

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Jan Bárta

**Joe Sacco a Guy Delisle: Dva pohledy na
komiksovou žurnalistiku**

Bakalářská práce

Praha 2010

Autor práce: **Jan Bárta**

Vedoucí práce: **PhDr. Milan Kruml**

Oponent práce:

Datum obhajoby: 2010

Hodnocení:

Bibliografický záznam

BÁRTA, Jan. Joe Sacco a Guy Delisle: Dva pohledy na komiksovou žurnalistiku. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, 2010. 45 s. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Milan Kruml.

Anotace

Bakalářská práce „Joe Sacco a Guy Delisle: Dva pohledy na komiksovou žurnalistiku“ pojednává o možnosti existence komiksové žurnalistiky na příkladu komiksové tvorby dvou současných autorů tzv. non-fiction komiksu, Joea Sacca a Guye Delisleho. Na začátek se pokouším definovat fenomén komiksu a představit jeho výrazové prostředky a speciální techniky, poté následuje stručný exkurz do historie komiksu; zvláštní pozornost je věnována americkému a francouzsko-belgickému komiksu. Po zasazení obou autorů do historického kontextu ve zkratce představím jejich život, tvorbu a srovnám jejich vizuální styl. Hlavní částí práce je pak rozbor a srovnání investigativní komiksové reportáže Footnotes in Gaza Joea Sacca a komiksového cestovního deníku Burma Chronicles Guye Delisleho. Na závěr se na základě zjištěného budu snažit zodpovědět, zda je komiksová žurnalistika možná a v čem by mohl být její přínos.

Abstract

Bachelor thesis „Joe Sacco and Guy Delisle: Two Views on Comics Journalism“ deals with the possibility of existence of comics journalism, taking examples from work of two contemporary cartoonists, non-fiction comics authors Joe Sacco and Guy Delisle. To begin with, I'm trying to define comics phenomena and introduce its expressive devices and comics-specific techniques. Afterwards follows a short summary of history of comics, with a particular focus on history of American and Franco-Belgian comics. Then I would in short introduce the life and work of our two cartoonists together with a brief comparison of their visual style. The main part of the thesis is nevertheless the analysis and comparison of Joe Sacco's investigative reporting comic Footnotes in Gaza and Guy Delisle's comic travelogue Burma Chronicles. In the final part I'm due to answer the question of whether the comics journalism is possible and what could be its contribution.

Klíčová slova

Komiks, komiksová žurnalistika, Joe Sacco, Guy Delisle, žurnalistika, historie komiksu, výrazové prostředky komiksu

Keywords

Comics, comics journalism, Joe Sacco, Guy Delisle, journalism, history of comics, comics-specific techniques

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Vlastní text práce bez anotací a příloh má celkem 81382 znaků s mezerami, tj. 45 normostran.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 19. 5. 2010

Jan Bárta

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval PhDr. Milanu Krumlovi za vedení práce a Doc. PhDr. Barbaře Köpplové, CSc za pomoc při korekturách. Dále bych rád poděkoval svým rodičům, kteří jsou mi stále velkou životní oporou a v průběhu psaní práce mě velkoryse zprostili povinnosti domácího úklidu. Mé poslední a největší díky pak patří Joeovi Saccovi a Guyovi Delislemu za jejich komiksy, bez nichž by tato práce přišla o své téma.

Obsah

OBSAH	7
ÚVOD	8
1. KOMIKS: STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ MÉDIA	11
1.1 POKUS O DEFINICI	11
1.2 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY A TERMINOLOGIE KOMIKSU	14
2. HISTORICKÝ EXKURZ	16
2.1 AMERICKÝ KOMIKS	17
2.2 BELGICKO-FRANCOUZSKÝ KOMIKS	21
3. JOE SACCO A GUY DELISLE	23
3.1 JOE SACCO	23
3.2 FOOTNOTES IN GAZA	24
3.3 GUY DELISLE	25
3.4 BURMA CHRONICLES	25
4. POPIS A SROVNÁNÍ VIZUÁLNÍHO STYLU JOEA SACCA A GUYE DELISLEHO	26
4.1 VIZUÁLNÍ STYL FOOTNOTES IN GAZA	26
4.2 VIZUÁLNÍ STYL BURMA CHRONICLES	27
5. DVA POHLEDY NA KOMIKSOVOU ŽURNALISTIKU	28
5.1 KOMIKSOVÝ REPORTÉR JOE SACCO	28
5.2 KOMIKSOVÝ CESTOVNÍ ZÁPISNÍK GUYE DELISLEHO	33
6. ZÁVĚR: KOMIKSOVÁ ŽURNALISTIKA A JEJÍ MOŽNOSTI	35
POUŽITÁ LITERATURA	38
ELEKTRONICKÉ ZDROJE	39
SEZNAM PŘÍLOH	40
PŘÍLOHY	40
1) JOE SACCO – AUTOPORTRÉT	40
2) GUY DELISLE - AUTOPOTRÉT	41
3) PALESTINA – UKÁZKA SACCOVA DŘÍVĚJŠÍHO STYLU	42
4) FOOTNOTES IN GAZA – UKÁZKY	43
5) BURMA CHRONICLES – UKÁZKY	45

Úvod

Téma své bakalářské práce „Joe Sacco a Guy Delisle: Dva pohledy na komiksovou žurnalistiku“ jsem si zvolil z několika důvodů.

Předně bych měl uvést svojí neutuchající zálibu v „devátém umění“ neboli komiksu, která začíná kdesi v dětských letech, kdy jsem nadšeně hltal kreslené příběhy Rychlých Šípů stejně jako Mickey Mouse, Pífa a komiksy na pokračování v časopise ABC. Později jsem si prošel také klasickou skepsí vůči komiksu coby „infantilní, hloupé, oddechové atp.“ záležitosti, často pramenící z popudu okolí, abych se posléze na gymnáziu ke komiksu vrátil oklikou přes „vážnou literaturu“ (zde musím uvést, že oním popudem byl slavný komiks Maus držitele Pulitzerovy ceny Arta Spiegelmana). Po zjištění (lépe řečeno po ujištění se), že komiks nejsou pouze superhrdinové a pohádky pro malé děti, jsem se začal zajímat o povahu tohoto média (v té době jsem komiksu také přiznal statut svébytného vyjadřovacího prostředku) jakožto prostředku vhodného pro přenos takřka jakéhokoli sdělení.

