o dobivenom rasporedu u stalnome zaposlenju. Naslov mi se obraćao kao „mladome gospodinu Györgyu Kővecsu, pomoćnom pripravniku.

Nizozemski pisac Jona Oberski također je kao dijete preživio holokaust, o kojemu piše u autobiografskome romanu *Djetinjstvo u logoru* koji je, jer su mu roditelji umrli, posvetio svojim usvojiteljima. Sva tri autora, Wiesel, Kertész i Oberski, prema Genetteovoj podjeli uvode autodijegetične pripovjedače koji se pojavljuju i kao glavni likovi u događajima o kojima pripovijedaju u prvome licu. Unatoč zajedničkome stvarnome iskustvu, prenesenome u prvome licu, glasovi se pripovjedača u ovim tekstovima razlikuju te nastaju dva različita diskursa koji čine osnovu lingvističko-stilističke karakterizacije likova (usp. Diklić 1990: 107). Wiesel i Kertész u svojim tekstovima predstavljaju tinejdžere čiji je diskurs (nestvarno) zreo, odrastao, pun razmatranja, analiza, procjena i opisa situacija, a Oberski uvodi glas djeteta pripovjedača.

Kod Kertésza je posebno naglašena složenost na razini sintakse: duge rečenice razlomljene su bogatom interpunkcijom, rečenični su dijelovi umetnuti ili naknadno dodani, a u cijelome tekstu vrlo je česta uporaba glagolskoga priloga sadašnjega i prošloga (Kertész 2003: 153):

⁷ Autobiografizmom hrvatske dječje proze sustavno se bavi Andrijana Kos-Lajtnan u knjizi *Autobiografski diskurs djetinjstva* (2011).

Sve sam to, kao što rekoh, uočavao; međutim, ne onako kako sam, razmislivši o svemu i odvrtjevši slike u sebi, poslije sažeo, nego postupno, privikavajući se svakome stupnju pojedinačno, što je na kraju ipak značilo da zapravo ništa nisam ni primjećivao.

Oberski, pak, predstavlja naivni glas pripovjedača djeteta koje ne razumije kauzalnost događaja, stvarnost vidi kao igru, događaje prikazuje gotovo dokumentarno, kao niz radnji koje slijede jedna drugu, ne posežući pritom za prikazom osjećaja. Čak i pri ekstremnim događajima, kao što je traženje očeva leša u kosturnici, viđeno se prepričava uz nemogućnost da se tuga, užas i strah iskažu jezikom (Oberski 1986: 76):

Tad vidjeh mrtvace. Zamotuljci u plahtama. Iz nekih su izvirivale ruke i noge. Bilo je i golih leševa. Na nekima su još bile hlače. Svi nabacani jedan na drugoga.

Kratke i jednostavne rečenice kod Oberskoga često su iskazane i prezentom koji naglašava doživljajno sada, za razliku od ostalih tekstova u kojima se najčešće upotrebljava perfekt u retrospektivnome pripovijedanju (isto):

Vratim se unutrašnjim vratima pa ih ponovno otvorim. Uđem i pregazim prve leševe. Popnem se na gomilu i zavirim u najgornji zamotak u plahti.

Retrospektivno pripovijedanje sadrži i Kertészov tekst, premda se u njemu ipak sugerira blizina junaka i pripovjedača jer se katkad uspostavlja i sadašnjost pripovijedanja: „[...] na mojemu me putu, znam već i to, poput nezaobilazne stupice vreba sreća“ (Kertész 2003: 265).

Pripovjedač sličan Kertészovu obrazovani je i pobožni tinejdžer u Wiesellovoj *Noći*: „Nastavio sam posvećivati se svojem učenju. Po danu Talmud, po noći Kabala“ (Wiesel 2011: 6). U tekstu se kronološki prikazuju događaji od protjerivanja Židova Moše do oslobođenja logora Buchenwalda. No, događajnost ovdje nije važnija od prikaza razvoja junakove svijesti, njegova osjećaja nesigurnosti, preispitivanja savjesti (u jednome trenutku on o ocu počinje razmišljati kao o utegu), sumnje u Boga, stoga put fizičkoga preživljavanja postaje i put odrastanja i sazrijevanja, kao i kod Kertésza, o čijemu djelu Ušumović (2003: 36) piše: „To je, na jedan zastrašujuće ironičan način, roman o odrastanju, odgojni roman – Bildungsroman.“ I u Wiesellovu tekstu u jednome trenutku uspostavljena je sadašnjost pripovijedanja u odnosu na priču, pa je moguće iščitati razliku između onoga koji vidi, doživljajnoga subjekta koji je smješten na raniju vremensku točku (perfekt), i onoga koji govori, pripovjedača u kasnijoj vremenskoj perspektivi koji uspostavlja vremenski odmak u odnosu na priču (prezent) (Wiesel 2011: 115):

Htio sam se vidjeti u zrcalu koje je visjelo na sučelnom zidu. Nisam se bio vidio od geta. Iz zrcala me je promatralo neko truplo. Njegov pogled u moje oči više me ne napušta.

