

Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa – žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine

Leonora Flis

Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Čufarjeva 13, SI-1000 Ljubljana
leonoraflis@gmail.com

Članek se ukvarja z delom striparja in literarnega novinarja Joeja Sacca. Literarno novinarstvo v podobi stripa je oblika pripovedi, ki prepleta objektivne opise in orise empirične stvarnosti s subjektivnimi vizualnimi predstavami in prvoosebni izpovedmi avtorja in prič opisanega dogodka. Razprava se posveča predvsem Saccovemu portretu krize na Bližnjem vzhodu, kot ga je izrisal v delih Footnotes in Gaza (2009) in Palestine (1996).

Ključne besede: žanrski hibridi / literarno novinarstvo / reportažni strip / Sacco, Joe / *Palestina*

Produkcija življenjskih zgodb, ki se materializirajo v obliki različnih literarnih zvrsti in žanrov, se zadnjih nekaj desetletij hitro povečuje; vsako leto se zdi, da tovrstni zapisi pridobivajo na priljubljenosti pri bralcih ter pri urednikih in založnikih. Videti je, da smo v dobi spominskih zapisov, osebnoizpovednih esejev, popotnih zgodb, (avto)biografskega pisanja, na kratko: obkroža nas pisanje, ki ima v sebi močno nefikcijsko ali fiktivno komponento. William Zinsser v knjigi *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir* (1998), zbirki kratkih življenjskih zgodb znanih piscev, kot so Henry Louis Gates, Jr., Alfred Kazin, Frank McCourt in Toni Morrison, pripoveduje, kako je bilo že obdobje 90. let prejšnjega stoletja (misli sicer predvsem na ameriško produkcijo, vendar je to širše navzoč trend) zaznamovano s pisanjem in branjem spominskih zapisov in proze, ki je osnovana na resničnih dogodkih: »Zapisi, ki so osnovani na osebnih izkušnjah, še nikoli niso tako močno zasedali ameriškega knjižnega sveta kot prav ob prelomu stoletja. Zdi se, da ima vsak na zalogi zgodbo, ki jo želi deliti s publiko.« (3) Podobno razmišlja tudi Nancy K. Miller v članku »The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir« (2007), kjer navaja tudi dela, ki se nanašajo na tragedijo 11. septembra 2001 v

New Yorku. Omeni tudi zapise, ki »bralcem Zahodnega sveta,« kot pravi, razkrivajo življenje na Bližnjem vzhodu (na primer delo Azarja Nafisija *Prebiranje Lolite v Teberanu* iz leta 2003). (541–542) Miller še doda, da se vprašanje resnice in avtobiografskih zapisov ter pisanja resničnih zgodb vsaj v ZDA in v Zahodni Evropi močno navezuje tudi na genealogijo, torej na iskanje razvoja lastnega rodu skozi pripovedovanje zgodb. To naj bi na prelomu tisočletja postalo izrazito priljubljena shema pisanja (542).¹

Veliko stripovskih (grafičnih) pripovedi,² ki ubesedujejo bodisi trenutno realnost ali pa bolj oddaljeno zgodovinsko resničnost in ki smo jih na knjižnih policah zasledili v zadnjih desetletjih, je nedvomno nastalo pod vplivom del legendarnega ameriškega pisca- striparja Arta Spiegelmana (tu imamo v mislih predvsem njegov znameniti strip *Maus*). Poleg tega živimo v času, ko so informacije o kriznih conah, vojnih žariščih in političnih ter etičnih sporih prodrle skozi vse pore žurnalističnega in tudi znanstvenega diskurza. Na voljo je nepregledna množica gradiva, ki verbalno in vizualno prikazuje nasilje v takšni in drugačni obliki. Spiegelmanova zvezka *Maus I* (1986) in *Maus II* (1991), ki se v skupni album združita leta 1991, jasno odpirata vprašanja reprezentacije (in prenosa) zgodovine in človeških travm v umetniško delo, obenem pa izpostavljata tudi pomen subjektivnih pričevanj in subjektivnega procesa spominjanja. *Maus*, ki pripoveduje o obdobju holokavsta, bralca opozarja tudi na potrebo razvoja lastne kritične misli, presoje in lastne zmožnosti vrednotenja zgodovinskih dejstev, ki so označena z etiketo »uradni zapisi«. Spiegelman zahteva aktivnega bralca, bralca, ki se ga podobe in besede na straneh njegove grafične pripovedi dotaknejo, ga pretresejo, predvsem pa spodbudijo kritično razmišljanje. Res pa je, da je Spiegelman v zvezki *Maus II* izrazil dvom, da je mogoče ustrezno rekonstruirati »realnost, ki je bila hujša kot moje najhujše nočne more [...] in še več, rekonstruirati v stripovski podobi«. (16) Nezanesljivost spomina, še posebej spomina, ki je povezan s travmatičnimi dogodki, je podtema *Mausa*, videli pa bomo, da podobno problematiko ubesedijo tudi stripi Joeja Sacca, ki jih članek podrobneje analizira.³ Med stripovskimi umetniki, ki jih zanimajo predvsem resnične zgodbe, velja omeniti tudi iransko umetnico Marjane Satrapi, ki je zaslovela s serijo štirih avtobiografskih stripov z naslovom *Persepolis* (2000–2003), Alison Bechdel s pronicljivimi, brutalno iskrenimi ter ironično-sarkastičnimi stripovskimi zgodbami o svoji družini in o odraščanju ter o soočanju s svojo istospolno usmerjenostjo (*Fun Home: A Family Tragicomic* iz 2006 in *Are you My Mother?: A Comic Drama* iz 2012),⁴ pa Miriam Katin (po rodu Madžarka, ki trenutno biva v ZDA), ki v svojih stripovskih zgodbah, podobno kot Spiegelman, opisuje izkušnjo holokavsta (na primer v stripih *We are on Our Own* iz 2006 in tudi v najnovejšem delu iz 2013, *Letting it Go*),⁵ tudi Američan Josh

Neufeld v zadnjem času ustvarja stripe, ki so vpeti v realnost, med njimi najbolj izstopa strip *A.D.: New Orleans After the Deluge* (2009),⁶ ki opisuje dogodke v New Orleansu po udaru hurikana Katrina, vsekakor pa je v to kategorijo stripovske umetnosti mogoče vključiti tudi serijo stripov, ki so nastali po tragediji v New Yorku 11. septembra leta 2001. Tudi številni slavni striparji so prispevali v zbirke krajših stripov, ki prikazujejo grozote v vlemestu po terorističnih napadih; med znanimi imeni v zbirki *9-11: Artists Respond* (2002), ki je bila le ena v seriji stripovskih naborov zgodb, ki so izšle že leto dni po napadih, so tudi Frank Miller, Dave Gibbons in Eric Drooker.⁷

Natančneje se bomo lotili analize dela ameriško-malteškega striparja in novinarja Joeja Sacca. Predvsem nas bodo zanimali tisti njegovi stripi, ki bi jim lahko pripisali oznako grafični literarni žurnalizem v stripovski podobi.⁸ Literarno novinarstvo je pojem, ki označuje poseben »pripovedni impulz«, kot zapiše Norman Sims v svojem delu *True Stories: A Century of Literary Journalism* (2007). »Gre za večjo mero občutljivosti pisca-novinarja v podajanju oziroma opisovanju zgodb,« še razloži Sims. (11) Poglavitne značilnosti tega novinarsko-literarnega diskurza so še: avtorjeva navzočnost v opisanem dogajanju, jasna struktura pripovedi, visoka stopnja preverljivosti podatkov, ki jih avtor predstavi, torej močna faktična baza, jasno določljiv glas/stil pripovedovalca (novinarja), pojav pripovednih tehnik, ki jih uporablja fikcija, in pa jasna navzočnost več glasov udeležencev v opisani situaciji, torej pluralnost vpogledov/resnic. Literarno novinarstvo se pogosto obravnava skupaj z novim žurnalizmom, ki pa je le ožji termin za takšen način pripovedovanja in se uporablja predvsem za novinarske prispevke, ki so nastali na ameriških tleh v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja. Prav znotraj ameriške literarno-žurnalistične sfere je moč opaziti, da se »subjektivni žurnalizem nemalokrat preljuje v daljše zgodbe, tudi v romane, ki jim lahko rečemo dokumentarni ali nefikcijski romani in ki se gibajo nekje v vmesnem prostoru med zgodovinskimi romani, kriminalnimi romani, (avto)biografijami, popotno literaturo in političnimi komentarji na eni strani ter novinarstvom na drugi« (Flis, *Factual Fictions* 5). Principi literarnega novinarstva v stripih se v zadnjem desetletju precej uspešno uveljavljajo. Med avtorji, ki se odločajo za tovrstno opisovanje in risanje resničnih zgodb, tako po številčnosti del kot po kvaliteti izstopa Joe Sacco. Sicer pa lahko v skupino umetnikov-piscev, ki se aktualnih tem lotevajo na način raziskovalnega žurnalizma, podkrepljenega z močnim osebnim pečatom, prištevamo med drugimi tudi že omenjenega Josha Neufelda (njegov strip o posledicah hurikana Katrina se je začel kot blog oziroma spletni dnevnik;⁹ natančno je namreč beležil čas, ki ga je v New Orleansu preživel kot prostovoljec ameriškega Rdečega križa). Drugi takšni avtorji

so italijanski stripar Gianni Pacinotti, znan pod umetniškim imenom Gipi (na primer njegovo delo *Appunti per una Storia di Guerra*, 2004),¹⁰ ameriška striparka Sarah Glidden (*How to Understand Israel in 60 Days or Less*, 2010), Kanadčan Guy Delisle, ki se je proslavil predvsem s svojimi popotnimi spominskimi grafičnimi pripovedmi (*Shenzhen*, 2000; *Pyeongyang*, 2003; *Burma Chronicles*, 2007; *Jerusalem*, 2011), omenimo pa lahko še kanadsko ustvarjalko Bernice Eisenstein, ki v svoj precep vzame obdobje holokavsta (*I Was A Child of Holocaust Survivors*, 2007).¹¹

Joe Sacco je diplomiral iz novinarstva in je najprej želel postati zunanji dopisnik, vendar so mu načrte »prekrižali« stripi, kot je večkrat tudi sam poudaril. Njegovi prvi stripovski poizkusi so bili precej avtobiografski, vsebovali so tudi kar nekaj prvih karikatur, obenem pa so bili še močno navezani na tradicijo gibanja »underground comix«. ¹² Takšen je recimo album *Notes from a Defeatist* iz 2003 (naslov bi lahko prevedli kot *Zapiski malodušneža*).¹³ Sacco je večkrat poudaril, da je imel nanj velik vpliv Robert Crumb,¹⁴ znani ameriški stripar, hkrati pa omenja tudi vplive novinarjev, kot sta Michael Herr (najbolj znan po svojem delu *Dispatches*, 1977, literarno-novinarski spominski prozi, ki opisuje Herrove izkušnje v vojni v Vietnamu; bil je poročevalec za revijo *Esquire*) in pa razvpiti Hunter S. Thompson. Med Saccovimi priljubljenimi avtorji je tudi George Orwell, predvsem zaradi socialne problematike, ki jo Orwell pogosto izpostavlja v svojih delih. Ko je Sacco v intervjuju z Ezro Wintonom na spletnem portalu *Art Threat* pripovedoval o svojem odnosu do Hunterja S. Thompsona, je izjavil sledeče:

Njegova knjiga *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72* priča o tem, da je Hunter lahko problematiko, ki jo je obravnavalo tudi »mainstream« novinarstvo, opisal na izviren in svež način. Thompsonu je bilo resnično mar za dogodke v ZDA. Razumel je politične procese in je z veliko mero strasti, občutenja in smisla za avtentično opisovanje dogodkov predstavil dogajanje med predsedniško kampanjo leta 1972. Bralca postavi neposredno v dogajanje samo, da lahko resnično doume, kaj se je v resnici dogajalo.¹⁵

Kot je znano, velja Thompson za glavnega predstavnika tako imenovanega gonzo žurnalizma, ki ima precej podobne temelje kot literarno novinarstvo, le da uporablja več pretiravanj, parodije, ironije in sarkazma. Pri Saccu nas zanima predvsem pripovedna oblika, ki jo je, tudi s pomočjo študiranja zapisov svojih vzornikov, postopoma razvijal skozi leta, tj. grafično literarno novinarstvo, znotraj te kategorije pa stripi, ki prikazujejo aktualno ali pa preteklo družbeno-politično realnost, ki je (bila) vir globalnih pretresov in človeštvu prinaša dolgotrajno škodo in trpljenje. Predvsem gre tu za dogodke, ki jih konvencionalno, mainstreamovsko novinarstvo

pogosto zanemari ali pa omeni le površno. Podobno bi v marsikaterem primeru lahko trdili tudi za odzive akademske skupnosti.