Zde se má obliba komiksu setkala s dalším zájmem, se zájmem o média a podstatu lidské komunikace vůbec (tedy víceméně s důvodem, proč jsem se rozhodl přihlásit se na obor Mediální studia a potažmo také s důvodem, proč teď píši tuto práci). Začal jsem se dívat na komiks poměrně kritickým pohledem (stejně jako na „jinou“ literaturu) a přestal vnímat pouze jeho epický rozměr, pouze děj a čistě obsahové sdělení; zaměřil jsem se více na stránku formy, na narativní prostředky, které komiks používá k vyvolání cíleného dojmu u čtenářů (pozn. aut. Stále si nejsem úplně jistý, zda je pro komiksové publikum vhodné používat slovo „čtenář“, nicméně ho zde budu užívat jako označení pro recipienta komiksového sdělení). Spolu se Scottem McCloudem jsem pak došel k závěru, že „potenciál komiksu je úžasný“. Setkání s tvorbou Joea Sacca, který bývá označován jako průkopník toho, co zde budeme nazývat „komiksová žurnalistika“ mě pak v předešlém jen utvrdilo. Samotná komiksová žurnalistika jakožto poměrně nový, nezavedený termín pro specifické prolnutí netradiční formy pro tradiční obsah, používaný nejčastěji v souvislosti právě se Saccovými komiksy, mi pak přišla jako zajímavé téma a vůbec námět k zamyšlení. Otázky se jen rojily: je komiksová reportáž jiná než klasická psaná? A může být vůbec stejná? Nakolik dominantní vizuální povaha komiksového sdělení ovlivní jeho výslednou podobu? Může být komiksová reportáž vhodnou alternativou za klasickou, psanou reportáž? Jak se liší povaha kresleného obrazu a

fotografie v reportáži? Nakolik lze v případě komiksově žurnalistiky hovořit o objektivitě? A jak je to s mírou realističnosti? Jsou obrazy blíže pravdě než slova? Tyto otázky získávaly stále abstraktnější a filosofičtější podobu, nicméně otázka zásadní, otázka, na kterou zde hodlám předložit svou verzi odpovědi ve formě hypotetického tvrzení, zůstala stejná: je komiksová žurnalistika vůbec možná a pokud ano, jaký by mohl být její přínos?

Chtělo by se říci hned na začátku, že Joe Sacco je jasným důkazem toho, že komiksová žurnalistika existuje; trůfám si však tvrdit, že celá věc je složitější. Nicméně, komiksy Joea Sacca mi zde poslouží jako jeden ze dvou hlavních zdrojů a těžišť celé práce, kterou tak snesu z abstraktního obláčku zpět na konkrétní podloží. Druhým opěrným bodem v realitě pak budou cestovní komiksově deníky Guye Delisleho jakožto možná alternativa a protipól k Saccovu pojetí komiksově žurnalistiky. Oba autoři bývají řazeni do jiné geografické oblasti komiksově tvorby – Sacco jakožto představitel amerického komiksu a Delisle pak jako zástupce francouzsko-belgického komiksu (označovaného jako „bande dessinée“, zkráceně BD) -, a je možné, že se jejich vzájemným srovnáním podaří objevit i cosi obecnějšího ohledně rozdílů mezi těmito komiksovými oblastmi (záměrně zde nechci používat slovo „přístupy“).

Ve své práci se nejprve pokusím stručně představit fenomén komiksu, jeho historii, pokus o jeho definování, kategorizaci. Důležitý zde bude popis obvyklých výrazových prostředků komiksu, bez kterého se neobejdu při pozdějším srovnávání konkrétních komiksů. Následovat bude představení obou autorů a jejich zařazení je do historického kontextu vývoje komiksově média. Poté se budu snažit porovnávat jejich styly a hledat rozdíly ve způsobu jejich pojetí komiksově tvorby a sdělení. Následně se přenesu k pokusu o definici toho, co by mohla být komiksová žurnalistika; jak se liší od klasické žurnalistiky, zda by vůbec mohla pod označení „žurnalistika“ spadat, a nakolik by oba autoři mohli být jejími představiteli, či který z nich má v tomto ohledu „navrch“. Budu vycházet od konkrétních příkladů v dílech obou autorů, od kterých bych se chtěl dostat na obecnější rovinu a zodpovědět otázku, zda je komiksová žurnalistika možná a v čem se potažmo liší od „běžné“ žurnalistiky a v čem by mohl být její přínos.

Na tomto místě musím ještě zdůvodnit malé odchýlení od tezí své bakalářské práce; jde o odchýlení v rámci použité základní literatury, tedy srovnávaných komiksů Joea Sacca a Guye Delislea. Původně jsem za stěžejní díla pro svou práci a srovnání obou autorů pokládal Saccovy komiksy Palestina a The Fixer (Šíbr) a Delisleův Pyongyang a Burma Chronicles. Nakonec jsem se však rozhodl podrobněji srovnávat pouze jednu práci od každého autora a to

v obou případech jejich zatím poslední komiks (vztahující se určitým způsobem k našemu tázání se po komiksově žurnalistice); tedy u Guye Delislea jeho zatím poslední komiksový deník *Burma Chronicles* a u Joea Sacca jeho nejnovější komiksovou reportáž *Footnotes in Gaza*, která vyšla v prosinci 2009 (teze jsem podával ke schválení v červnu 2009, proto v nich není o tomto komiksu zmínka). Při popisu stylu obou autorů budu místy odkazovat i k jejich starším komiksům (u Joea Sacca to bude navíc sebraná kniha jeho dřívější komiksově tvorby *Notes from a Defeatist*), nicméně hlavní část práce se bude točit kolem oněch dvou nejnovějších knih. Pro vysvětlení, tato práce si neklade za cíl sledovat dopodrobna tvůrčí vývoj každého z autorů, ale hodlá srovnávat jejich práce navzájem a ptát se po možnostech existence komiksově žurnalistiky; k tomuto nám nejlépe poslouží zatím nejnovější práce obou autorů, neboť jsou zde pro nás ukázkou toho, kam se oba autoři za své působení na komiksovém poli dostali a dle mého názoru nejlépe a nejdovedněji zosobňují jejich zamýšlené sdělení a představují jejich úsilí o umělecké vyjádření na dosavadním tvůrčím vrcholu.