Jedini je ovdje tumačeni tekst u cijelosti pisan u trećemu licu jednine *Dječak u prugastoj pidžami* irskoga pisca Johna Boynea, roman utemeljen na liku devetogodišnjega dječaka koji dugo ne shvaća značenje događaja u kojima se nalazi. To se, slično kao i kod Oberskoga, reflektira u jednostavnosti jezičnoga izraza, posebno u mnogobrojnim dijalogima pomoću kojih pisac gradi pripovijed. Otac dječaka Brune njemački je oficir zbog čijeg se položaja cijela obitelj seli u Auschwitz, naravno s vanjske, slobodne, strane ograde. Dječak si pri dolasku pokušava objasniti niz nelogičnosti – prepune vlakove ljudi dok je vlak u kojemu su oni putovali bio gotovo prazan, neobične „pidžame“ u koje su odjeveni ljudi s druge strane žice, naziv samoga mjesta u koje dolazi, a umjesto „Auschwitz“ dječak ga razumije kao „Aut-Šic“: „šic ljudima koji su ovdje stanovali prije nas, valjda“ (Boyne 2009: 31), „Furora“ (ispravno njem. *Führer*, vođa) koji se, prema dječakovu razumijevanju, tako zove, a brkovi su mu ostali, misli on, jer je vjerojatno zaboravio na komadić iznad usana kada se brijao. Dječja naivnost, nemogućnost djeteta da shvati zlo te njegovo stalno poimanje svijeta kroz prizmu igre⁸ prikazano je do samoga kraja kada Bruno vjeruje da ga, preodjevenoga u logorašku odjeću, vojnici zatvaraju u prostoriju s mnoštvom ostalih logoraša zbog toga što ih žele skloniti od kiše. Drugu perspektivu priče otvara Šmuel, židovski dječak unutar granica ograde. Kad i sam Bruno prijeđe granicu i uđe u logor, dihotomija se svjetova i dvaju odvojenih identiteta urušava te obojica bivaju svedeni na naslovnu odrednicu „dječaka u prugastoj pidžami“. Prije prelaska ograde Brunina perspektiva iz pozicije slobode i sigurnosti ujedno simbolizira i „našu“ perspektivu, perspektivu vanjskih promatrača koji ne vide što se uistinu događa.

Tekst Damira Mađarića *Dječak koji je govorio Bogu* pisan je u prvome licu jednine te uključuje radnju na dvjema vremensko-prostornim razinama: tekst započinje pripovijedanjem pisca u stvaralačkoj krizi (događajno sada) i izmjenjuje se sa zapisima u pronađenome dnevniku dječaka koji je živio u vrijeme njemačke okupacije. Kako se tekst razvija, tako se dvije pripovjedne linije i dvije vremenske perspektive isprepliću i prelijevaju jedna u drugu te se u jednome trenutku tom gotovo halucinantnom distorzijom vremena i prostora⁹ onemogućuje uočavanje glasa koji preuzima „odgovornost“ za pripovijedanje.

Neobičan pripovjedni postupak primijenjen je u knjizi australskoga autora Markusa Zusaka *Kradljivica knjiga* u kojoj je pripovjedač sama Smrt, pri čemu je njezino pripovijedanje usmjereno na praćenje događaja povezanih s likom djevojčice Liesel. Kao i u Boyneovu romanu *Dječak u prugastoj pidžami* u

⁸ Igra ima vrlo važnu ulogu i u filmu *La vita è bella* [*Život je lijep*] Roberta Begninija iz 1997. godine, koji također tematizira zarobljeništvo u logoru.

⁹ Primjerice, u dječakovu dnevniku spominju se mačak Roko i pas Lori, a ljubimce s tim imenima ima i pisac koji u sadašnjosti čita dnevnik.

kojemu je u središtu priča o Bruni, i ovdje je Lieselinim likom u fokusu priča posredovana iz „druge“, njemačke perspektive, što predstavlja razlikovni element u odnosu na ostale analizirane tekstove. No, kao i u ostalim tekstovima, likovi su ujedno djeca pa je njihovo viđenje neutralno, apolitično, neopterećeno, nezadojeno ideologijom. Pripovjedačica Smrt pripovijeda u prvome licu, često komentatorskim crnohumornim tonom, obraćajući se katkad izravno čitateljima: „Samo ne tražite od mene da budem draga“ (Zusak 2008: 9), čime sam čin pripovijedanja biva osviješten: „Naravno uvod. / Početak. / Zaboravih na pristojnost“ (10). Razlomljenost teksta u paragrafe s naslovima i podnaslovima („Evo jedne male činjenice / Umrijet ćete“ (9), „Jedna teorijica“ (10)), kao i uobličenosť teksta u svojevrsni scenarij, sugerira da Smrt ima ulogu redateljice koja može mijenjati scenu, perspektivu, usmjerenost na pojedine likove te da je u svojoj „igri“ svemoguća, na primjer (30 i 145):

Mali prizor, dvadesetak metara dalje...