Literarno novinarstvo v obliki stripa je žanr, ki hitro pridobiva na veljavi in priljubljenosti tako med pisci kot tudi med publiko (vključno z akademsko srenjo, vendar so razprave zaenkrat omejene bolj ali manj na anglo-ameriški svet). Tovrstni (dokumentarni)¹⁶ stripi s kombiniranjem faktičnega gradiva z besednimi in vizualnimi pričevanji avtorja zapisa in prič, ki nastopajo v zgodbi (na ta način se v pripoved uvaja tudi bolj subjektivna nota, ki je sicer značilnost literarnega novinarstva), razširjajo spekter prikaza (zgodovinske ali aktualne) realnosti. Poleg tega počlovečijo zgodbe na način, ki ga konvencionalni žurnalizem ne premore. Seveda pa je vizualna komponenta tista, ki naredi zgodbe še toliko bolj žive, avtentične in tako tudi lažje razumljive širokemu krogu bralcev. Z ustvarjanjem tesne zveze, obenem pa tudi napetosti med zapisom in podobo, ki ga spremlja, lahko stripi učinkovito poudarijo protislovja in dvoumnosti človeškega življenja in vedenja, še posebej tistega, ki spremlja življenje v posebnih (po navadi nevarnih) razmerah. Besede in podobe so v tesni medsebojni navezi, vendar delujejo tudi neodvisno druge od drugih.

Napetost, ki se ustvarja med zapisom in sliko, se lahko uporabi za izpostavljanje negotovosti, dvoumnosti, ironije in paradoksov, ki spremljajo človeško bivanje. Predvsem gre za izpostavljanje tistih dimenzij bivanja, ki jih mediji po navadi zanemarjajo ali pa zmanjšujejo njihov pomen in vlogo, bodisi ker gre za preveč kruto realnost ali pa za, po mnenju množičnih medijev, premalo odmevno zgodbo (kar je seveda lahko tudi preteza za prikrivanje pomembnih dejstev). Pomembno je tudi to, da lahko strip s svojo zaporedno (sekvenčno) naravo (nizanje okvirjev) učinkovito zrcali fragmentarni proces spominjanja travmatičnih dogodkov, uspešno pa lahko prikazuje tudi raznolikost in soobstoj različnih občutij in reakcij, ki jih po navadi v sebi nosijo tisti, ki utrpijo psihološke šoke. Seveda imamo na razpolago nepregledno število pripovedi (verbalnih in vizualnih), ki ubesedujejo nasilje in travmo v takšni ali drugačni obliki. Res pa je, da tako tradicionalna novinarska praksa kot tudi akademsko pisanje o bolečih in globoko problematičnih vprašanjih po navadi prikazujejo ali ubesedujejo perspektivo »zunanjega dokumentatorja«, nekoga, ki ni del dogajanja. Isaac Kamola v svojem članku »Violence in the Age of Its Graphic Representation: Joe Sacco and the Contribution of Comic Book Journalism« razlaga takole: »Večina novinarjev in znanstvenikov vojno vidi in razlaga kot teritorij, ki ga je treba opisati, ali pa kot tvorbo, ki jo je treba raziskati. Le malo jih pristopa k tej tematiki na način (do)živete realnosti, realnosti, ki jo interpretirajo in razumejo tisti, ki v njej tudi ves čas sodelujejo. (5)¹⁷ Običajno je tako, da ima konvencionalna (in največja)

medijska srenja monopol nad distribucijo novic, dobro pa se je zavedati, da lahko tudi druge oblike pripovedi, ki sicer niso tako hiter odziv na dogodke kot dnevne vesti, služijo kot dragoceni viri informacij. Poleg tega je pripoved, ki je nastala »z zamudo«, po navadi obogatena z uvidom, ki ga vsakodnevno poročanje preprosto ne more imeti, saj se informacija še ni »usedla« in našla svojega mesta v mozaiku zgodovine.

Medtem ko se klasično novinarstvo po navadi zavzema za distanco od opisanega, za objektivno držo, za nepristranskost, se literarni novinar (in tudi Joe Sacco) zanaša predvsem na lastno izkušnjo in na izkušnjo prič, ki jih v procesu raziskovanja intervjuva. Tisto, kar po navadi umeščamo v del javne sfere, družbeno-politične realnosti, tako postane del subjektivitete pripovedovalca, ki to »zunanje« prečisti ali preseje skozi svojo percepcijo (podoben proces se odvija tudi pri tako imenovanem državljanskem novinarstvu, kjer zgodbe ne pišejo profesionalni novinarji, ampak tisti, ki se znajdejo na kraju dogajanja in želijo informacijo, v obliki bolj ali manj oblikovane zgodbe, poslati med širšo publiko). V tem smislu so Saccovi stripi, ki jih bo pričujoči esej izpostavil, resnično precej podobni tradiciji gibanja »underground comix« iz 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Kot v svojem eseu »Comic Book News: A Look at Graphic Narrative Journalism« zapiše tudi Ernesto Priego, »so se stripi izpod peres Harveya Kurzman, Roberta Crumba in Harveya Pekarja rodili kot alternativa komercialni stripovski produkciji, ki je z zgodbami o super herojih naslavljala predvsem najstnike.« »Kurzman, Crumb in Pekar so postavili temelje stripom, ki so osnovani na resničnih dogodkih.¹⁸ Dokumentarni stripi današnjega časa, vključno s Saccovimi, dokazujejo, da imajo tovrstne pripovedi danes številčno in zvesto publiko (tudi med najstniki).

V nadaljevanju si bomo ogledali Saccov stripovski portret krize na Bližnjem vzhodu, natančneje izraelsko-palestinskega konflikta, ki je v jedru njegovega zanimanja že dolgo časa. Prvič je potoval na Zahodni breg in v Gazo decembra 1991 in takoj za tem še januarja 1992. Strip z naslovom *Palestine* (v prevodu *Palestina*¹⁹) je najprej izšel v devetih nadaljevanjih, leta 1996 pa so zgodbe izdali v enem albumu (ponatisnili so ga leta 2001). Za prvo izdajo je spremno besedo napisal Edward Said. Said v svojem besedilu govori tudi o tem, kako lahko stripi ustvarijo atmosfero, ki jo je skoraj nemogoče ujeti v kakšni drugi obliki pripovedi. Said trdi, da

stripi povejo tisto, kar bi sicer ostalo neizgovorjeno, morda zato, ker ni dovoljeno ali pa ni zlahka predstavljivo; tako se stripi zoperstavljajo običajnemu miselnemu procesu, ki je po navadi nadzorovan, precizno oblikovan, premišljen in preoblikovan s pomočjo raznoraznih pedagoških in ideoloških tendenc in pritiskov [...] čutim, da mi stripi omogočajo, da drugače razmišljam in da si stvari drugače predstavljam (ii).²⁰

Sacco, ki se je rodil leta 1960 na Malti, kot deček pa z družino emigriral najprej v Avstralijo in nato v ZDA, v intervjuju z Rebecca Tuhus-Dubrow za spletno revijo *January Magazine* pripoveduje, kako je album *Palestine* pravzaprav v veliki meri izšel iz njegovih zgodnejših avtobiografskih stripov.

Album *Palestine* na nek način odraža tudi mojo zgodnjo fazo delovanja. Ko sem v poznih 80. letih prejšnjega stoletja začel intenzivneje risati, sem kreiral pretežno v avtobiografski domeni; za striparja je namreč najlažje, če piše in riše o lastnem življenju. Veliko mojih zgodnjih stripov – kot je na primer *Notes from a Defeatist* – je avtobiografskih. No, in ko sem se začel ukvarjati še z novinarstvom, se je tudi vanj vselila avtobiografska nota. Preprosto odločil sem se, da bom naredil strip o svoji izkušnji v Palestini. Žurnalizma sem se lotil tudi zato, ker je to pač moja formalna izobrazba. Smiselno se mi zdi, da v dogodke vpletam tudi sebe in lastne izkušnje.²¹

Ni torej presenetljivo, da Sacco ne verjame v pojem ali idejo (za tradicionalno novinarsko prakso pa tudi ideal) objektivnega novinarstva. Veliko bliže mu je subjektivizirana zgodba, kakršno pred bralca po navadi postavi tudi literarno novinarstvo. Takole svoje ideje utemeljuje v *January Magazine*: »Ne verjamem v idejo objektivnega novinarstva, kot ga po navadi predstavljajo tradicionalni mediji. Res se mi zdi, da je veliko novinarskih prispevkov, ki naj bi bili pisani v stilu 'novinar je le nevidno, opazujoče oko', nekako zlaganih. Ti prispevki so pretenciozni v svojem prepričanju, da so nepristranski in primerno distancirani.« Vendar Sacco o »objektivni« praksi množičnih medijev nikoli ne govori žaljivo in novinarski poklic spoštuje (v *Palestine* ga imenuje celo »moja prva ljubezen«). Želi le nekoliko demistificirati zgodbe o tem, kako nastajajo novinarske vesti. V svojih stripih nam tako ponudi »insajderski« pogled na arbitrarno naravo novinarskega poklica, ki nikakor ne more vedno zagotavljati produkcije objektivnih in nepristranskih zgodb. Sacco nam predstavi utrujene, prestrašene ali pa zgolj naveličane novinarje in urednike, ki so pod silnim pritiskom, da oddajo čimbolj objektivno zgodbo, ki ji je priložena kar se da avtentična fotografija. V realnem svetu pa to seveda ni vedno izvedljivo. Kot v omenjenem intervjuju pravi Sacco:

Takšnih pričakovanj bi se rad popolnoma znebil in raje bi rekel: Glejte to sem jaz in to so moji predsodki in to so moji dvomi. In jaz sem tisti, ki piše, zato stvari vidite skozi moje oči. Morda se z menoj, ker vas spominjam na nekoga, ki ga poznate, lahko celo identificirate, ampak to ni moj namen. Moj namen je, da vam predstavim tudi mojo pozicijo in moje mnenje. Tudi jaz imam svoje predsodke in svoja vnaprejšnja pričakovanja. Tako kot vsak izmed vas in tako kot tudi vsak novinar, le da jaz to odkrito priznavam.²²

Sacco nam brez zadržkov odkriva zakulisje novinarskega dela in poklica, to pa je redka lastnost poročevalcev, ki želijo po navadi predvsem podariti svojo domnevno stoddostno objektivno držo in nepristranskost.²³