A poslední poznámka: v práci se zřejmě nevyhnu určitému apologetickému tónu, který naznačuje, že v očích nejširší veřejnosti (alespoň u nás) není komiks ještě stále úplně zrovnoprávněn s jinými komunikačními médii; na závěr úvodu ovšem podotýkám, že zde se hovoří o komiksu coby o „plnokrevném kolegovi“ ostatních komunikačních médií/forem, bez nutnosti ho jako takový neustále představovat. Řečeno s přídechem ironie, veškeré námitky jsou přijímány pouze ve formě komiksových bublin.

1. Komiks: stručné představení média

1.1 Pokus o definici

Na začátek práce, ve které se mluví o komiksu, by bylo vhodné si samotný fenomén „komiks“ ve zkratce představit a pokusit se jej definovat. Nemám zde za cíl představit komiks do hloubky a v úplnosti jeho možností, vlastností, historie a vývoje; pro to zde není prostor a cíl této práce je jiný, nehledě na to, že o povaze komiksu se dodnes vedou v oblasti teorie četné spory. Ačkoliv se domnívám, že se s komiksem v určité podobě setkal skoro každý, názory na to, co komiks vlastně je, a snahy o jeho vhodnou definici a zařazení do systému uměleckých disciplín se značně rozcházejí. Francouzský filmový režisér a milovník komiksu René Clair začíná svůj esej o komiksu slovy: „*Není snadné definovat přesně látku, kterou se zabývá tato kniha – v žádném jazyku.*“¹ Snad nejbližše se definování komiksu jako média přiblížil Scott McCloud ve svém „metakomiksovém“ knize *Jak rozumět komiksu*, možná právě proto, že použil právě jazyk komiks k jeho vlastní definici a proto, že komiks chápe ne jako literární žánr, ale jako samostatné a jedinečné médium, sdělovací prostředek a řadí jej mezi druhy umění. Komiks chápáný jakožto druh umění (ve Francii bývá komiks označován jakožto „deváté umění“) pak bývá často srovnáván jinými uměleckými druhy, zejména s filmem (především animovaným), malbou a literaturou. Bylo by velmi zjednodušující (a nesprávné, ač se tak často stává) říci, že komiks je např. pouhým propojením literatury s malbou, obecně řečeno pouhé spojení slova a obrazu (lépe by bylo lze říci „propojení“ – na druhou stranu komiks nemusí nutně obsahovat slova). Komiks obsahuje prvky příbuzné těmto více či méně spřízněným uměleckým formám, nicméně při dosahování svého účinku na čtenáře nelze pouze na tyto jednotlivé prvky redukovat; působí ve své celistvosti jako svébytná sdělovací forma, samostatný druh umění. Komiks nemusí vždy obsahovat narativní prvek, slova ani postavy. Otázka, nakolik je které konkrétní dílo komiksem (a nakolik např. pouhou ilustrací textu), je stále předmětem debat v poměrně nově ustavené teoretické vědě o komiksu. Komiks zde tedy budu chápat ne jako zvláštní druh literárního žánru (jak bývá velmi často označován²), ale jako samostatné médium, bez jakékoli nutné vazby ke konkrétnímu žánru

¹ Clair, str. 7

² Např. Umberto Eco ve své knize *Skeptikové a těšitelé* hovoří o „*existenci autonomního „literárního žánru“, vybaveného vlastními strukturálními prvky a originální komunikativní technikou*“ (In: Eco, str. 166). Označení literární žánr je vsazeno do uvozovek, čímž chce snad Eco naznačit jistou metaforičnost této výpovědi, nicméně i poté nepřestává hovořit o komiksu coby o „žánru“. Žánr je však možný pouze jako více či méně daný styl

(jak bývá zvykem právě v literatuře – nicméně faktem zůstává, že literární žánry jdou na komiks poměrně dobře aplikovat). To, že komiks ve většině případů obsahuje narativní prvek, není důsledkem nějaké hypotetické nutnosti komiksu být pouze epický a narativní druh, jako spíše toho, že komiks se jako umělecká forma pro naraci nesmírně hodí.

V tomto pokusu o přiblížení toho, co komiks je a jak bývá definován, se přidržím názorů třech velmi významných komiksových teoretiků: Američanů Willa Eisnera a Scotta McClouda (oba jsou sami uznávaní komiksoví tvůrci) a Francouze Thierryho Groensteena.

Will Eisner ve své knize *Comics and Sequential Art* z roku 1985 popisuje komiks jako „sekvenční umění“, jinými slovy jakožto sled (sekvenci) obrazů určených k přenosu informací. Scott McCloud potom tento popis ve svém mcluhanovském „komiksu o komiksu“ *Jak rozumět komiksu* rozvádí a přichází s poněkud složitou, ovšem poměrně funkční definicí: komiks je „záměrná juxtaponovaná sekvence kreslených a jiných obrazů, určená ke sdělování informací nebo k vyvolání estetického prožitku“³. Tím se vyčleňuje z komiksu samostatná karikaturu či jednotlivý kreslený vtip; musí jít o sekvenci obrazů. Na druhou stranu by pak jakákoli sekvence dvou a více obrazů (klademe-li důraz na slovo „záměrná“, pak skoro jakákoli sekvence obrazů, tedy jakákoli, která není pouhým náhodným umístěním dvou a více obrazů vedle sebe) byla komiksem – tomu se ovšem McCloud ve své poměrně široké definici nijak nebrání. Zde bych pouze rád jeho definici rozšířil na „juxtaponovaná v prostoru“, nikoli v čase – sekvence obrazů juxtaponovaných (čili vedle sebe umístěných) v čase by snad odpovídalo definici filmu. Mluvíme-li tu o filmu, bylo by zajímavé zmínit vzdálenou paralelu McCloudovy interpretace komiksu coby sekvence takřka jakýchkoli dvou (a více) juxtaponovaných obrazů s teorií filmové montáže Sergeje Ejzenštejna, který říká, že filmový záběr získává svůj význam pouze ve spojení se záběrem mu předcházejícím a záběrem, který přijde po něm. Tento definující prvek filmové montáže nápadně připomíná akt „ucelení“, o kterém mluví McCloud jakožto o základním principu vnímání komiksu. V určitém smyslu jde