A sad promjena scene. Obama nam je dosad predobro išlo, prijatelju, zar ne? Što kažete na to da na minutu-dviije zaboravimo Molching? Dobro će nam doći. A važno je i za priču.

Kradljivica knjiga o kojoj pripovijeda Smrt sama je Liesel koja je, opčinjena moći koju imaju riječi, katkada krala knjige (od gradonačelnikove žene, sa zgarišta zapaljenih knjiga itd.). Na kraju romana doznajemo da je Liesel svoju opčinjenost riječima, tim „predivnim gadurama“ (527), i sama pretočila u riječi, odnosno u knjigu naslovljenu *Kradljivica knjiga*, čime se autor autoreferencijalno poigrava i samim naslovom knjige.

Percepcija smrti

Fenomen smrti koji neprestano opčinjava ljudski rod, i to bez obzira na tehnološki napredak civilizacije, počiva na svojevrsnome paradoksu: čovjek je biće koje odbacuje smrt i užasava se smrti, ali i jedini je koji traži smrt i koji ubija pripadnike svoje vrste i kada ga na to ne prisiljava borba za opstanak (usp. Morin 2005: 90). Razlog je tomu „samopotvrđivanje preko uništavanja nekoga drugoga“ (92), odnosno izgrađivanje individualnosti ubojice u odnosu na potiranje individualnosti ubijenoga. Morin kao primjer takvoga samopotvrđivanja i težnje za moći navodi krvnike u koncentracijskim logorima – njihovo „potvrđivanje individualnosti“ (94) suprotno je smrti logoraša koja postaje „samo još jedna stvar zavedena u registar, stvar bez individualnosti“ (95). Smrt, koju Heidegger određuje kao „mogućnost koju tubitak u svakom slučaju mora preuzeti na sebe“ (cit. prema Božić Blanuša 2012: 183) i koja je sastavni dio čovjekove autentične egzistencije,¹⁰

¹⁰ Edgar Morin Heideggerov pojam autentične egzistencije interpretira na sljedeći način: „Autentičan je onaj život koji u svakome trenutku zna da je osuđen na smrt i koji to hrabro i časno prihvaća“ (2005: 402).

u prostoru kao što je logor gubi individualnost, odnosno pojedinac ovdje biva lišen „svoje mogućnosti ne-bitka u svijetu“ (isto). Zatočenici u logoru nemaju pravo na Heideggerovo temeljno određenje čovjeka kao „bivanja spram smrti“ („*Sein zum Tode*“) jer ondje ne proživljavaju svoju autentičnu (navlastitu) smrt, „nitko ne umire svojom vlastitom smrću“ (isto), s obzirom na to da se ondje umire anonimno, pa nema razlike između smrti i skončavanja.

Osim u Zusakovoj *Kradljivici knjiga*, u kojoj je personificirana i detaljnije opisana, u ostalim interpretiranim tekstovima smrt – koja „dolazi“, koja ima miris (Mađarić 2010: 43) i čiju prisutnost protagonisti osjećaju, npr.: „Sjedio sam sam u klupi jer je smrt bila oko mene“ (12) – ostaje na razini neodređenoga entiteta koji se ponekad manifestira i fizički (Wiesel 2011: 86):

Smrt me obavijala kao da će me ugušiti. Lijepila se uz mene. Osjećao sam da je mogu dodirnuti. Počinjala me fascinirati ideja da ću umrijeti, da više neću biti. Ne postojati više. Ne osjećati više strašne bolove u nozi.

Kod Oberskoga i Boynea smrt se ne tematizira izdvojeno, kao objekt promišljanja (zašto se događa, što biva poslije smrti), već se gotovo stihijski predočavaju događaji koji završavaju nečijom smrću. To opet sugerira nemogućnost poimanja zla i smrti u djece pripovjedača, što kod Oberskoga rezultira gotovo dokumentarnim prikazom tek onoga što se trenutačno događa, a čemu, osim glasa dječjega pripovjedača, pridonosi i pripovijedanje u prezentu. Ilustrativni primjer pronalazimo u prikazu trenutka u kojemu umire dječakov otac: prenesen je razgovor liječnika i majke, opisan je očev izgled, krkljanje i naposljetku umiranje, a potom i prikaz liječnika koji zatvara oči, dok dječak još uvijek ne zna zašto to čini (usp. Oberski 1986: 70–72). U istome tekstu gotovo je naturalistički prikazana scena svinjokolje u obliku šištanja krvi, cičanja svinje i rezanje njezina mesa (usp. nav. dj.: 103), koja simbolično najavljuje vijest i o majčinoj smrti.