V *Palestine*, kjer Sacco prikaže predvsem palestinsko stran tragedije na Bližnjem vzhodu, je, kot že rečeno, precej viden tudi vpliv tako imenovanega gibanja »underground comix«, ki je bilo izrazito naperjeno proti konfliktom, ki so bili v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja del vsakdana (predvsem je bila v teh alternativnih stripih v ospredju kritika vojne v Vietnamu in ameriške politike). Kar zadeva časovno premico dogajanja, je Saccova pripoved v albumu *Palestine* je pretežno linearna. Dogodki so torej kronološko urejeni in v celotni pripovedi najdemo le nekaj *flashbackov* ali pogledov nazaj na začetek prve intifade (1987) in na začetek zalivske vojne leta 1991. Sacco svoje palestinske zgodbe ne dokonča v *Palestine*, temveč jo poglobi in nadgradi v kasnejšem delu iz leta 2009 z naslovom *Footnotes in Gaza* (v prevodu bi lahko rekli *Opombe iz Gaze*).²⁴ Tukaj se Saccova pripoved še bolj približa literarnemu novinarstvu, saj se spremeni v kolaž impresij, opazovanj in spominov avtorja in prič, ki jih avtor intervjuva na mestu tragedij, ki jih opisuje. Takšna, bolj fragmentarna struktura tega albuma, nudi odlično podlago za ubeseditev in vizualno predstavitev neprestano spreminjajočih se, fluidnih spominskih procesov. Razdrobljena narava spominov je dobro prikazana skozi sekvenčnost forme in skozi prepletajoče se časovnice. *Footnotes in Gaza* je natančno izrisan portret kompleksnega in nenehnega spopada med Palestinci in Izraelci. Sacco v precep vzame predvsem dva masakra, ki sta se zgodila pred več kot pol stoletja. V tistem času pozornosti mednarodne skupnosti sploh nista pritegnila, saj so informacije nekako udušili. Le peščica ljudi – izven kroga neposredno vpletenih – je vedela za pokola, ki ju Sacco opisuje. Pokola sta se zgodila v času sueške krize leta 1956; izraelska vojska je vdrla na območje Gaze, kjer je živelo veliko palestinskih beguncev. Po podatkih Združenih narodov je bilo tretjega novembra tega leta na južnem delu Gaze, v mestu Khan Junis, ubitih 275 Palestincev, 111 pa jih je dvanajstega novembra umrlo v naselju Rafah, ki je le nekaj kilometrov oddaljeno od meje z Egiptom. Izraelske oblasti so trdile, da so Palestince ubili zato, ker so bili oboroženi in so grozili izraelskim silam. Palestinska poročila so drugačna in pravijo, da so se pokoli začeli takrat, ko se palestinske enote niso več upirale.²⁵ *Footnotes in Gaza* se deli na dva dela; delitev se ravna po geografskem vidiku: prvi del nosi naslov *Khan Junis*, drugi *Rafah*. Saccov »fixer« (tj. posrednik med njim in domačini, prevajalec, vodič) je izobraženi Palestinec Abed, ki je v stripu stalno navzoč. Pripoved *Opomb iz Gaze* se je začela kot članek v reviji *Harper's Magazine*. Sacco in novinar revije *Harper's* Chris Hedges sta skupaj odpotovala v Gazo in na Zahodni breg, da bi raziskala pozabljene poboje. Hedgesov članek »A Gaza Diary: Scenes from the Palestinian Uprising« (v prevodu »Dnevnik iz Gaze: prizori iz palestinske vstaje«) je bil objavljen v reviji *Harper's* oktobra 2001, vendar pa se je uredništvo odločilo, da iz

prispevka izbriše odlomke, ki opisujejo poboje neoboroženih Palestincev v mestih Khan Junis in Rafah.²⁶ To je dalo Saccu še dodatno spodbudo za natančno raziskavo dogodkov na omenjenih področjih. Inspirirala ga je tudi knjiga Noama Chomskega *The Fateful Triangle: the United States, Israel and the Palestinians* (1983).

Sacco je v *Footnotes* popolnoma stopljen z dogajanjem (kot v vseh svojih delih tudi tu nastopa v opisanih zgodbah) in tudi bralcu – skozi izredno natančne in eksplicitne podobe in skozi pluralnost predstavljenih vpogledov – omogoči, da doseže občutek neposredne vpetosti v dogajanje, angažmaja ter širokega in globokega razumevanja prikazane situacije. Kljub množici vidikov in resnic pa ima album vseeno podobo zaključene zgodbe, ki bralca umetelno vodi naprej in nazaj po časovni premici. Občasno se Saccove detajlne črno-bele ilustracije poslužijo tudi tehnike portretne karikature; Sacco na primer poudari določen del obraza (nos, usta, zobe, ušesa; nemalokrat ta način risanja uporabi za lasten portret v stripih) izbranega lika, ki je v izbranem trenutku v fokusu (enak pristop najdemo tudi v njegovih drugih delih), sicer pa ima raje bolj realistični slog risanja, s čim več podrobnostmi. Karikaturni elementi še bolj poudarijo osebno, subjektivno dimenzijo pripovedi. (Ilustracija 1) Čeprav se na prvi pogled zdi, da želi strip *Palestine* zajeti judovsko-palestinsko problematiko širše kot *Footnotes in Gaza* (odpira namreč vprašanje izraelskega etničnega čiščenja palestinskih naselbin skozi zgodovino, medtem ko se album *Footnotes* osredotoči na dva dogodka leta 1956), pa *Footnotes* vendarle ponudi veliko bolj izdelan portret zajete problematike, saj bralcu predstavi vrsto individualnih pogledov, resnic in pričevanj. Album *Footnotes* kot strukturni pripomoček uporablja tako tehniko *flashbacka* kot tudi princip *flash-forward* (pogled naprej). Sacco tako ves čas poudarja ponavljajočo se in nezaključeno tragedijo tega dela sveta. Kot prikazuje ilustracija 2, lahko Sacco med enim in drugim okvirjem preskoči več desetletij in tako poudari kontinuiteto grozot.²⁷ Sacco v *Footnotes in Gaza* ustvari izrazito subtilne nianse obrazne mimike nastopajočih (to vidimo tudi v *Palestine*); ves čas išče bistvene značilnosti določenega čustvenega stanja, ki ga potem z vrsto detajlov prikaže na izrazih protagonistov. Po navadi v primerih močnih emocij in izrazito napetih situacij in občutij uporabi princip »bližnjega posnetka« ali *close-upa*, nato v sekvenci okvirjev sledi sprememba izraza. V takih primerih gre seveda za linearen potek časa, torej vsak okvirček prikaže le minimalen pomik v času naprej. Kot primer lahko služita ilustraciji 3 in 4 iz *Footnotes in Gaza* (166 in 188), kjer nas Sacco postopoma približuje obrazu trpeče ženske (tu vidimo prehod iz srednjega na bližnji plan).

Tako v *Palestine* kot v *Footnotes in Gaza* Sacco raje uporablja scensko kot panoramsko perspektivo, torej takšno, ki se osredotoči na detajle vsa-

kodnevnega življenja na Zahodnem bregu in v Gazi. Kljub temu pa se, kadar želi podati celovito sliko izbranega kraja, recimo begunskega taborišča, odloči za panoramski fokus ali pogled iz ptičje perspektive. Na takšen način tudi vstopimo v Gazo v poznih 50. letih prejšnjega stoletja (ilustracija 5). Na naslednji strani pa nas spet popelje v sedanji trenutek in pokaže, kako je begunski zaselek videti danes (ilustracija 6). Takšna tehnika premikov v prostoru in času odraža principe filmske montaže; bralec se lahko hitro in brez navora pomika skozi prostor in čas, preskakuje desetletja, obenem pa si po svoje lahko interpretira tudi vse tisto, kar ostane neizrečeno in neizrisano med posameznimi okvirji. Vendarle pa pri Sacco največkrat opazimo prehode iz trenutka v trenutek, torej manjše premike v času. Takšno risanje upočasnjuje dogajanje, povečuje občutek napetosti, beleži majhne spremembe in tako ustvari filmski učinek gibanja. V njegovih stripih so navzoči tudi prehodi od dejanja k dejanju, ki ustvarjajo živahen ritem dogajanja, najdemo še prehode od subjekta k subjektu, pa prehode od prizora do prizora (na ta način Sacco po navadi pospeši tempo, saj omogoča hitre premike skozi prostor in čas), občasno pa zasledimo tudi prehode med vidiki, ki so namenjeni predvsem ustvarjanju izrazitega občutka prostora in razpoloženja. (prim. McCloud, *Kako nastane strip* 16, 17) V vseh naštetih primerih pa med posameznimi sličicami vedno ostaja praznina ali belina, kot včasih prostor med okvirji označi Scott McCloud v svojih teoretično-praktičnih knjigah *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) (*Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*), *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form* (2000) in *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels* (2006) (*Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, manga in risanega romana*²⁸). Douglas Wolk pa v delu *Reading Comics* (2007) ta prazen prostor med okvirji imenuje tudi »prostor bralčevega uvida« (130). Wolk še doda, da »veliko užitka pri branju stripov izvira prav iz bralčevega zapolnjevanja praznih prostorov med okvirji, tako v smislu časovnega kot prostorskega dogajanja; slike v okvirjih pa služijo kot vodilo ali kot namig« (132). Povedano še malo drugače: »jarek« oziroman »luknja« (*the gutter*), kot prazne prostore med okvirji tudi večkrat poimenuje ameriški stripovski teoretik in stripar McCloud, je lahko tisti najbolj kreativni prostor v stripu, praznina, ki najbolj buri bralčevo domišljijo, obenem pa je to tudi prostor, kjer se zgodi iluzija premika prostora in časa. »Prav tu, v vmesni praznini beline, človeška domišljija dve ločeni sličici zlije v en sam enoten koncept,« zapiše McCloud v *Kako razumeti strip* (66). Ideja praznine in bralčeve zapolnitve tega belega prostora spominja na teze teorije estetike učinkovanja, ki jih je razvil Wolfgang Iser. Iser, ki je izhajal iz literarne fenomenologije Romana Ingardna, se je intenzivno posvečal vprašanju, kaj literarno delo za bralca

sploh pomeni; zanimala ga je interakcija med bralcem in besedilom. V delu *Die Appelstruktur der Texte* (1970), kot opozarja Virk v *Modernih metodah literarne vede* (2008), Iser ugotavlja, da je za literarno delo značilna pomenska nedoločenost, tako imenovane praznine v shematiziranih aspektih, ki jih bralec skozi branje zapolnjuje. Vendar, kot še doda Virk, pri tem Iser ne misli na *konkretnega*, empiričnega bralca, temveč na »implicitnega bralca, ki označuje obenem moment recepcije in funkcijo samega teksta« (223). Lahko bi rekli, da so okvirji v stripu podobni kadrom v filmu, le da je strip razdeljen na več takšnih enot, saj imamo opravka z negibljivimi podobami. Da bi torej ustvarili občutek gibanja, potrebujemo več okvirjev.²⁹ Pri vsakem dejanju, ki ga izvrši na papirju, risarju ob strani vseskozi stoji neviden, molčeč pomočnik; »pri zločinu mu pomaga od njega prav nič manj kriv partner, ki mu pravimo bralec.« (McCloud, *Kako razumeti strip* 68)

Stripi so nedvomno interaktivna umetniška forma, ki od bralca terja večjo odzivnost in vpletenost v dogajanje od filmskega medija ali pa od (tradicionalnih) besedil, ki niso opremljena z ilustracijami. Lahko bi rekli, da je inherentna lastnost stripov intenzivirana potreba po bralčevi aktivni udeležbi v zgodbi, po sooblikovanju opisanega in narišanega dogajanja.³⁰ Z jasnimi vodili v okvirjih in s kreativnimi prazninami med njimi Sacco v *Footnotes in Gaza* (in tudi v drugih delih o vojnih conah, kot je na primer tudi strip *Varovano območje Gorazde* iz l. 2000), bralca povleče prav v jedro konflikta, ki ga opisuje, v srce masakra, ki ga je uradna zgodovina želela za vedno pokopati. Zdi se, da je ena od Saccovih odlik prav ta, da našo pozornost obrne v smer pozabljenih ali pa premalo izpostavljenih dogodkov in situacij, ki se dotikajo temeljnih človeških pravic, dostojanstva in nečloveških borb za preživetje. Opise in orise, podobno kot Spiegelman pred njim, napolni z veliko mero empatije, avtentičnih čustev in iskrenosti.