výpovědi v určitém médiu – komiks není pouze žánr, ale samotné médium, které obsahuje své vlastní žánry. Určitá příbuznost s filmem či literaturou a neexistence (v té době a v podstatě dosud) vlastního teoretického pojmosloví pro komiks pak nahrává pracovat při rozboru komiksového sdělení způsobem podobným filmové či literární kritice; u Eca se tedy setkáváme s pojmy jako „zákony střihu“ nebo „gramatika záběru“, a už samotné vyjádření typu „čtení komiksu“ či jeho „dešifrování“ nutně odkazují spíše k filmové či literární než komiksové tradici. Na druhou stranu je nutné podotknout, že komiks jako podobně jako jiné druhy umění přebírá svůj terminologický slovník ze slovníku umění služebně starších – podobně jako film z literatury či fotografie z výtvarného umění. S tím je navíc tradičně spojena nedůvěra v nová umění jakožto v něco hodného označení „umění“ vůbec – viz. René Clair: „*Nevěřilo se, že by mohly [komiksy] být tak dobré, aby se daly zařadit mezi umělecká díla. O všech nových žánrech a výrazových prostředcích se zpočátku říká, že nepatří do umění.*“ (In: Clair, str.7)

³ McCloud, str. 9

o ekvivalenty téhož principu, ovšem s tím rozdílem, že u filmu jde o následnost v čase, kdežto u komiksu o následnost v prostoru.

Thierry Groensteen hovoří ve své knize *Stavba komiksu* o obtížnostech při hledání jednotné a smysluplné definice komiksu a samotnou jeho definici označuje jako „nenalezitelnou“:

„Definice komiksu, které najdeme ve slovnících a encyklopediích, ale stejně tak v odborných dílech, jsou zpravidla nedostačující. Pochopit příčiny tohoto stavu je snadné. Ony definice jsou dvojího druhu. Jedny, často lapidární, mají povahu esencialistického přístupu a snaží se uzavřít „bytí“ komiksu do jakéhosi syntetického vzorce. Je to podnik bezpochyby odsouzený ke krachu, vezmeme-li v úvahu – aniž bychom chtěli ověřovat výrazovou chudobu a vrozenou infantilitu, jež mu byly dlouho podsouvány –, že komiks spočívá na koordinované množině mechanismů, jež mají v sobě něco ze zobrazení i z jazyka, a že tyto mechanismy samy řídí četné a různorodé parametry a jejich dynamická interakce nabírá komiks od komiksu velmi rozličných forem. Ať už je jeho úspěšnost v umělecké rovině jakákoli, musíme uznat, že komiks: a) je nevyhnutelně (svou konstitucí) sofistikovanou stavbou; b) aktualizuje pouze určité potenciality média na úkor ostatních, které jsou umenšeny či vyloučeny... Avšak také se setkáváme s mnohem delšími a přesněji zformulovanými definicemi komiksu, jež více odpovídají vlastní definici definice: „Výpověď atributů, které odlišují jednu věc, které náležejí výhradně jí a vylučují jakoukoli jinou.“ Tyto definice se liší počtem a totožností typických znaků, které jsou určovány jako relevantní.“⁴

Sám Groensteen pak odkazuje na filosofa Paula Ricoeura, který zastává „názor, že existuje jeden narativní žánr a několik narativních druhů: román, film, divadelní hra, ale také komiks...“⁵. Komiks poté označí termínem „narativní druh s vizuální dominantou“. Není od věci si zde také připomenout francouzské slovo pro komiks, „bande dessinée“, znamenající doslova „kreslený pás“. Zde se nápadně blížíme k McCloudově „juxtaponované sekvenci kreslených a jiných obrazů“. Thierry Groensteen pak mluví také o „ikonické soudržnosti jako ustavujícím principu“⁶ komiksu, což můžeme přirovnat k McCloudově pojmu „ucelení“.

Z předešlého je patrné, že definovat komiks beze zbytku jednou soudržnou definicí je velmi obtížné, ne-li nemožné; z řečeného by však snad mělo vysvítat něco málo sdělitelného o charakteru komiksového sdělení. Pídnění se po přesné definici zde ostatně není cílem, pouze

⁴ Groensteen, str. 25-26

⁵ Groensteen, str. 20

⁶ Groensteen, str. 31

prostředkem pro lepší chápání toho, co bude řečeno dál.

1.2 Výrazové prostředky a terminologie komiksu

Pro srovnávání dvou různých komiksů autorů s odlišnými způsoby tvorby je důležité si zde alespoň ve zkratce představit výrazové prostředky a terminologii komiksu. Nedělám si zde nárok na postižení veškeré komiksové sémantiky; to se v úplnosti ještě nikomu nepodařilo a takovýto výčet ostatně není cílem této práce. Představením a pokusem o definování některých základních významotvorných komiksových prvků si zde hodlám připravit půdu pro pozdější komparativní studii prací Joea Sacca a Guye Delislea.