Smrt u ulozi pripovjedačice potpuno preuzima riječ u Zusakovoj *Kradljivici knjiga* u kojoj se, osim na Liesel, referira i na samu sebe pa svoju „intimu“ – izgled, detalje svojega „posla“, razmišljanja – dijeli i s čitateljima koji su, kao smrtnici, pripovjedačici i svojevrsna publika (Zusak 2008: 317):

KOMADIĆ ISTINE

Ne nosim srp ni kosu.

Nosim samo crni ogrtač s kapuljačom, kad je hladno.

I nemam skeletne crte lica

koje mi s takvim zadovoljstvom pripisujete iz daljine.

Zanima vas kako doista izgledam?

Pomoći ću vam.

Nađite si zrcalo

dok ja nastavljam priču.

Konstatacija Smrti da je čovjek može ugledati u vlastitome odrazu u zrcalu govori da je nitko nije pošteđen, odnosno da je svatko smrtan, ali i da je sam čovjek potencijal Smrti, njezina produžena ruka, poput *Führera* koji se kao virtualna i nedefinirana prijeteća sila provlači tekstem (*Führer* je tako i imaginarni protivnik Maxa Vandenburga u boksaškome ringu). Rat, koji Zusak tematizira i koji „zapošljava“ smrt, djelo je samoga čovjeka. Ljudski rod onaj je koji priziva i proizvodi smrt, koji ju paradoksalno održava na životu te je na njemu odgovornost patnje, dok Smrt ovdje dobiva tek ulogu svojevrsnoga posrednika (Zusak 2008: 318–319):

Te je godine trebalo odraditi popriličan broj tura, od Poljske i Rusije do Afrike, i natrag. Mogli biste ustvrditi da ih ja odradujem bez obzira na godinu, ali ljudski rod katkad voli malo ubrzati stvari. Povećavaju proizvodnju tijela i duša što bježe od njih. Obično je dovoljno nekoliko bombi. Ili plinskih komora, ili štekatanje udaljenih pušaka [...]

Kažu da je rat najbolji prijatelj smrti, ali na tu vam temu moram ponuditi drugo mišljenje. Meni je rat poput novog šefa koji očekuje nemoguće. Stoji vam za leđima i neprekidno ponavlja jedno te isto. „Obavi to, obavi to.“ Pa radite više. Obavite posao. Šef vam, međutim, ne zahvali. On traži još.

Kradljivica knjiga fiktionalna je proza kojoj povijesna stvarnost, Drugi svjetski rat, služi kao okvir priče, što pruža mogućnost da prikaz smrti, kao u većini fiktionalne književnosti, ipak bude utješan: na površini „hladna, nepokolebljiva“ (Zusak 2008: 319), Smrt je iznutra „malodušna, puca po šavovima, shrvana“ (isto), često puta samilosna: „Željela sam stati. / Čučnuti. / Željela sam reći: / ‘Žao mi je, dijete.’ / Ali ne smijem“ (19), ponekad i priželjkivana jer donosi olakšanje: „Preklinju me da ih uzmem sa sobom, ne shvaćaju da sam ionako prezaposlena“ (318). Prikaz Smrti koja ima karakter, koja griješi kao i sam ljudski rod: „Pogreške, pogreške, katkad kao da ni za što drugo nisam sposobna“ (29), a koja ima i savjest, ublažava uobičajenu percepciju smrti, no ako čitatelj ipak traži satisfakciju za izgubljene živote i za predavanje duša „pokretnoj traci vječnosti“ (isto), besmrtnost smrti postaje njezina najveća kazna: „Ljudsko je srce pravac, moje je kružnica...“ (498).

Pretpostavljeno vjerovanje u zagrobni život kod Zusaka nije detaljizirano, ali, kao i u većini ostalih interpretiranih tekstova, otvara pitanje postojanja Boga.