Stripa *Palestine* in *Footnotes in Gaza* se poslužujeta principa, ki ga Marianne Hirsch v prispevku »Family Pictures: Maus and Post-Memory« imenuje »estetika post-spomina« (*the aesthetic of post-memory*) (27), Michael Rothberg pa v delu *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation* (2000) prav tako govori o »post-spominski praksi«, ki zavzema območje med osebnimi, prvoročnimi spomini in neosebno »objektiviteto« zgodovine (189). Sacco uspešno kombinira zgodovinska dejstva s subjektivnimi pripovedmi vpletenih v opisana dogajanja ali pa z zgodbami (spomini) njihovih potomcev. Uradna zgodovina in zasebnost se torej neprestano mešata: včasih se podpirata, drugič izpodbijata. Okvirno pripoved tvorijo Saccova opazanja, mnenja, tudi zelo intimne misli, obenem pa navaja tudi številne uradne zgodovinske dokumente in zapise, ki jih je našel v času, ko je raziskoval ozadje pokolov. Kljub preciznosti v besednem in slikovnem navajanju dejstev, ki je plod natančne analize dogodkov v Khan Junisu in

v Rafah, pa Sacco v *Footnotes* zapiše, da »je težko najti ali pa se lotiti zgodovinske raziskave, ki bi vključevala čisto vsa dejstva in ki bi bila faktično popolna« (390). Zastavi si tudi sledeče vprašanje: »Kdo je tisti, ki se odloči, kaj je verodostojno in kaj ni? Odgovor, ki ga ponudi, je zapisan v okvirčku, kjer sedi v sobi s svojim posrednikom Abedom: »Abed in jaz, midva se odločava [...] Midva imava nadzor nad montažo dogodkov, midva izbirava. [...] Če se pri tem izgubi nekaj resnice, se opravičujeva.« (277) Tako kot Spiegelman tudi Sacco postavlja v ospredje epistemološko vprašanje, kaj oziroma kje je resnica; večkrat je v njunih stripovskih zgodbah problem resničnosti zgodovinskih dejstev tudi eksplicitno izpostavljen. »Takšne reference opozarjajo, da so tako delci empirične realnosti kot tudi negotovost glede njihovega izvora, verodostojnosti ali pa interpretacije del narativnega tkiva.« (Flis, *Vzornik* 161) Sacco se zaveda, da je njegova perspektiva zaradi močne vpetosti v življenje Palestincev neizbežno nekoliko omejena, morda celo izkrivljena, vendar se nikoli ne opravičuje za svoje poglede in mnenja, četudi so včasih nekoliko kontradiktorna. Raje prikaže, kako polne protislovij in nerešenih vprašanj so lahko konfliktne situacije, ki s seboj prinašajo hude človeške travme.³¹ Sacco nas tako skozi samo pripoved v *Footnotes* kot tudi v »Prilogi 1« (kljub preverjeni faktični podlagi, ki jo album ima) opominja, da je zgodovina nezanesljiva in da je vsako obnavljanje zgodovine zgolj približna in neizbežno subjektivna rekonstrukcija:

To je knjiga, ki je v veliki meri naslonjena na ustna pričevanja Palestincev, ki sem jih prosil, naj si v spomin priključijo tragične dogodke, ki so se novembra 1956 zgodili v Khan Junisu in v mestu Rafah. Po svojih najboljših močeh sem se trudil, da bi te osebne izpovedi dopolnil z dokumentarnim gradivom. Večkrat sem obiskal arhiv Združenih narodov v New Yorku in imel s pomočjo dveh izraelskih raziskovalcev tudi vpogled v arhive na izraelski strani. (390)

Takšen odnos do zgodovine seveda ni novost Saccovega časa (ali pa pred njim časa Spiegelmanovega vzpona), saj je že z nastopom postmodernizma od konca 50. let prejšnjega stoletja dalje močno zaznamoval literarno prakso in teorijo.

Temeljni maksimi postmodernizma, kot sta zavrnitev 'velike zgodbe' ter 'smrt velikega avtorja', sta imeli za posledico izpostavitve načela individualizacije posameznika ter njegove kreativne imaginacije. Odgovor na fragmentirano realnost so postale 'osebne resnice', ki se združujejo v 'pluralističnih' dokumentarnih pripovedih, ki pa jih, posledično, lahko razlagamo kot možne realizacije vsebinsko širokega in relativno nedovršenega pojma postmodernizma. [...] Avtorji se lahko poigravajo z dejstvi, zgodovina postane le snovno gradivo, provizoričen konstrukt, zapisi zgodovinskih 'dejstev' pa postanejo diskurzivni skupki znakov, oziroma selektivno poročilo o tem, kaj se je resnično zgodilo. (Flis, *Vzornik* 160, 162).

V primerjavi s stripom *Palestine*, je delo *Footnotes in Gaza* precej bolj temačno, manj je tudi ironije in črnega humorja, ki ga *Palestine* še vsebuje (prav tako tudi zgodnejša Saccova dela). Tisto, kar Sacco v *Footnotes* najbolj zanima, je prikaz »brisanja meje med zgodovino in sedanostjo,« kot sam razloži v Uvodu; prikazati želi, kako ljudje tragedij sploh ne morejo predelovati in se regenerirati, saj si te prehitro sledijo in ne dopuščajo časa za okrevanje (xi). Kljub močni subjektivni noti pa ima, kot rečeno, album *Footnotes in Gaza* tudi izdatno in trdno faktično podlago. Sacco je v stilu pravega raziskovalnega novinarja predelal ogromno gradiva o dogodkih leta 1956. Vse vire tudi navaja oziroma jih riše z izjemno preciznostjo; v tekst in podobe vtke odlomke iz časopisnih člankov, arhivska poročila, natančne risbe zemljevidov Khan Junisa in Rafah, poleg tega pa knjiga vsebuje tudi zares izčrpne priloge, v katerih najdemo izseke iz pisem vodilnih političnih predstavnikov, intervjuje z njimi (Sacco kot novinar), pravne dopise in tudi nekatere vojaške dokumente, ki so bili dostopni za objavo. (Ilustraciji 7 in 8)

Saccovo literarno novinarstvo v stripu tako vsebuje elemente (avto) biografije, zgodovinske pripovedi, popotnih zapisov, raziskovalnega novinarstva in literarnega žurnalizma, kar je še ena od tipičnih lastnosti postmodernih diskurzov, ki radi in pogosto prehajajo žanrske meje. Dela *Footnotes*, *Palestine*, pa tudi *Goražde*³² in zgodnejši Saccovi stripi izkazujejo žanrsko fluidnost, umetelno mešanje žanrskih mej in domišljeno (so) uporabo konvencij, ki jih posamezen diskurz predvideva. Element, ki je v Saccovem opusu vedno prisoten, je njegova navzočnost v dogajanju in popolna stopitev z okoljem, ki ga opisuje. Z odkritim opisom dvomov, strahu in neizvedljivih ciljev novinarjev pa razkriva ozadje njihovega dela, ki ga tradicionalni mediji po navadi ne želijo deliti z javnostjo. Sacco tudi pusti, da v polni meri spregovori lokalno prebivalstvo območij, ki jih obišče. Zgodbe, ki jih sliši in doživi, zdrsrnejo vanj in postanejo del njegove osebnosti. Iz te podlage nato kreira zgodbe, ki jih lahko beremo kot pravo literaturo v stripovski podobi, saj imajo njegove pripovedi razvidno sižejsko strukturo, torej zgodbo, oblikovano v skladu z načeli umetniške predelave izbrane snovi.

Če govorimo o stripih na splošno, velja poudariti, da pogosto še zbuja vprašanja o tem, ali lahko strip ponudi kvalitetno čtivo ali ne. Vsekakor recepcija stripovske pripovedi od bralca terja nekoliko drugačen pristop k branju kot na primer klasični roman oziroma neilustrirana literatura na splošno. Poleg tega pri stripih govorimo o posebnem načinu ilustriranja – o (dobesednem) uokvirjanju misli v oblačke in o spremljajočih slikah, »ujetih« v kvadratke, vse to pa usmerja bralčevo pozornost na poseben način, ki ga tradicionalni knjižni zapis ne omogoča. Grafične pripovedi s

kombiniranjem literarnih in slikovnih prvin gotovo prinašajo novo dimenzijo v pripovedovanje zgodb. Kot zapiše v svojem eseju »What is Graphic About Graphic Novels?« **Joanna Drucker: »Pripovedi v stripu spojijo filmski jezik s senzibiliteto, ki jo ponuja literatura«** (39). Zdi se, da lahko stripi na učinkovit način predstavijo kompleksne družbene in politične situacije in pripomorejo k oblikovanju aktivne drže bralca v odnosu do opisane stvarnosti. Tudi stripi, ki so predmet analize našega zapisa, kažejo, da se lahko ta žanr uspešno ukvarja s pozabljenimi, odrinjenimi ali pa preprosto – vsaj za bolj tradicionalne diskurze – včasih preveč brutalnimi, nepriemernimi dogodki iz bolj oddaljene preteklosti ali pa iz neposredne sedanjosti. Kot v knjigi *Comics and Sequential Art* (1985) razlaga stripar, pisatelj in eden poglobitvenih teoretikov stripovskega žanra Will Eisner, so stripi reprezentacijska umetniška oblika, ki je usmerjena v posnemanje resničnih izkušenj, obenem pa stripi bralce »nagovarjajo v jeziku, ki je močno naslonjen na vizualne izkušnje, ki so skupne umetniku in njegovemu občinstvu« (7). Bralec stripa je tisti, ki je soustvarjalec zgodbe; predvsem se smisel zgodbe najbolj intenzivno konstruira skozi že omenjene »praznine«. Prav tako se v teh praznih prostorih med okvirji lahko rojeva bralčev družbeni in politični angažma. Neprisotnost slike in besede v vmesnih prostorih rojeva prostor razmisleka in delovanja.³³ Saccovi stripi dobro upodobijo fragmentarni značaj spominov, ki so vezani na travmatične dogodke, predstavijo antagonizme, ki jih rojevajo konflikti nasprotujočih si političnih polov, hkrati pa tudi dokazujejo, da lahko dokumentarni stripi uspešno združujejo temeljne strukturne principe stripovskega diskurza s subjektivnim fokusom literarnega novinarstva in tako učinkujejo kot intimne in obenem faktične in avtentične pripovedi o zgodovinski ali pa neposredni družbeni realnosti.