Komiks jakožto samostatný druh umění začal být uznáván poměrně nedávno a teoretickou vědu snažící se ustanovovat jeho terminologii provází obvyklé „dětské nemoci“ podobné těm u jiných nových druhů umění jako film a fotografie; pro neexistenci vlastní terminologie komiks přebírá termíny z „příbuzných“ umění, tedy především výtvarného umění, literatury a filmu. Umberto Eco říká, že v „komiksu jsme našli prvky ikonografie, která sice používá stereotypů realizovaných jinde (třeba ve filmu), ale provádí to s pomocí „žánru“ vlastních grafických nástrojů.... [v komiksu bychom] našli.... desítky kanonických figurativních prvků, vybavených přesným ikonologickým statutem“⁷. Zde se pokusíme nastínit základní prvky komiksové sémantiky, které jsou jedinečné pouze pro komiks jakožto médium. Naroveň zde budeme klást prvky jazykové i prvky grafické, neboť (přes jistou dominanci čistě vizuálního sdělení nad textem) v komiksu je nelze od sebe oddělit; oba se podílejí na výsledném sdělení a nejde je od sebe jednoduše oddělit. Budeme zde tedy o těchto prvcích dohromady hovořit jako o prvcích nabitých významem srozumitelným v komiksovém paradigmatu.⁸

Základním konstitutivním prvkem komiksu je ohraničený rámeček obsahující vizuální sdělení, nazývaný „panel“. Bývá také nazýván „viněta“ (př. u Groensteena) nebo „políčko“. Ne všechny komiksy bývají tvořeny takovýmito panely a často absence panelu má sama o sobě významotvorný efekt v komiksu. Panelů může být na stránce libovolné množství; často jich bývá na jedné stránce šest ve třech řadách pod sebou, nicméně jejich počet a rozmístění

⁷ Eco, str. 160

⁸ Viz. jak podotýká Umberto Eco v knize *Skeptikové a těšitelé* (str.161): „Dalo by se říci, že „sémantika komiksu“ je čistě metaforický termín, protože komiksy používají normální jazyk a v rozměrech normálního jazyka je tudíž třeba analyzovat i odkazy různých znaků. Jde však především o to, že komiksy používají coby označující nejenom termíny jazykové, ale, jak jsem viděli, i prvky grafické, vybavené jednoznačným významem.“

na stránce však není nijak omezen a dá se říct, že komiks od komiksu se liší. Tvar a rozměry jednotlivých panelů mohou být také určitým sdělením, podle McClouda například poskytují informaci o délce trvání děje a určují tak časový rámeček narace v komiksu.

Mezera mezi jednotlivými komiksy bývá nazývána „škarpa“ (anglicky „gutter“). Ač na první pohled je pouhou mezerou, tedy absencí čehosi, dle McClouda má zásadní významotvorný charakter pro komiks; je tím, co vytváří ono „ucelení“.

Prvkem pro komiks snad nejvíce charakteristickým je komiksová bublina, neboli ohraničený prostor ve tvaru bubliny obsahující promluvu, komentář, vnitřní monolog, citoslovce, jedním slovem text obdařený významem. Existuje mnoho různých druhů těchto bublin; klasický typ bubliny přiděluje konkrétní postavě hlasitou promluvu, úlohu v dialogu, tzv. myšlenková bublina (anglicky „thought bubble“) odkazuje k tomu, co si konkrétní postava myslí, k jejímu vnitřnímu monologu. Tvar bubliny i samotného písma neboli letteringu může být často interpretován jako odkaz k duševnímu rozpoložení postavy – ostré linie či „zubatost“ mohou být vnímány jako příznak agrese, strachu, naopak oblé křivky či roztřesenost jakožto malátnost či bezstarostnost⁹. Text se v komiksu nemusí nutně objevovat pouze v bublinách, kde je vždy většinou součástí dialogu či monologu určité postavy; může být libovolně vepsán kdekoli v panelu či ohraničen jiným způsobem bez odkazu ke konkrétní postavě a tehdy je nejspíše třeba interpretovat jej jako komentář vypravěče reflektující děj či scénu v panelu (podobně jako ve filmu „voiceover“ neboli komentář mimo obraz).

Různé zvuky z okolí jsou v komiksu často prezentovány v podobě graficky výrazného textu bez bublin; jde také o jeden z charakteristických rysů komiksu a určité graficky symbolické znázornění zvuků typu „BUM!“ již zdomácnělo i mimo komiks. Opět platí, že komiks od komiksu se může toto znázornění lišit, nebo se v komiksu vůbec neobjevovat.

Pohyb bývá v komiksu často vyjadřován skrz komiksově „pohybové linky“, jak o nich mluví Scott McCloud. Jejich styl a ztvárnění se opět komiks od komiksu liší a každý komiksový tvůrce, pokud jich vůbec užívá k znázornění pohybu, používá svou vlastní škálu, podobně jako je tomu u dalších symbolů, vyjadřujících ponejvíce stavy postav; některé už z komiksového jazyka přešly v běžné užívání a takřkajíc „zlidověly“ – příkladem budiž rozsvícená žárovka nad hlavou postavy, značící nový nápad („rozsvítilo se mi“) či hvězdičky kroužící kolem hlavy postavy obvykle značící bolest. Tyto symboly se staly poměrně

⁹ Viz. McCloud, str. 134

zavedenými v americkém i evropském komiksu, nicméně například v japonském manga se tyto stavy značí jinými symboly a všeobecně platí, že každý autor komiksu si v používaných symbolech a výtvarných výrazech vytváří svoje vlastní užití škály ať už nových či běžně užívaných symbolických prvků komiksového jazyka, které tvoří jeho jedinečný styl – jako prvky jedinečných autorských stylů nemůžeme tyto symboly jednoznačně škatulkovat a generalizovat.