Religijska pitanja

Znakovitu transformaciju svijesti od početka do kraja logoraškoga iskustva proživljava religiozni tinejdžer u Wieselovu autobiografskome tekstu *Noć* iznoseći sumnju u Boga koji dopušta strahote u logorima. Time se otvara osnovno pitanje teodiceje, odnosno opravdanja Božje dobrote i svemogućnosti s obzirom na prigovor

postojanja zla u svijetu. Wieselov pripovjedač Božju dobrotu propituje na sličan način kao i biblijski Job: u patnji i iskušenju Job progovara o Bogu kao onome koji „nevina i grešnika [...] dokončava. / I bič smrtni kad bi odjednom ubijô [...] / ali on se ruga nevolji nevinih“ (*Biblija* 1996: 591). Sumnja u pravednost Oca u jednome dijelu protagonistova boravka u logoru događa se usporedno i s doživljajem vlastita oca kao utega: njegova starost, bolest i briga za njega otežavaju preživljavanje, što izaziva i preispitivanje vlastite savjesti: „Njegova posljednja riječ bilo je moje ime. Doziv, a ja nisam odgovorio“ (Wiesel 2011: 112).¹¹

Kod autora koji progovaraju o doživljaju Boga u holokaustu posebno se ističe nemogućnost žrtava da objasne njegovu šutnju (Wiesel 2011: 32):

Prvi put osjetio sam kako u meni raste pobuna. Zašto bih morao svetiti ime Njegovo? Vječni Gospodar svijeta, Vječni, Svemogućí i Strašni je šutio, za što ću mu zahvaljivati?

Slično je i kod Mađarića (2010: 111): „A Bog šuti jer nema što reći, tišina je jedini odgovor“ (2010: 111). Božja šutnja ne negira njegovo postojanje, ali stvara otpor i ljutnju žrtava (Wiesel 2011: 67):

Danas više nisam preklinjao. Nisam više bio sposoban uzdisati. Osjećao sam se naprotiv veoma jakim. Bio sam tužitelj. A optuženik: Bog.

Potraga za objašnjenjem, zadovoljština u nalaženju smisla nije običaj kojemu teže samo žrtve, pa o Božjoj šutnji progovara čak i sama Zusakova Smrt, pripovjedač koji po svojoj biti nije dužan postavljati pitanja ni davati odgovore (Zusak 2008: 359):

Bože. Uvijek izgovorim to ime kad se sjetim toga [...] Izgovaram njegovo ime u uzaludnom pokušaju da shvatim. „Nije tvoj posao da razumiješ.“ To ja odgovaram. Bog nikad ništa ne kaže. Mislite da ste jedini kojima nikad ne odgovara? [...]

(Ne)moć jezika

Materinski jezik kao sredstvo komunikacije često postaje nedostatnim među zarobljenicima različitih nacionalnosti koji govore i različitim jezicima, pa pronalaženje onih koji u logorima govore istim jezikom znači i stvaranje komunikacijske i duhovne zajednice. No, jezik nije zapreka samo unutar granica logora, on to postaje i nakon proživljenoga logoraškoga iskustva zbog nemogućnosti da se njime opiše trauma, pa je problematizacija jezika kao sredstva svjedočenja o traumi karakteristika zajednička većini interpretiranih tekstova. Jezik u naknadno normaliziranim okolnostima gubi moć, a riječi postaju jalove i prazne. U eseju

¹¹ Takav odnos među starijim i mlađim članovima obitelji nije bio neuobičajen u logoru. I prije prikaza krize u dječakovu i očevu odnosu u Wieselovoj knjizi opisana je scena mahnite borbe zatvorenika za kruh, također oca i sina, u kojoj sin tuče staroga oca koji ima kruh i proždire ga nakon što starac umre.

Jezik u progonstvu Kertész govori o stvaranju jezičnih oblika govora o holokaustu (poslije samoga iskustva holokausta) koji ne dotiču njegovu stvarnost – to je jezik koji „pripada svijetu svijesti društva koje i dalje ravnodušno funkcionira“ (2004: 243), jezik u kojemu su zavladaile konvencije (primjerice riječi „žrtva“, „progonjeni“, „preživjeli“), a uz njih i prikladne uloge i svijest pa se u njemu relativizira individualnost, gubi se „ja“ svake pojedinačne sudbine (244):

Danas je već i sama riječ „holokaust“ zapravo gotovo sakralno zvučeća zbirna imenica za svakodnevna masovna ubijanja [...]

Kertész postavlja pitanje postoji li uopće pravi i isključivi jezik holokausta te pretpostavlja da bi, ako postoji, on bio toliko strašan da bi doveo do samodestrukcije i one koji njime govore.¹²

O poteškoćama pisanja svojega svjedočanstva u nekoliko navrata govori i Wiesel u predgovoru drugome izdanju svoje knjige, koji se prenosi i u hrvatskome prijevodu (Wiesel 2011: iii, v):

Imao sam previše stvari za reći, ali nisam imao riječi da to kažem. Svjestan siromaštva svojih sredstava, vidio sam da se govor pretvara u smetnju. Trebalo je izmisliti nov govor. Kako se mogla rehabilitirati i humanizirati riječ koju je neprijatelj izdao, pokvario i izopačio?

[...] činilo mi se da su postojeće riječi, izašle iz rječnika, mršave, jadne i blijede.