V sklepnem delu še izpostavimo, da stripi brez izjeme izkazujejo tesno povezavo med opisano realnostjo in subjektivnostjo avtorja (realnost je presejana skozi vizualno in verbalno sito), tako kot to pač pritiče umetniškim kreacijam. Posledično so v stripih politične, družbene in kulturne komponente prepojene z intenzivnim občutkom osebnega, intimnega dožemanja stvarnosti. Grafične pripovedi, s pomočjo prepleta literarnega in grafičnega izraza, med seboj združujejo različne umetniške oblike pripovedovanja zgodb, ko pa govorimo o dokumentarnih stripih, dodamo k temu lahko še širjenje mej in dimenzij zgodovinske reprezentacije. Striparju je pravzaprav na voljo »ves svet vizualne ikonografije,« kot razloži McCloud, »vključno s celotnim razponom likovnih slogov, od realistične upodobitve preko najpreprostejših karikatur ... vse do nevidnega sveta simbolov in jezika.« **»Ples vidnega in nevidnega je prek sile dopolnjevanja [bralčev vložek, op. L.F.] vsajen v samo osrčje stripa.«** (McCloud, *Kako razumeti strip* 202–205) Stripar lahko s podobo predstavi tisto, kar je neizgovorljivo,

še posebej tu mislimo na fizično bolečino. Elaine Scarry v svojem delu *The Body in Pain* (1985) pravi, da se bolečina upira jezikovni upodobitvi, saj sega preko jezika, z besedo je ne moremo zaobjeti v vseh njenih razsežnostih. »Bolečina je neizgovorljiva,« zapiše Scarry. (4) Stripi lahko s svojo večdimenzionalno in večdiskurzivno strukturo in pristopom ter s slikovitostjo podob predstavijo človeške travme na način, ki zgodbo za bralca naredi bolj napolnjeno z oprijemljivimi občutji, z življenjem. Bralec je dobesedno posesan v proces travmatičnega spominjanja, kot smo videli pri Saccu, to pa lahko v njemu sproža močno reakcijo, ki je amalgam njegovih preteklih izkušenj in prepričanj in pa trenutnih odzivov na zgodbo, v katero se potaplja.³⁴ Anne Whitehead (*Trauma Fiction*, 2004) pravi, da pripovedi, ki ubesedujejo travmatične dogodke, vsebujejo določene slogovne prvine, kot so: intertekstualnost, ponavljanje in razdrobljena oziroma fragmentirana pripovedna drža. Po njenem mnenju ti elementi delujejo kot nekakšne »motnje«, »posegi« v besedilo in na ravni forme »zrcalijo učinke travm« (84). **Stripi lahko s svojim zaporednim, sekvenčnim značajem izražajo tovrstne lastnosti.** Kot zapiše tudi McCloud v delu *Kako razumeti strip*, »stripovske sličice razbijajo tako čas kot prostor ter na ogled postavljajo polomljen, staccato ritem trenutkov, ki so med seboj povsem nepovezani.« (67) Bralčevo sodelovanje-dopolnjevanje omogoča, da se tudi takšni razdrobljeni trenutki med seboj lahko povežejo in se zgradijo v neprekinjeno in enotno resničnost. Judith Herman v knjigi *Trauma and Recovery* (1992) razloži, da »**travmatičnim spominom velikokrat umanjkata tekstualni izraz in kontest**, saj so zabeleženi predvsem v obliki globokih občutij in podob« (38). Herman še doda, da lahko grafične pripovedi z uporabo podob uspešno poudarijo »otrple, zamrznjene in brezbesedne lastnosti travmatičnih spominov« (37). Občutja nemoči, otopelosti, kompulzivnih reakcij in drugih motenj, ki so povezane s travmo, je mogoče uspešno prikazati skozi vizualne podobe – skozi velikosti okvirjev, perspektivo, izbiro kadra, plana (npr. srednji, bližnji), izbiro barv in skozi ponavljajoče se podobe, ki opozarja na kontinuiteto bolečih spominov. Ponavljanje (besed in/ali podob) odslikava učinke travme, saj kaže na vračanje (ali pa trajno navzočnost) tragičnega dogodka v spomin, tako pa se prekinja tudi linearna kronologija pripovedi (prim. Whitehead 86).

Joe Sacco zaključi strip *Footnotes in Gaza* samo z vizualnimi podobami. Zdi se, da želi še zadnjič poudariti, da človeškega trpljenja ni mogoče v popolni meri ubesediti. Za konec si lahko zastavimo še vprašanje, kakšen učinek bi namesto stripovskih ilustracij imele fotografije. Res je, da, v kolikor imamo pred seboj premišljeno urejeno sekvenco fotografij, takšna slika resnično lahko spominja na stripovske sekvence. Enako bi lahko trdili tudi za video umetnost ali pa filme, kadar se upočasni posnetek in

se zgodba spremeni v zaporedje zamrznjenih, negibnih podob, vendar pa lahko stripi v en sam okvir združijo več dogodkov; v eno samo kompozicijo, v en kvadrat, če se umetnik tako odloči, lahko združijo zgodovino in sedanost. Video in film se lahko temu približata z ustrezno montažo, vendar se zdi striparjev medij mehkejši in bolj fleksibilen za oblikovanje tovrstnih podob. Vse izvira iz njegovega peresa in očesa. Za razliko od fotoreporterja lahko stripar vedno ujame pravi kot, pravi naklon, doda popolno svetlobo in zadostno ostrino. Atmosfera prostora in časa sta v njegovih rokah. Z besedami Scotta McClouda: »Strip nam nudi širino in raznolikost ter ima potencial za enako podobje kot film ali slikarstvo, za nameček pa premore še intimnost pisane besede.« (McCloud, *Kako razumi strip* 212) Spiegelmanov *Maus* je prispeval k temu, da so stripi postali, vsaj v britanskem in ameriškem prostoru, nepogrešljivi del akademskega diskurza. Joe Sacco s svojimi deli nadaljuje tovrsten angažma akademske skupnosti, obenem pa nagovarja tudi širok spekter ljudi in jih poziva h globalnemu dialogu, ki bo namenjen poizkusu izboljšanja tistih aspektov družbe, ki so povod za družbena neravnovesja in tudi tragedije, ki jih izpričuje zgodovina, a ki, žal, večkrat ostanejo tudi zamolčane.

OPOMBE

¹ Iz podatkov Mestne knjižnice Ljubljana je razvidno, da je izposoja nefikcijskih del v porastu. Preglednica (za potrebe tega članka jo je izdelal Miro Tržan, zaposlen v enoti Oton Župančič) Mestne knjižnice nosi naslov »Obrat gradiva po žanrih v letu 2013–2014« in sicer gre za pregled del, ki so bila izdana med leti 2005 in 2014, preglednica pa je zasnovana tako, da je izračun neodvisen od števila izvodov, ki so dostopni pri posameznem naslovu. Če seštejemo izposoje biografij, avtobiografij in potopisov, skupno daleč presegajo izposoje fikcije v preteklem letu. Tudi posamično, nefikcijski žanri dosegajo visoke številke izposojenih izvodov. V posebnem razdelku se nahajata še zgodovinska proza in pa esejistika, ki prav tako dosegata visoko število izposojenih izvodov. Gospod Tržan je še dejal, da je takšen trend izposoje v zadnjih letih precej ustaljena praksa (najina korespondenca se je odvijala po elektronski pošti). Tezo o priljubljenosti nefikcijskih zgodb potrjuje na primer tudi zapis Rachel Donadio v članku v *New York Times on the Web* »Truth is Stronger than Fiction«, kjer razlaga, da živimo v dobi novic, neprestanega kroženja aktualnih vesti. »Roman ni mrtev, le manj je v ospredju, v primerjavi s preteklimi obdobji,« zapiše Denadio. Opozarja tudi na pomen oglaševanja nefikcijskih del, ki da predstavlja za založnike lažjo nalogo. Navaja izjavo založnika pri Penguin Books Williama Shinkerja, ki zagotavlja, da se resnične zgodbe prodajajo hitreje in bolje od fikcije. Članek je dostopen na naslovu: http://www.nytimes.com/2005/08/07/books/review/07DONA2.html?pagewanted=all&_r=1&.

² Raje kot izraz grafični roman v članku uporabljamo izraz grafična pripoved ali pa pripoved v stripu, saj vse pripovedi, ki se jim velikokrat, vsaj v anglo-ameriškem prostoru, pripisuje oznaka »grafični roman« (*graphic novel*), ne ustrezajo kriterijem za roman kot literarno zvrst s specifičnimi zakonitostmi in zahtevami do pisca in bralca. V svoji odločitvi za oznako *grafična pripoved* tako pritrjujemo ameriški literarni znanstvenici Hilary L. Chute, ki je v svoji delih, vključno z najnovejšo knjigo z naslovom *Graphic Women: Life Narrative and*

Contemporary Comics (2010), v prevodu *Grafične ženske: Življenjske zgodbe in sodobni stripi*, izrazila preferenco do izraza »grafična zgodba/pripoved« (*graphic narrative*). Ko Chute razlaga nefikcijsko pripovedno perspektivo v grafičnih pripovedih, v *Graphic Women* zapiše takole: »Tudi ko grafične pripovedi načrtno poudarjajo zgodovinska dejstva in tradicionalne načine posredovanja zgodovinskega dogajanja, so še vedno globoke globoko vpete v vprašanje lastne natančnosti in ustreznosti zgodovinskosti pripovedi. Gre za besedila, ki bodisi zagotavljajo, da bivajo v domeni nefikcijskosti, ali pa se odločijo (o tem dobro priča pojem, ki ga je uvedla Linde Barry – 'avtobifkionalografija' [v izvirniku *autobifictionalography*, op. L.F.]), da bodo v svoji pripovedni liniji in perspektivi popolnoma zavrgle oziroma ignorirale pojma nefikcijskost in fikcija« (3). Glej tudi opombi 8 in 16.

³ *Maus* nam bo delno služil kot izhodišče za analizo, saj je Spiegelman s tem stripom gotovo ponesele stripovsko problematiko v prostor akademskega diskurza. *Maus* je leta 2011 dobil nadgradnjo, knjigo *Metamaus*, ki je kombinacija tekstov in gradiva na DVD-ju. V *Metamausu* Spiegelman natančno in brez zadržkov pojasni proces kreiranja stripa *Maus*. Celotna knjiga je pravzaprav dolg intervju, ki ga je s Spiegelmanom opravila literarna znanstvenica in strokovnjakinja za stripe Hillary L. Chute.

⁴ Omenjeni stripi niso prevedeni v slovenščino.

⁵ Dela niso prevedena v slovenščino. *We are on Our Own* je zgodba o pobegu deklice Miriam in njene matere iz okupirane Budimpešte med drugo svetovno vojno. *Letting it Go*, ki je prav tako avtobiografska pripoved, pa govori o selitvi sina Miriam Katin v Berlin in o njenem soočanju s travmatično preteklostjo, ki ob obisku tega nemškega mesta spet privre na dan.

⁶ Delo ni prevedeno v slovenščino.

⁷ Odmevna stripovska dela, ki tematizirajo tragedijo v NYC, so tudi zbirka *9-11: The World's Finest Comic Book Writers and Artists Tell Stories to Remember* (2002), v kateri najdemo prispevke Willa Eisnerja, Johna Constanze in Richarda Corbena, pa knjiga *9/11 Emergency Relief* (2002), ki je prav tako povezala tako uveljavljena kot manj znana imena s področja dokumentarnega stripa – Harvey Pekar, Will Eisner, Jen Sorensen, Mike Manley in Sam Hester, če jih naštejemo le nekaj (skupaj se v knjigi predstavi okoli sedemdeset avtorjev in avtoric). Zbirki nista prevedeni v slovenski jezik.