2. Historický exkurz

Nalézt v historii první „opravdový“ komiks je stejný problém jako nalézt pro komiks odpovídající definici; jedno souvisí s druhým, a proto bývá počátek komiksu kladen na různých místech různými lidmi do různých dob v dějinách podle toho, za co vlastně komiks bývá různými lidmi považován. Od poněkud odvážných názorů lidí jako je např. Steve McCloud, kteří považují za komiks již některé egyptské hieroglyfy, aztécké malby, Traiánův sloup či Tapiserii z Bayeux, se dostáváme přes domněnky, že komiks začíná až s nástupem knihtisku (zmiňováno zde jako „kreslený příběh“ bývá kreslené a na svou dobu masově rozšířené dílo Utrpení svatého Erasma z roku 1460) k snad střízlivějším odhadům, které počátek komiksu řadí spojují např. obrazovými sériemi Williama Hogartha z 18. století. Často bývá uváděno dílo Rudolpha Töpfera, který snad jako první spojil dohromady sekvence obrazů a písma v řadě kreslených satirických příběhů v polovině devatenáctého století. Mezi komiksové průkopníky bývá řazen také Němec Heinrich Hoffmann se svým kresleným příběhem pro děti *Struwwelpeter* z roku 1844, groteskní a poměrně drsným humorem oplývající obrázková vyprávění *Max und Moritz* známého německého básníka a malíře Wilhelma Bushe z roku 1865 nebo také rozsáhlá „polemika v obrazech“ *Dějiny svaté Rusi* (1854) Francouze Gustava Dorého. O tom, komu přiřadit ono „komiksové“ prvenství se dodnes vedou spory; nicméně faktem zůstává, že za první takzvaně moderní komiks bývá považován snad vůbec první novinový komiksový strip *Yellow Kid*, který spatřil světlo světa až v roce 1896, kdy jej Američan Richard Outcalt publikoval v časopise New York Sunday World.

„Nově vzniklé“ médium se potom vyvíjelo v různých částech světa odlišně a nezávisle na sobě. Podle třech hlavních oblastí vývoje bývá dnes komiks rozdělován na americký, belgicko-francouzský a japonský, nazývaný též manga.

V této práci hodlám srovnávat díla dvou autorů současné světové nezávislé komiksové scény; pro větší přehlednost zde budu řadit Joea Sacca do sféry amerického komiksu a Guye Delislea do oblasti francouzsko-belgické; nejprostším důvodem pro toto zařazení budiž to, že Joe Sacco píše své komiksy anglicky, kdežto Guy Delisle francouzsky. Nazývat však oba autory typickými představiteli komiksových oblastí, kam bývají řazeni, by bylo příliš velkým zobecněním; jak Joe Sacco, tak Guy Delisle se svým pojetím tvorby vzpírají jednoznačnému zařazení (už jen pro to, že oba dva se narodili každý v „opačné“ komiksové oblasti – Joe Sacco je původem z Malty a Guy Delisle z Kanady). Pro pořádek se zde ovšem pokusím ve velmi hrubých obrysech nastítnit historický vývoj a stručně představit obě komiksové oblasti, do kterých Joe Sacco a Guy Delisle spadají.

2.1 Americký komiks

V Americe začíná novodobá komiksová tradice koncem 19. století, kdy se začínají jako příloha nedělního vydání novin objevovat první kreslené humorné příběhy, zprvu spíše ve formě jednotlivých kreslených vtipů; později tyto gagy dospějí ke klasickému komiksovému stripu. Americké noviny začaly zavádět nedělní přílohy již od poloviny 19. století; v roce 1889 pak vydavatel Joseph Pulitzer začíná ve svých novinách Sunday World publikovat zábavnou přílohu sestávající převážně z kreslených vtipů, tzv. cartoons (nazývané také „funnies“; název „comics“, který také prvotně odkazuje k humornému prvku v těchto kreslených příbězích, se vžil až později). Tyto pravidelné nedělní přílohy se záhy staly velmi populárními mezi čtenáři, o čemž mimo jiné svědčí i snahy různých vydavatelů „přetáhnout“ na svou stranu kreslíře těchto prvních komiksů z jiných magazínů. Prvním z krátkých komiksových stripů byl již zmíněný *Yellow Kid* Richarda Feltona Outcalta, který svojí kultovní postavičku „žlutáška“ v sérii nazvané *Hogans Alley* použil již v roce 1895, jakožto „moderní“ komiksový strip se však poprvé objevil až o rok později. Mezi další úspěšné autory prvních komiksů, v té době povětšinou krátkých humorných stripů s dětskými hrdiny, patří např. Rudolph Dirks se svým stripem *The Katzenjammer Kids* (později vycházel i u nás pod názvem *Kočičárny Kida a Pida*), nebo Gustave Verbeck známý svými „oboustrannými“ komiksy. Na začátku 20. století se začínají objevovat i první „denní stripy“; jedním z nejznámějších kreslířů té doby byl George Herriman, jehož serializovaný komiks *Krazy Kat* bývá dodnes v mnoha anketách vyhlášován nejlepším komiksem všech dob. Komiksy, původně zcela v rukou kreslířů, začínají být jakožto úspěšný novinový artikl standardizovány