Ovdje se samo bit računa...Više me je plašilo ispričati previše nego reći manje.

Pisanje na drugi način, međutim, daje život Emanuelu F. u Mađarićevu romanu (kako autor žanrovski određuje vrstu teksta u podnaslovu) *Dječak koji je govorio Bogu*. Pisac u stvaralačkoj krizi dobiva inspiraciju tek kada pronalazi rukopis, dnevnik dječaka Emanuela, koji govori o stradanjima Židova u predratno vrijeme i koji pisac kao pripovjedač okvirne priče o pronalasku rukopisa pretače u roman, zadavši si zadatak da dovrši Emanuelovu priču¹³ (Mađarić 2010: 9–10):

Dnevnik?

Što je to?

Nisam znao [...]

Čitao sam do jutra.

I to je bilo to!/Roman. [...]

Pustimo neka Emanuel govori kroz dnevnik [...]

O da, tu i tamo sam intervenirao. Nešto malo nadodao, ili ponekad i više.

Koliko je trebalo.

Ponešto sam promijenio, ali priča je kao priča ostala. A ostale su neke nedosljednosti i vremenski lomovi, neka...ništa nije savršeno!

¹² Neki pisci koji su preživjeli holokaust doista su kasnije i počinili samoubojstvo. Među njima je i pjesnik Paul Celan (1920. – 1970.).

¹³ Potaknut Emanuelovom pričom, u romanu *Dječak koji je govorio Bogu*, pisac simbolično uzima i knjigu Prima Levija, *Zar je to čovjek*, „jednu od mnogih o logorima“ (Mađarić 2010: 73).

Na čuđenje pisca koji dnevnik čita u sadašnjoj vremenskoj perspektivi, zapisi u njemu ne prestaju dječakovim transportom u logor (63–64):

Kako je napisao ove stranice? Zar je preživio? Kako je sve ovo nastalo? [...] Ispred mene je bila nova rečenica. Događaji su tekli dalje i to mimo mene.

Ovdje autor uvodi elemente fantastike ispreplićući sadašnjost i prošlost, ali i daje naslutiti da je ostatak priče zaživio u mogućoj piščevoj halucinaciji izazvanoj umorom („Ovo treba prestati. Moram se odmoriti“, 63) i zatečenošću nad zločinima o kojima čita u dnevniku, pri čemu on sam, katkada dijelom i bez namjere, grozničavo dovršava Emanuelovu priču („Kako to da ja sjedim u sobi i pišem? Može li se ovo ponoviti?“, 80). Sanjivo polusvjesno piščevo stanje izmjenjuje se s trenutcima lucidnosti u kojima je čin pisanja osviješten i u kojima pisac odlučuje: „Neću zaboraviti na Emanuela. Dobit će svoju knjigu i svoj život“ (34).

Trenutak u kojemu piščev glas ipak nadglasava Emanuelov onaj je u kojemu se, pred sam kraj romana, o Emanuelu piše u trećemu licu jer dnevničkoga zapisa više nema, a pisac preuzima odgovornost dovršavanja njegove sudbine. Recitirajući Goetheova *Fausta*,¹⁴ Emanuel umire, ali pisac nam pruža svojevrsnu zadovoljštinu: dok su na njega pucali, „Emanuel je stajao i smiješio se poput sretna djeteta“ (Mađarić 2010: 108). Time Emanuelova smrt ipak, paradoksalno, postaje dijelom Heideggerove autentične egzistencije i potvrda Morinove individualnosti, makar je zapravo piščeva, konstruirana – fikcionalna. Unatoč tome, sažetost piščeva teksta, rascjepkanost i kratkoća rečenica koje omogućuju Emanuelov fikcionalni „život“ sugeriraju da se ni ovdje jezikom ne može izraziti užas svih počinjenih zločina.

Dok Wiesel i Mađarić govore o nemogućnosti jezika da prenese blizinu smrti, a Boyne i Oberski doslovno reduciraju jezik svodeći ga na kratke dječje iskaze, Zusakov roman govori ponajprije o strahovitoj moći jezika, i to onoj koja prethodi katastrofi, dok je kod ostalih spomenutih autora jezik izgubio potencijal *nakon* proživljenoga logoraškoga iskustva. „Ilokucijska snaga“ (*illocutionary force*, Austin 1962: 99) jezičnih iskaza u načelu omogućuje stvaranje ili razaranje, pa i kod Zusaka riječi imaju potencijal „činjenja“ dobra ili zla. Također, jezik omogućuje manipulaciju, impliciranje, relativiziranje stvarnosti, ucjepljivanje ideja, a time i postupno stvaranje novoga društvenoga identiteta, pri čemu su te karakteristike u *Kradljivici knjiga* posredno interpretirane na primjeru tada vladajućega nacističkoga diskursa (Zusak 2008: 527):

Riječi. Zašto uopće moraju postojati? Bez njih svega ovoga ne bi bilo. Bez riječi, Führer ne bi bio ništa.