⁸ Termin »comics journalism« je precej razširjen v anglo-ameriški literarni kritiki. Glej na primer zapis Kristiana Williamsa iz leta 2005 »The Case for Comics Journalism: Artist-reporters Leap Tall Conventions in a Single Bound.« Ko govorimo o stripih, ki ubesedujejo resnične dogodke, (še) ne moremo govoriti o terminološki enotnosti in o jasni žanrski delitvi. Kot oznaka za dela, ki jih obravnava pričujoči članek, se zdi najprimernejša oznaka dokumentarna grafična pripoved. Glej tudi intervju s Saccom v spletni izdaji revije *Mother Jones*: <http://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war>. Glej tudi opombo 16.

⁹ Neufeldov spletni dnevnik je dostopen na naslovu: <http://joshcomix.wordpress.com/>.

¹⁰ Intervju z Gipijem, ki je bil objavljen v spletni izdaji revije *Stripburger*, je dostopen na naslovu: <http://www.ljudmila.org/stripcore/stripburger/sb45/gipi.htm>.

¹¹ Nobeno od naštetih del ni prevedeno v slovenščino.

¹² V poznih 60. letih in v začetku 70. let prejšnjega stoletja se je (predvsem v ZDA in v Veliki Britaniji) razmahnilo »gibanje«, ki so ga v izvirniku poimenovali »underground comix movement« (gibanje je bilo del bolj avantgardnih subkultur tistega časa). Šlo je za manjše založnike in takrat še neuveljavljene avtorje, ki so najraje risali in pisali o aktualnih političnih problemih, pa tudi o drogah, hipijevskem gibanju, o seksu, rock glasbi, seveda pa so bili – **kot to pritiče tedanjemu času – tudi ostro naperjeni proti vojni in kakršnikoli vojaški in politični agresiji**. Da bi se ločili od prevladujočih »comics«, so se imenovali »comix«, z »x«, kar je označevalo tudi čtivo, ki ni primerno za mladoletnike. Glej tudi spletno stran Lambiek Comiclopedia: <http://www.lambiek.net/comics/underground.htm>.

¹³ *Notes from a Defeatist* je nabor krajših stripov, ki jih je Sacco risal in pisal v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja, ko je potoval po svetu, spremljal rock skupine, razmišljal o sebi kot o (takrat še neveljavljenemu) umetniku, pa o Malti, o II. svetovni vojni in o življenju v ZDA. Delo ni prevedeno v slovenski jezik.

¹⁴ Crumb je zaslovel po izdaji prve serije svojih stripov *Zap Comix iz leta 1968. Underground comix* gibanje se je takrat ravno razcvetalo. Veliko njegovih del je bilo objavljenih v reviji, ki jo je ustanovil – revija *Weirdo* (v prevodu Čudak) je izhajala med leti 1981 in 1993. Publikacija je predstavljala eno najbolj odmevnih revij alternativne striparske scene. V zgodnjih 80. letih prejšnjega stoletja je Crumb sodeloval s pisateljem Charlesom Bukowskim; Bukowski je pisal, Crumb pa je prispeval ilustracije. Skupaj sta izdala dve krajši deli: *Bring me Your Love* leta 1991 in pa *There's no Business* leto dni prej. Crumb je ilustriral tudi veliko stripov svojega prijatelja Harveya Pekarja; predvsem tu mislimo na stripe v seriji *American Splendor*, ki so izhajali med leti 1976 in 2008. Crumbove vplive je videti tudi v Saccovem delu *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995* (2000) (*Goražde: Varovano območje: vojna v vzhodni Bosni 1992–1995*). Vojno v Bosni je v podobi stripa prikazal tudi znani slovenski stripar Tomaž Lavrič v delu *Bosanske basni* (1997), ki za Saccovim albumom *Goražde* ne zaostaja po črnem humorju, prodornosti vpogleda in avtentičnosti podob. Sacco je sicer bolj precizen risar od Lavriča, oba pa se občasno poslužujeta tudi karikaturnega stila, ki omogoči poudarek določenih lastnosti predstavljenih likov. Temeljna razlika med obema umetnikoma je ta, da Lavrič sebe nikoli ne vriše v zgodbo, torej ne nastopa kot protagonist.

¹⁵ Prevod: avtorica članka [L.F.]. Intervju je dostopen na: <http://artthreat.net/2010/12/joe-sacco-interview-1/>.

¹⁶ Termin dokumentarni strip v članku uporabljamo za vse oblike grafične pripovedi, ki pripovedi gradijo na preverljivih dejstvih; lahko gre za biografije, avtobiografije, potopisne stripe, zgodovinske pripovedi v grafični podobi, ali pa stripe, ki s svojim načinom ubesedovanja resničnosti spominjajo na literarno novinarstvo. »Dokumentarnost« torej uporabljamo kot oznako za faktično razsežnost v izbranih stripovskih zgodbah. Glej tudi opombi 2 in 8.

¹⁷ Prevod: avtorica članka [L.F.].

¹⁸ Članek je dosegljiv v spletni obliki: <http://www.niemanstoryboard.org/2009/11/12/comic-book-news-a-look-at-graphic-narrative-journalism/>. Prevod izseka je delo avtorice članka [L.F.].

¹⁹ Strip ni preveden v slovenski jezik.

²⁰ Prevod: avtorica članka [L.F.].

²¹ Intervju s Saccom je dostopen na sledeči povezavi: <http://januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>. Prevod: avtorica članka [L.F.].

²² Prevod je delo avtorice članka [L.F.].

²³ Ko je avtorica članka [L.F.] leta 2012 za revijo *World Literature Today* intervjuvala slovenskega novinarja Ervina Hladnika Milharčiča, je v odgovoru na vprašanje o subjektivnosti v novinarstvu odgovoril precej podobno kot Sacco: »Ne vem, ali ima to, kar bom povedal, neposredno zvezo z novim žurnalizmom, ampak vedno se mi je zdelo, da nepristranskost in nevtralnost še zdaleč nista ena in ista stvar. Ko si vojni poročevalec, poročlaš s strani, na katero padajo bombe in ne s strani 'mogočnih pušk in mitraljezov'; življenje v vojni opisuješ iz perspektive tistega, ki izgublja. Govorimo o principu 'arte povera'.« (42)

²⁴ Strip ni preveden v slovenski jezik.

²⁵ Glej članek Patricka Cockburna »They Planted Hatred in our Hearts« v *New York Times on the Web* (2009).

²⁶ Članek Chrisa Hedgesa ni tako poln prvoročnih izkušenj in doživljajev kot Saccovo delo. Hedges do Palestincev zavzame distanco in situacijo opisuje precej predvidljivo. Piše

v klasičnem, tradicionalnem žurnalističnem slogu, ki naj bi predpostavljal objektivno poročevalčevo držo. Isaac Kamola v svojem konferenčnem prispevku z naslovom »Violence in the Age of its Graphic Representation: Joe Sacco and the Contribution of Comic Book Journalism« (2009) pravi: »Četudi Hedges je na strani Palestine, zavzame 'glas' neme priče, ki je na koncu daleč stran tako od ljudi, glas katerih je želel biti, kot tudi od publike, ki jo je želel prepričati.« (13)

²⁷ Za primerjavo navedimo primer Spiegelmanovega *Mausa*. V tem stripu se Art Spiegelman pojavi kot novinar in kot risar obenem; prizadeva si oblikovati natančno strukturirano pripoved – opisane dogodke postavlja v ustrezno časovno zaporedje; očetovi spomini velikokrat »preskakujejo«, mešajo časovne premice, to pa oče utemeljuje z besedami: »V Auschwitzu nismo nosili ur.« (2003, 228) Grozote preživelih taboriščnikov se nikoli ne končajo in *Maus* nedvomno ves čas nakazuje na kontinuiteto (preteklih in sedanjih) travm. Podobe v *Mausu* velikokrat namensko jasno ne razmejujejo preteklosti od sedanjosti, ampak se ena slika zliva v drugo; preteklost je konstitutivni del sedanjosti, sedanjost pa vpliva na to, kako se prikazuje preteklo. Podobno deluje čas tudi pri Saccu – oba se poslužujeta prepletajočih se časovnic in to z odlično ilustracijo tudi uspešno dosejata.

²⁸ Maša Peče, ki je delo prevajala, »graphic novel« prevaja kot risani roman, avtorica članka [L.F.] se je iz zgoraj zapisanih razlogov odločila za drugačno terminologijo. Glej tudi opombo 2.

²⁹ McCloud še pojasnjuje, da so sicer tudi risanke (animacija) vizualne podobe v zaporedju, vendar »gre pri risankah za časovno zaporedje, ne pa za prostorsko *sopostavitve* kot pri stripu.« [...] »Vsak zaporeden filmski posnetek se projicira na *isto* mesto – na *platno*, medtem ko mora biti vsak stripovski kader postavljen na *drugo* mesto od ostalih [...] za strip je prostor to, kar je za film čas.« (McCloud, *Kako razumeti strip* 7).

³⁰ Bralčevo izkustvo je izrazitega pomena znotraj obeh temeljnih usmeritev konstanške literarnoteoretske »šole« – recepcijske estetike (Jauß) in estetike učinkovanja (Iser), prav tako pa je bralčevo izkušnjo osredinila tudi ameriška teorija bralčevega odziva (*reader-response criticism*) (npr. Fish, Rosenblatt).

³¹ Glej tudi esej Kristiana Williama, »The Case for Comics Journalism: Artist-Reporters Leap Tall Conventions in a Single Bound« (2005).

³² Ko je Sacco v intervjuju v spletni reviji *January Magazine* primerjal *Varovano območje Goražde* in *Palrestine*, je razložil takole: »*Palrestine* je bolj avtobiografski album, *Goražde* pa je bolj novinarski, žurnalistični, saj si tam prizadevam zgodbo pripovedovati na bolj sistematičen in pregleden način.«

³³ O vprašanju opazujočega in zaznavajočega »jaza« (pripovedovalčevega in bralčevega) v stripih piše tudi Gillian Whitlock v eseju »Autographics: The Seeing 'I' of the Comics« (2006).