redaktory, s cílem usnadnit jejich tisknutí v co největším počtu periodik; kreslené příběhy v novinách se v Americe staly masovou záležitostí. Postupně se vedle čtenářské obce rozšiřoval i tematický okruh komiksových příběhů; už se nejednalo pouze o krátké humorné příběhy většinou založené na vizuálních gazích. Například komiksový strip *Gasoline Alley* kreslíře Franka Kinga vyprávěl ságu jedné rodiny posedlé automobily; jeho postavy se postupně vyvíjely a stárly spolu s komiksem a *Gasoline Alley* bývá často považována za komiksovou variantu „velkého amerického románu“. Po první světové válce se zřejmě v souvislosti s nástupem silící hospodářské krize začaly stále častěji objevovat dobrodružné, většinou velmi naturalisticky vyvedené komiksy s fantastickými náměty a světy, zjevně nabízející publiku cosi jako únik z šedé reality. Klasickým příkladem jsou komiksy, ve kterých vystupuje *Tarzan*, postava původem z knihy Edgara Ricea Burroughse. Na práci na Tarzanových dobrodružstvích se vystřídal více kreslířů a zde se nám odhaluje jeden z poměrně typických rysů amerického komiksu (samozřejmě neplatící vždy a všude): komiksy vznikají jako spolupráce scénáristů s kreslíři a často se celý tvůrčí tým pracující na jedné komiksově sérii (tedy sérii komiksů s jedním či více stálými hrdiny) obmění. V druhé polovině třicátých let pak přichází na scénu novinka, která definuje pozdější (a mnohde do dnešní doby platící) pojetí komiksu: fenomén tzv. comic books, česky možno překládat jako komiksově sešity. Komiks se tím, že začal vycházet jako samostatná publikace, vymanil z role novinové přílohy a otevřel se také nové skupině čtenářstva (mnozí čtenáři si noviny kupovaly pouze kvůli nedělní kreslené příloze). Původně šlo pouze o přetištěné příběhy ze stránek novin, skutečná revoluce však přichází až s komiksovým sešitem *Action Comics* z roku 1938; v něm se poprvé objevila postava *Supermana* a fenomén komiksového superhrdiny, jež dodnes spousta lidí s komiksem ztotožňuje, byl na světě. Třicátá a čtyřicátá léta bývají v Americe nazývaná zlatým věkem komiksu; v té době vzniká ohromné množství komiksových sešitů obsahujících příběhy *Supermana*, *Batmana*, *Kapitána Ameriky* a dalších superhrdinů, kteří se během druhé světové války také „zapojí“ do boje proti nepříteli jako určitá „odlehčená“ forma propagandy; nicméně, důležitější je, že na stránkách těchto křiklavě barevných sešitů plných hrdinů obdařených nadpřirozenou mocí a (zpočátku) kantovským morálním imperativem se začíná formovat mediálně-kulturní obraz Ameriky jako takové; obraz popkultury, ze kterého budou později těžit umělci jako Andy Warhol či Roy Lichtenstein. Ve čtyřicátých letech začal mimo jiné také vycházet komiks *The Spirit* autora Willa Eisnera, který se později začal věnovat také komiksové teorii a jeho pojetí komiksu coby sekvenčního umění jsem zmiňoval výše. Superhrdinský komiks je dnes stejně populární

jako ve svých začátcích a až na propracovanější techniku kresby se moc nezměnil; přišly nové komiksy a noví superhrdinové jako *Spiderman*, *X-Men*, *Silver Surfer*, *Hulk* či *Fantastická čtyřka*; povětšinou naplňovaly klasický syžet typu „kladný superhrdina zachraňuje svět před zlem v podobě xy“. V pozdější době vznikaly také antiteze superhrdinského žánru se zápornými hlavními superhrdiny, jako např. *Lobo*, či komiksy zdánlivě napodobující povětšinou přímočaré zápletky komiksů se superhrdiny, ovšem doopravdy tento žánr překračující a reflektující, jako např. komiks *Watchmen (Strážci)* či *Hellboy*. Nerozvíjely se samozřejmě jenom komiksy se superhrdiny; v roce 1930 vstoupil na mediální scénu Walt Disney s publikací *Mickey Mouse Book* a založil tak slávu jednoho z největších mediálních koncernů zaměřeného především na tvorbu pro děti; kreslené postavičky Mickey Mouse a Kačera Donalda (kterého vytvořil Carl Barks, jeden z nejvíce oceňovaných komiksových tvůrců všech dob) se staly americkou ikonou stejně jako komiksoví superhrdinové. Klasický novinový komiksový strip zůstal také nadále oblíbený a svých vrcholů dosáhl především v 50 let trvající sérii *Peanuts* Charlese M. Schulze, která začala vycházet coby denní strip v roce 1950 a dodnes patří mezi nejvýznamnější milníky vývoje média, nejen díky svému inteligentnímu humoru a psu Snoopym. Stripy s dětskými hrdiny (ač ne primárně určené pro děti) byly a zůstaly velmi populární; namátkou můžeme zmínit stripy *Dennis the Menace (Denis je postrach)* Hanka Ketchuma nebo *Calvin and Hobbes* Billa Watersona. Podobných úspěchů v novinovém stripu dosáhl později (70. a 80. léta) Jim Davis s kocourem Garfieldem, tvůrce Simpsonů Matt Groening se stripem *Life in Hell* a Scott Adams s „kancelářským“ komiksem *Dilbert*. Vývoj amerického poválečného komiksu však nebyl pouze ve znamení úspěchu; již během čtyřicátých let se začaly ve společnosti ozývat hlasy odsuzující komiks jakožto nemravnou a nebezpečnou zábavu, nemluvě o jeho velmi nízkých estetických kvalitách; komiks podle jeho kritiků ohrožuje mravní výchovu mládeže explicitním zobrazováním násilí a sexu (v té době vycházelo velké množství komiksů obsahujících hororové, válečné či kriminální příběhy jako např. řada *Tales from the Crypt* či *Crime Suspense Stories*) a samotnou svou „pokleslou formou vyjadřování“. Tažení proti komiksu dosáhlo svého vrcholu v roce 1954 založením asociace Comics Magazine Association of America (CMMA), která připravila k vydání takzvaný Comic-Code, kterým upravovala to, co smí být v komiksu zobrazeno. Tento ve své době v podstatě cenzurní orgán kontroloval obsah všech regulérně vycházejících komiksů, které musely projít kontrolou a být schváleny asociací CMMA, do které záhy vstoupili skoro všichni tehdejší vydavatelé komiksů. Cenzurní opatření znamenala citelnou ránu pro komiks té doby a ve vydávání komiksů v Americe té