¹⁴ Dio iz Goetheova *Fausta* izravno je interpoliran u roman, kao i dio iz Shakespearove drame *Romeo i Julija*.

O važnosti riječi posebno govori interpolirani tekst Židova Maxa Vandenburga, jednoga lika u romanu, u kojemu se objašnjava da je Hitlerov najsnažniji instrument kojim se manifestira moć upravo jezik (Zusak 2008: 454):

Da, Führer je odlučio da će svijetom zavladati riječima [...]

Prvi mu je plan napada bio da posadi riječi u što je više moguće dijelova svoje domovine.

Sadio ih je danju i noću, i njegovao ih.

Gledao je kako rastu sve dok se, na kraju, diljem Njemačke nije uzdigla velika šuma riječi.

Bila je to nacija uzgojenih misli.

Zaključak

Iako nije neuobičajena u književnosti za djecu i mlade, tema smrti ponekad je eufemizirana i prikazana tako da čitatelju ipak pruži svojevrsnu zadovoljštinu – buđenje ili novi život (na nebu), moralnu pobjedu (umiranje je vrijedno viših ciljeva) ili duhovnu transformaciju. Osim sadržajnoga aspekta, postavlja se pitanje o pripovjednim postupcima i načinima prikazivanja smrti u tekstovima za djecu i mlade koji su proizišli iz domene realnoga. Narativ o smrti povezan holokaustom kao nadređenom zajedničkom temom koja ima stvarno povijesno uporište prikazan je u nekoliko odabranih tekstova u kojima su pripovjedači ili likovi djeca i(li) mladi. Analizirani tekstovi većinom su pisani u prvome licu jednine (samo je jedan analizirani tekst pisan u trećemu licu jednine), pri čemu se razlikuju prema diskursnoj „zrelosti“ – od naivnoga jezika dječjega pripovjedača (Oberski) do „odrasloga“ diskursa s filozofskim interpolacijama i raščlambama (Kertész). U romanu *Kradljivica knjiga* Markusa Zusaka uvedena je i nova, vanjska, pripovjedna perspektiva, pa o temi smrti (okolnostima i načinima umiranja) govori Smrt sama. Dio tekstova čini autentičnu autobiografsku prozu utemeljenu na stvarnim događajima (postoji vanjska poveznica između autora i pripovjedača), a dio je čista fikcionalna proza tematski povezana sa stvarnim povijesnim okvirom (*Kradljivica knjiga*, *Dječak u prugastoj pidžami*, *Dječak koji je govorio Bogu*).

Osim fizičke manifestacije smrti (npr. opis umiranja kod Oberskoga), smrt se ponekad, paradoksalno, povezuje s igrom. Takav doživljaj povezan je s naivnim dječjim pripovjedačem koji smrt, kao ni zlo uopće, nije prethodno upoznao. Osvješteniji pripovjedači (tinejdžeri) nastoje bezuspješno racionalizirati i objasniti zlo i smrt, pri čemu ne nailaze na svrhovit i utješan odgovor, stoga progovaraju o božanskoj šutnji zbog nemogućnosti argumentacije i dobivanja utjehe, ali i o vlastitoj šutnji jer jezik koji govori o traumi i smrti nije dostatan da se proživljeno

iskustvo opiše. Prisutan je i utješan prikaz smrti, i to u Zusakovu tekstu u kojemu se Smrt pojavljuje u ulozi pripovjedača, čime se naglašava njezina suosjećajnost. U tome je djelu ujedno jezično pitanje prikazano i isticanjem moći koju riječi posjeduju, kao i mogućnošću da se ta moć manifestira kao činjenje i dobra i zla.

Popis literature

Primarna literatura

- Boelts, Maribeth. 2004. *Sarah's Grandma Goes to Heaven*. Grand Rapids, MI: Zonderkidz.
- Boyne, John. 2009. *Dječak u prugastoj pidžami*. Prev. Ivan Matković. Zagreb: EPH Liber.
- Kertész, Imre. 2003. *Čovjek bez sudbine*. Prev. Xenia Detoni. Zaprešić: Fraktura.
- Mađarić, Damir. 2010. *Dječak koji je govorio Bogu*. Koprivnica: Matica hrvatska.
- Oberski, Jona. 1986. *Djetinjstvo u logoru*. Prev. Anka Katušić-Balen. Zagreb: Znanje.
- Rylant, Cynthia. 1997. *Cat Heaven*. New York: Blue Sky Press.
- Thomas, Cristine. 2006. *My Little Buddy Jake*. Atlanta, GA: Brittany's Books.
- Varley, Susan. 1984. *Badger's parting gifts*. New York: Lothrop, Lee&Shepard Books.
- Wiesel, Elie. 2011. *Noć*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Znanje.
- Zusak, Markus. 2008. *Kradljivica knjiga*. Prev. Lada Siladin. Zagreb: Profil International.