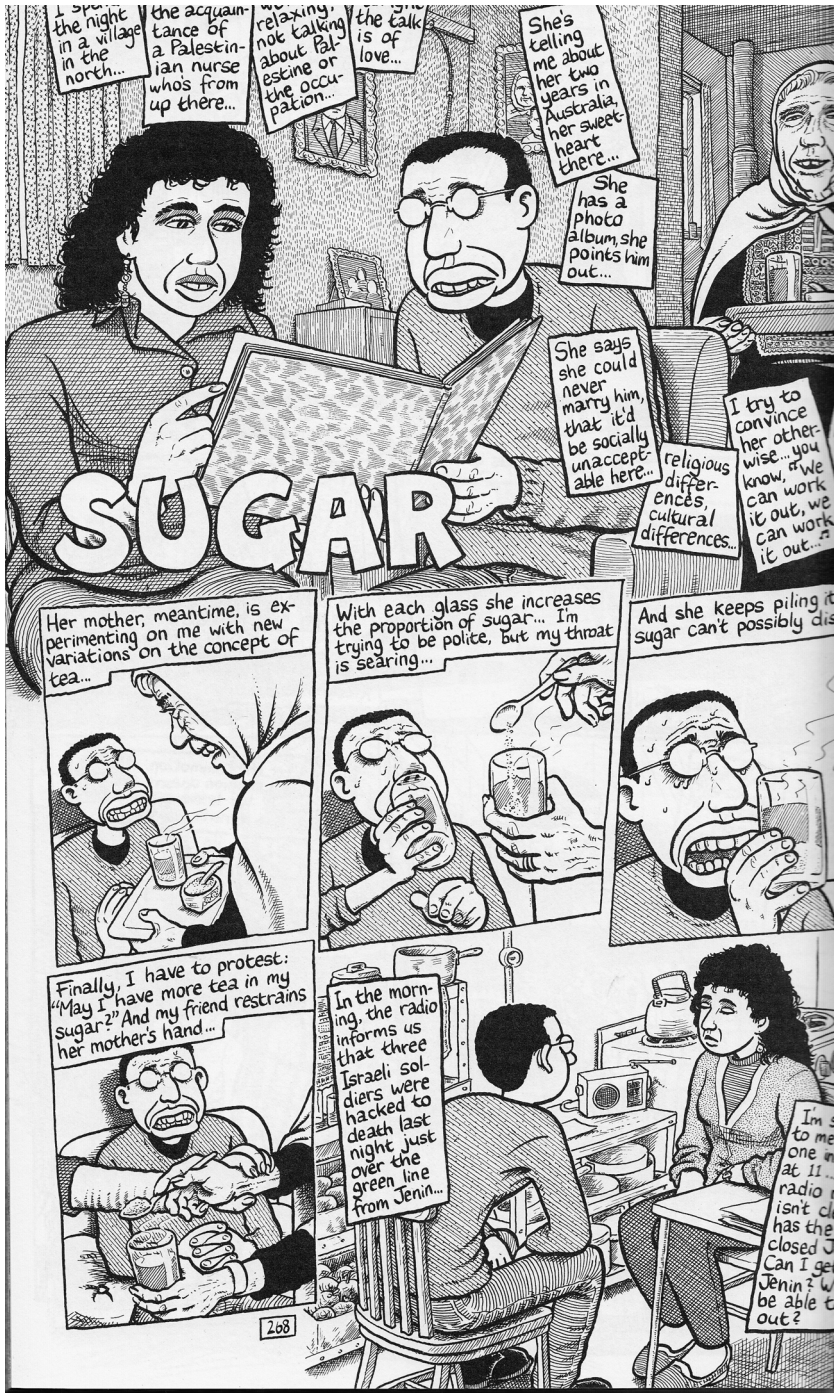
³⁴ Tu lahko pomislimo tudi na filozofsko hermenevtiko Hansa-Georga Gadamerja. Gadamer je govoril o tem, da je interpretiranje literature vedno zgodovinsko, pogojeno tudi z interpretivimi predsodki, pričakovanji in vedenjem. Izvirni horizont literarnega dela se pri interpretaciji spoji z interpretivim horizontom; ta spoj Gadamer imenuje stopitev ali zlitje horizontov (glej Gadamerjevo delo *Wahrheit und Methode* [*Resnica in metoda*], 1965).

LITERATURA

- Blake, Brandy Ball. »Watchmen: The Graphic Novel as Trauma Fiction.« *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 5.1 (2010). Department of English, University of Florida. Splet 30. 4. 2014 <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_1/blake/>.
- Chomsky, Noam. *The Fatal Triangle*. Boston: South End Press, 1983.

- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Cockburn, Patrick. »They Planted Hatred in our Hearts.« *New York Times on the Web*, 24. december (2009). Splet. 15. 12. 2013. <http://www.nytimes.com/2009/12/27/books/review/Cockburn-t.html?_r=0>.
- Donadio, Rachel. »Truth is Stronger than Fiction.« *New York Times on the Web*, 7. Avgust (2005). Splet. 25. 4. 2014. <http://www.nytimes.com/2005/08/07/books/review/07DONA2.html?pagewanted=all&_r=1&.>
- Drucker, Joanna. »What is Graphic about Graphic Novels?« *English Language Notes* 46.2 (Fall/Winter 2008): 39–55.
- Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. New York: W.W. Norton & Company, 1985.
- Flis, Leonora. *Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010.
- – –. Interview: »Impartiality Has Nothing to Do with Neutrality: A Conversation with Ervin Hladnik Milharčič.« *World Literature Today* 86. 2 (March–April 2012): 37–41.
- – –. »Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti.« *Primerjalna književnost* 30.1 (2007): 153–166.
- Graphia: The Graphic Novel and Literary Criticism*. 46.2. Colorado: U of Colorado at Boulder, Fall/Winter 2008.
- Gilson, Dave. »The Art of War: An Interview with Joe Sacco.« *Mother Jones Online Edition*, July/August 2005. Splet. 4. 3. 2013. <<http://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war>>.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1992.
- Hirsch, Marianne. »Family Pictures: *Maus* and Post-Memory.« *Discourse* 15.2 (1992–1993): 3–29.
- Kamola, Isaac. »Violence in the Age of Its Graphic Representation: Joe Sacco and the Contribution of Comic Book Journalism.« Paper presented at ISA's 50th Annual convention. New York City, February 15, 2009. Splet. 28. 8. 2012. <http://citation.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/3/1/0/4/4/pages31044_2/p310442-1.php>.
- Lambiek Comiclopedia. Splet. 1. 2. 2014. <<http://www.lambiek.net/comics/underground.htm>>.
- Lavrič, Tomaž. *Bosnian Fables/ Fables de Bosnie*. Paris: Editions Glénat, 1999.
- McCloud, Scott. *Kako nastane strip: prirovedne skrivnosti stripa, mange in risanega romana*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.
- – –. *Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.
- – –. *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: William Morrow Paperbacks, 2006.
- – –. *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York: Paradox Press, 2000.
- – –. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins, 1993.
- Miller, Nancy K. »The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir.« *PMLA* 122.2 (March 2007): 537–548.
- Priego, Ernesto. »Comic Book News: A Look at Graphic Narrative Journalism (part 1).« 12. november (2009). Splet. 10. 11. 2012. <<http://niemanstoryboard.us/2009/11/12/comic-book-news-a-look-at-graphic-narrative-journalism/>>.
- Romero-Jódar, Andrés. »Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts.« *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 35.1 (June 2013): 117–35.

- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Sacco, Joe. *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan Books, 2009.
- – –. »Foreword« to *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan Books, 2009. ix–xi.
- – –. *Notes from a Defeatist*. Seattle, WA: Fantagraphics Books, 2003.
- – –. *Palestine: A Nation Occupied*. London: Jonathan Cape, 2003.
- Said, Edward. »Introduction: Homage to Joe Sacco.« Sacco, *Palestine: A Nation Occupied*. Seattle, WA: Fantagraphics Books, 1996. i–v.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- Sims, Norman, ed. *The Literary Journalists*. New York: Ballantine, 1984.
- – –. *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2007.
- Spiegelman, Art. *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986.
- – –. *Maus II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books, 1991.
- – –. *Metamaus*. New York: Pantheon Books, 2011.
- Tuhus-Dubrow, Rebecca. »Interview with Joe Sacco.« *January Magazine*. Splet. 3. 5. 2012. <<http://januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>>.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1999.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Whitlock, Gillian »Autographics: The Seeing 'I' of the Comics.« *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 965–979.
- Williams, Kristian. »The Case for Comics Journalism.« *Columbia Journalism Review*. March/April (2005). Splet. 9. 9. 2013. <<http://producer.csi.edu/cdraney/archive-courses/spring07/engl102/e-texts/comics-journalism.htm>>.
- Winton, Ezra. »Picking through the Rubble of Memory: A Conversation with Comics Journalist Joe Sacco—Part One.« *Art Threat*. 9. december (2010). Splet. 15. 8. 2012. <<http://artthreat.net/2010/12/joe-sacco-interview-1/>>.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.
- Zinsser, William. *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. New York: Houghton Mifflin Company, 1998.



Ilustracija 1: *Palestine* 268 (2003); reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



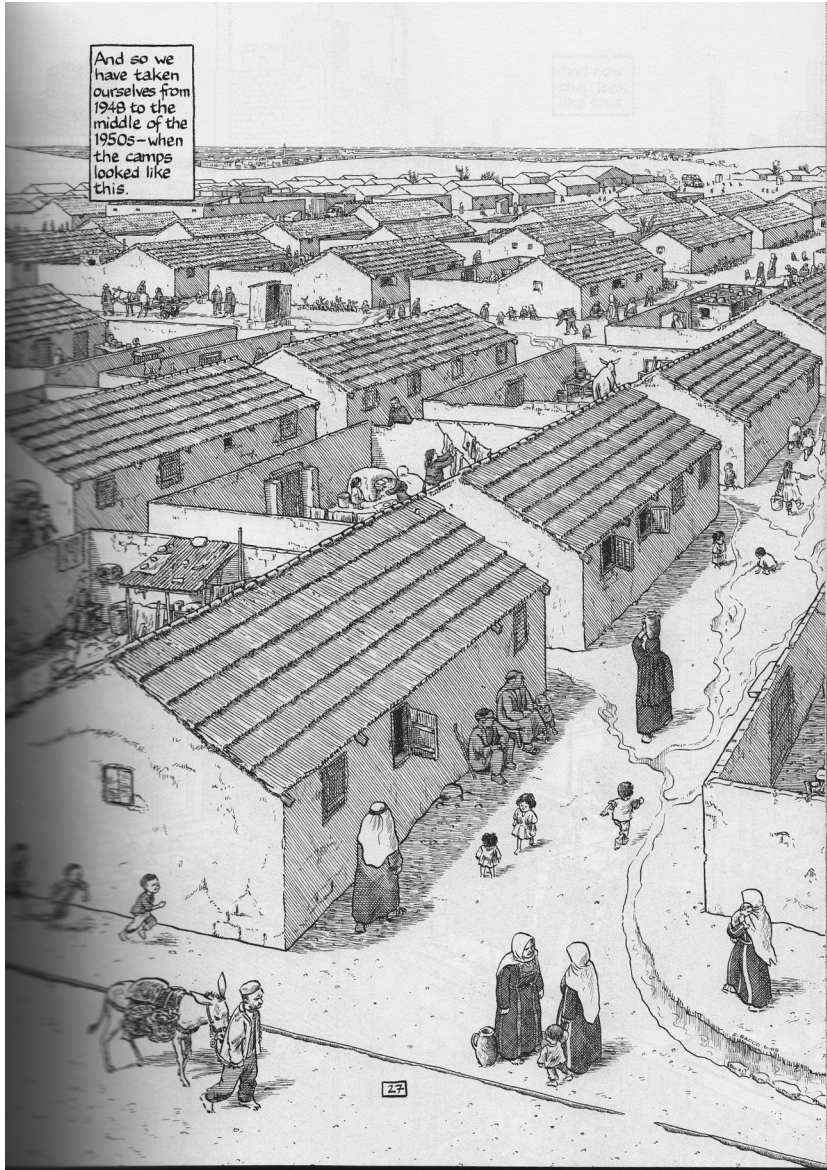
Ilustracija 2: *Footnotes in Gaza 5*; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