Sekundarna literatura

- Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: University Press.
- Bašić, Ivana. 2011. *Biblioterapija i poetska terapija: priručnik za početnike*. Zagreb: Balans Centar.
- Biblija*. 1996. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2012. *Iz perspektive smrti: Heidegger i drugi*. Zagreb: Plejada.
- Corr, Charles A. 2003–2004. „Bereavement, grief and mourning in death-related literature for children“. *Omega: Journal of Death and Dying* 48 (4): 337–363.
- Diklić, Zvonimir. 1990. *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Elie Wiesel Foundation for Humanity. 2014. „Elie Wiesel“. Dostupno na <<http://eliewieselfoundation.org/eliewiesel.aspx>> (pristup 9. siječnja 2014.).
- Genette, Gérard. 1992. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. Prev. Dubravka Celebrini. U *Suvremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, 96–115. Zagreb: Globus.
- Haramija, Dragica. 2002. „Smrt u prozi za djecu i mladež“. U *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, priredila Ranka Javor, 30–38. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
- Kertész, Imre. 2004. *Jezik u pogonstvu*. Prev. Xenia Detoni. Zagreb: Durieux.
- Kos-Lajtman, Andrijana. 2011. *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Malcolm, Nancy L. 2010. „Images of Heaven and the Spiritual Afterlife: Qualitative Analysis of Children's Storybooks about Death, Dying, Grief and Bereavement“. *Omega: Journal of Death and Dying* 62 (1): 51–76.
- Morawski, Cynthia. 1997. „A Role for Bibliotherapy in Teacher Education“. *Reading horizons* 37 (3): 243–259.
- Morin, Edgar. 2005. *Čovjek i smrt*. Prevela Branka Paunović. Zagreb: Scarabeus.
- Nobel Media AB. 2014. „Imre Kertész – Facts“. *Nobelprize.org*. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kertesz-facts.html> (pristup 9. siječnja 2014.).

- Polling, Deveraux A. i Julie M. Hupp. 2008. „Death sentences: a content analysis of children's death literature“. *The Journal of Genetic Psychology* 169 (2):165–176.
- Profaca, Bruna i Sena Puhovski. 2010. *Kako pomoći tugujućem djetetu*. Zagreb: Grad Zagreb i Poliklinika za zaštitu djece grada Zagreba.
- Ušumović, Neven. 2003. „Sve što ne shvaćam naučio sam u Auschwitzu“. *Zarez* 5 (117): 36–37.
- Zalar, Diana. 2002. „Smrt u djelu tri hrvatska i jednog inozemnog fantastičara“. U *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež: zbornik*, priredila Ranka Javor, 72–79. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.

Sanja Pajnić

„Ivana Brlić-Mažuranić“ Primary School, Virovitica, Croatia
 Grundschule „Ivana Brlić-Mažuranić“, Virovitica, Kroatien

The Language of Death and the Death of Language: The Holocaust in Literature for Children and Young Adults

In the literature for children and young adults, the motif of death is not uncommon, but it is usually not accepted as a final and permanent solution. This paper examines the narrative representation of death in chosen texts that deal with the Holocaust and include children and young people as narrators or characters. Taking these two principles into account – the narrative of death in the context of the real historical background of genocide, and emphasising children as narrators or characters – we presuppose a different indication of death, as well as narration about it. Here we also debate the power of language in dealing with this subject matter.

Keywords: children's literature, holocaust, language, young adult literature, narrator, death

Die Sprache des Todes und der Tod der Sprache: Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur

Das Todesmotiv ist in der Kinder- und Jugendliteratur heutzutage kein so ungewöhnliches Motiv mehr. Dennoch wird in dieser Literatur meistens der Tod als keine endgültige und dauerhafte Lösung dargestellt. Im Beitrag werden die Darstellungsweisen des Todes in einigen Werken analysiert, deren Thema Holocaust ist und worin Kinder bzw. Jugendliche entweder als Erzähler oder als Gestalten vorkommen. In Anbetracht dieser zwei Tatsachen – des Erzählens über den Tod im Kontext des historischen Hintergrunds des Genozids und der Übernahme von Kindern als Erzähler bzw. Gestalten – ist in den analysierten Werke festzustellen, dass darin ein anderes Verständnis des Todes sowie eine andere Erzählweise entwickelt werden. Darüber hinaus wird im Beitrag auch die Macht der Sprache als Grundinstrument des Erzählens hinterfragt.

Schlüsselwörter: Kinder- und Jugendliteratur, Holocaust, Sprache, Erzähler, Tod