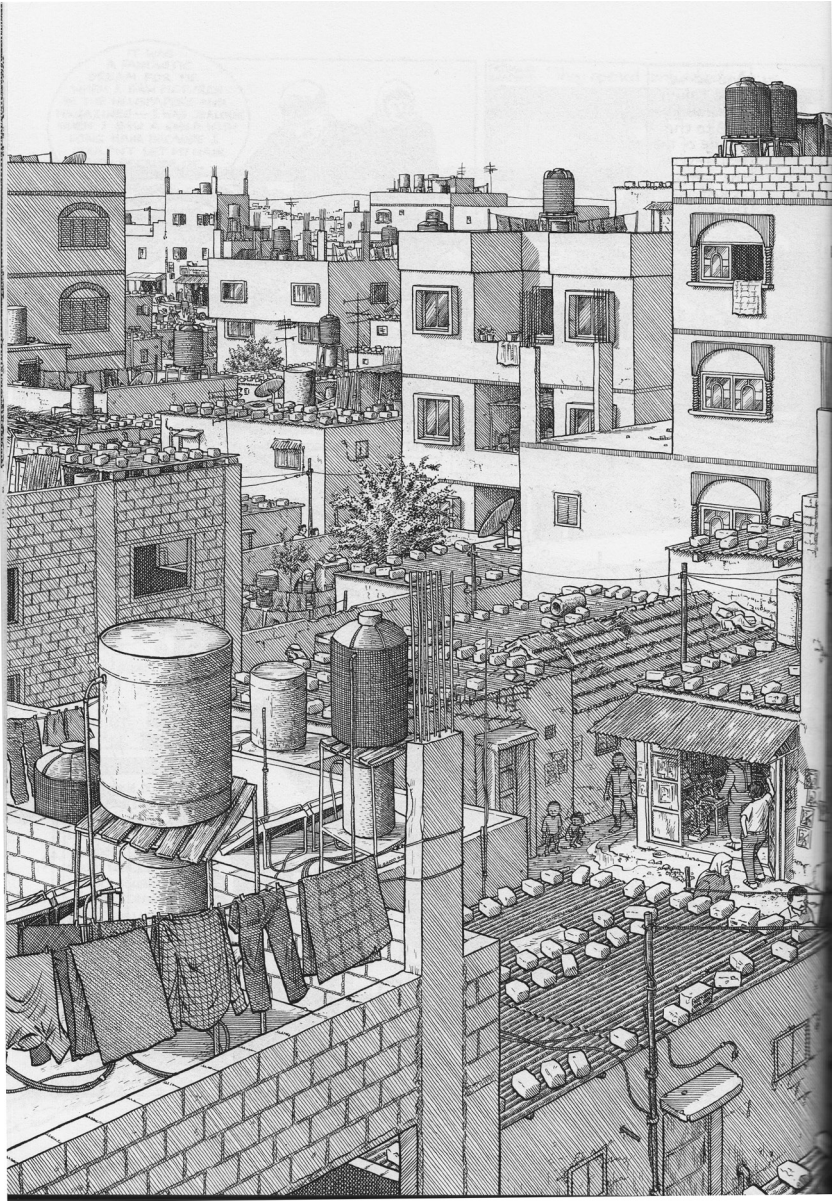
Ilustracija 3: *Footnotes in Gaza* 166; reproducirano z avtorjevimi dovoljenjem.



Ilustracija 4: *Footnotes in Gaza* 188; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 5: *Footnotes in Gaza* 27; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 6: *Footnotes in Gaza* 28; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.

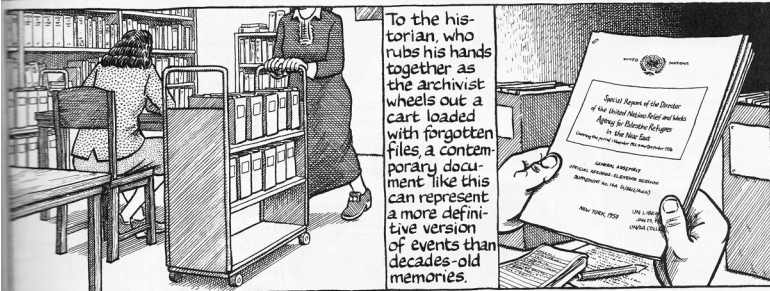
civilian casualties had caused... You can read that report for yourself at the U.N. archives on East 43rd St. in New York City... organization was its officers in the

resistance to their occupation and that the Palestine refugees formed part of the resistance. In one hand, the refugees state that all resistance ceased at the time of the incident and that many unarmed civilians were killed as the Israel troops went through the town and camp seeking men in possession of arms. On the other hand, the refugees state that all resistance had ceased at the time of the incident and that many unarmed civilians were killed as the Israel troops went through the town and camp seeking men in possession of arms.

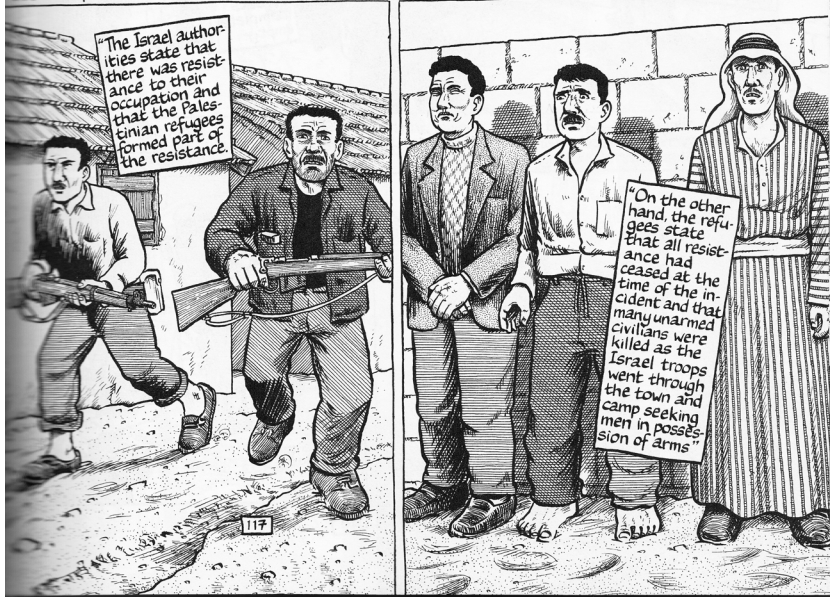
DOCUMENT

The exact number of dead and wounded is not known, but the Director has received from various trustworthy lists of names, 140 were killed on 3 November, number of whom 140 were refugees and 135 local residents.

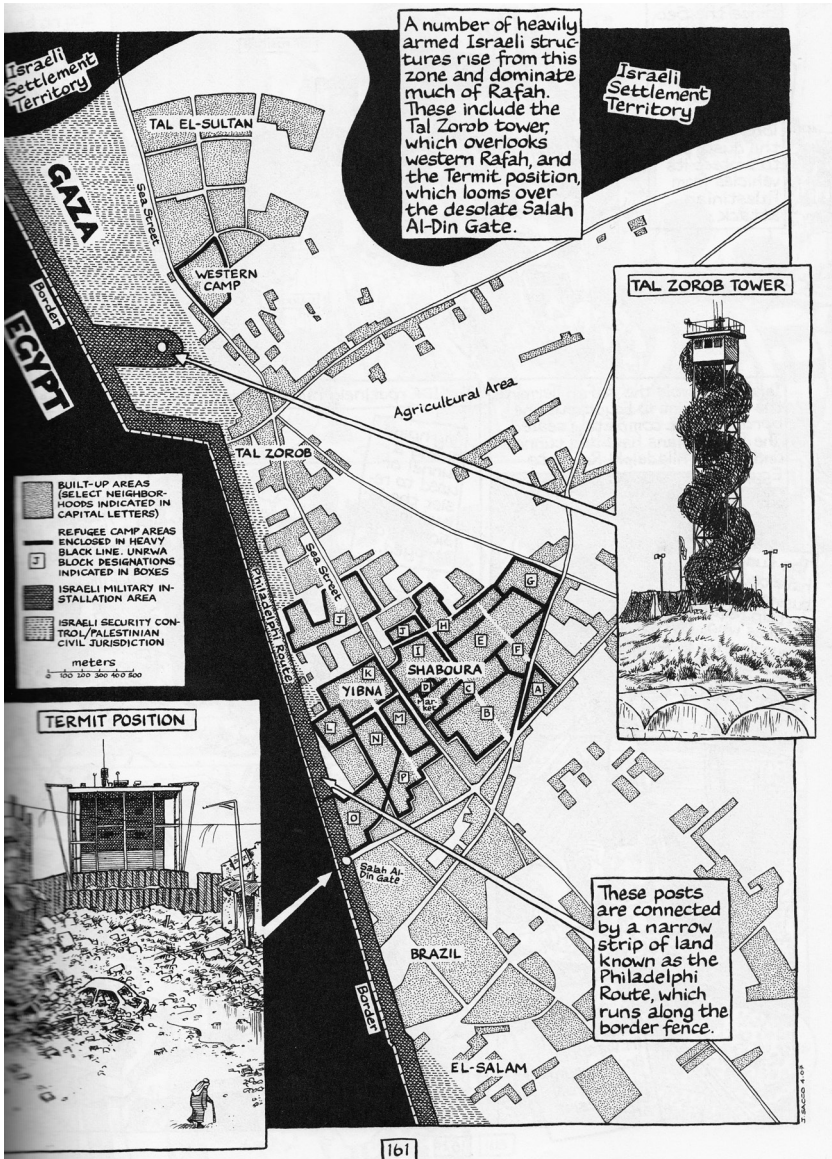
It is the Special Report of the Director of the United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East covering the period 1 November 1956 to mid-December 1956 to the General Assembly.



But the report indicates "there is some conflict in the accounts given as to the causes of the casualties."



Ilustracija 7: Footnotes in Gaza 117; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 8: *Footnotes in Gaza* 161; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.

Joe Sacco and Graphic Literary Journalism – The Blending of Literature, Comics, Journalism, and History

Keywords: hybrid genres / literary journalism / reportage / graphic novel / Sacco, Joe / *Palestine*

The essay discusses the work of a comics artist-literary journalist Joe Sacco. Literary journalism in the form of graphic novels is a type of narrative that is rapidly gaining acclaim and popularity. With their combining of objective documentary evidence with oral and visual testimony of the author and eyewitnesses (thus introducing the more subjective note of literary journalism), such comics expand the spectrum of representation (of immediate or historical reality). Moreover, they humanize the stories in a way that conventional journalism never could, and, with their visual component, make the stories more vivid and more easily accessible to various audiences. Today, information about war and conflict has penetrated into every tiny confine of both journalistic and scholarly discourse. There is an endless stream of images and narratives that depict violence in one form or another. However, both (conventional) journalistic practice and academic representations of atrocities normally focus on the perspective of an outside documenter of the depicted crimes. While factual journalism advocates distance as a necessary stance for writing an objective, unbiased story, Joe Sacco, like a proper literary journalist, depends mostly on his own experience and the experience of the witnesses he interviews, weaving it all together in a graphic narrative with a literary flavor. The essay predominantly illuminates Sacco's portrayal of the Middle Eastern crisis, as exposed in his graphic books *Footnotes in Gaza* (2009) and *Palestine* (1996). *Footnotes in Gaza* is a complex and detailed portrait of the unending clash between Palestinians and Israelis that, both on the textual and visual level, upgrades *Palestine*. We show how the conventions of literary journalism (such as the author's immersion in the subject matter, structured narrative, high standard of accuracy, the presence of the individual voice of the writer/journalist, the use of novelistic techniques, and lastly, responsibility and an ethical stance towards the characters of the narrative) conjoin with the conventions of comic books (e.g. representation of time on the comics page, the use of cartooning as an indication of the author's attempt to eschew »neutrality« of conventional journalism). Furthermore, the essay examines how Sacco's *Footnotes in Gaza* and *Palestine* filter and frame history, using subjectivized memories of the witnesses, photographs and

other archival documentation, and moreover, how efficient graphic narratives can be when it comes to portraying human traumas and trauma-related memories.

Februar 2014