doby dochází k útlumu. V 60. letech však dochází k oživení v té době poměrně stojatých komiksových vod spodním proudem; vzniká to, co bývá dnes označováno jako undergroundový komiks. 60. léta coby doba velkých společenských změn a sexuálních, politických, kulturních a dalších revolucí přinesly velké množství nových podnětů a především touhu a ochotu dělat věci po svém a mimo vyšlapané cestičky. Začínají vznikat undergroundové komiksové sešity nazývané comix – byly vydávány většinou v samonákladech mimo velká vydavatelství a distribuovány na univerzitách, obchodech s gramofonovými deskami či přímo na ulici a to nezřídka jejich samotnými autory. Tímto způsobem šíření obešly tyto „comixy“ nařízení Comic Code Authority, a tak co se týká jejich tematické náplně a zobrazování sexu, drog, společenských nešvarů a politicky nekorektního humoru nebyly rozhodně nijak omezené. Mezi hippie scénou se tyto komiksy brzy začaly těšit velké oblibě a počátky dnešního nezávislého amerického komiksu leží právě zde. Otcem undergroundového komiksu bývá právem nazýván Robert Crumb. V roce 1967 vydal první doopravdy undergroundový komiksový sešit pod názvem *Zap*. Tvůrce takových postaviček jako *Mr. Natural* nebo *Fritz the Cat* se stal brzy miláčkem květinových dětí, ač sám rozhodně nikdy nebyl žádným velkým příznivcem hnutí hippies (naopak, ve svých komiksech se mu často vysmívá a kritizuje veškeré tehdejší módy duchovních nauk, guruů, východní mystiky apod.). Robert Crumb ve svých komiksech popisoval zážitky z užívání drog, svou osobní nevyrovnanost a neurotičnost, jež kladl částečně za vinu bigotní katolické výchově a především své sexuální obsese, úchytky a zážitky a to zcela otevřenou formou osobní zpovědi – v jistém ohledu byl prvním, kdo vnesl do komiksu takto otevřený autobiografický prvek (nicméně, Crumbovy autobiografické příběhy se začínají ve zvýšené míře vyskytovat až v 80. letech v komiksové sešitové antologii *Weirdo*, kterou vydával spolu se svou druhou ženou Aline Crumb- Kaminsky). S Robertem Crumbem tak začíná to, co bychom dnes nazvali nezávislým komiksem – nezávislým jak co do tematického zaměření mimo mainstream, tak i tím, že je vydáván mimo hlavní nakladatelské domy specializující se na komiks. Pro nezávislé komiksy se dnes často používá názvu „graphic novels“ neboli grafické romány, odkazujícího k jejich větším literárním ambicím i často většímu rozsahu než je běžný u serializovaných comic books. Zmínit zde všechna význačná jména amerického nezávislého komiksu zde není v našich silách; nicméně zastavím se zde alespoň u dvou autorů. Tím prvním je Art Spiegelman, ryze undergroundový tvůrce a pokušitel formy, který však přišel v roce 1986 s klasicky pojatým komiksem *Maus*. Tento biograficko-autobiografický komiks vypráví o osudech Spiegelmanova otce za druhé světové války v Osvětimi, s čímž se prolíná

vyprávění ze současnosti v podobě neurovnaného vztahu autora a jeho otce a samotné autorovy pochyby o vlastní tvorbě a možnostech umělecké tvorby vůbec při zobrazování něčeho takového, jako je Holocaust. Postavy v komiksu mají zvířecí podobu: Židé jsou zpodobněni jako myši, Němci jako kočky, Poláci jako prasata – tento zdánlivě zcizovací prvek poskytuje komiksu poučnou naléhavost starých zvířecích bajek. Art Spiegelman obdržel za svůj dvoudílný opus Pulitzerovu cenu, čímž dokázal světu nesporné umělecké kvality, jichž je komiks schopen dosáhnout (a zároveň hezky symbolicky získal cenu pojmenovanou po vydavateli, v jehož novinách se před sto lety objevil první moderní komiks). Druhým pro naše účely důležitým autorem je Harvey Pekar. V undergroundovém a nezávislém komiksu se málokdy rozlišuje mezi komiksovým scénáristou a výtvarníkem; ve valné většině případů to bývá jedna a ta samá osoba, na rozdíl od mainstreamových komiksů. Harvey Pekar je autorem všech svých komiksů, ačkoliv žádné nekreslí; je komiksovým spisovatelem. Píše autobiografické příběhy, které kreslí jiní komiksoví autoři. Pekarovy příběhy vychází již od 80. let v sešitě s názvem *American Splendor*. Harvey Pekar jej začal tvořit s Robertem Crumbem coby ilustrátorem a postupně se během let na komiksu vystřídalo mnoho nejlepších amerických komiksových výtvarníků, mimo jiné Spain Rodriguez, Gilbert Hernandez, Allison Bechdelová, David Collier a dokonce i jiný známý komiksový spisovatel, Alan Moore. Pro nás je však důležité, že jedním z nejfrekventovanějších a na sérii *American Splendor* nejdéle spolupracujících výtvarníků je Joe Sacco.

2.2 Belgicko-francouzský komiks

Francie a Belgie tvoří cosi jako „baštu“ evropského komiksu – nejen pro dlouhou komiksovou tradici a uznání, kterého se zde komiksovému médiu dostává. Komiks, nazývaný „bande dessinée“ (BD) se zde bere jako „deváté umění“ a svým způsobem tradiční americké nahlížení na komiks jako projev nízké kultury zde neexistuje – ve frankofonním prostředí si komiks udržuje kvalitní uměleckou reputaci. Tradice kreslených příběhů je v Evropě delší než v Americe. Ač bývá často uváděno pouze dílo výše zmíněného frankofonního Švýcara Rudolpha Töpfera, který jako první spojil obrázky a text v jeden výsledný útvar, během druhé poloviny 19. století se v Evropě objevuje mnoho více-panelových obrázkových příběhů a karikatur, v té době ještě většinou s textem umístěným pod obrázky, nikoli ve formě komiksových bublin „uvnitř“. V drtivé většině jde o díla, jejichž povahu bychom nejlépe mohli charakterizovat slovem „humoristická“ a mezi autory těchto „kreslených pruhů“ patřili

umělci jako Gustave Doré nebo Nadar. V té době a ještě na začátku dvacátého století nebyly tehdejší „komiksy“ vydávány ve formě samostatných publikací, ale podobně jako v Americe jako součást novin – jedním z nejznámějších v novinách serializovaných kreslených příběhů byl komiks *Bécassine* Jeana Pierra Pinchona vyprávějící osudy jedné nerozvázné bretonské dívky pracující jako komorná z roku 1905 (vycházel až do šedesátých let), nebo velmi úspěšný příběh třech věčných tuláků *Les Pieds- Nickelés* Louise Fortona z roku 1907. Jedním z nejdůležitějších postav a průkopníků belgicko-francouzského komiksu se stal belgický kreslíř Georges Remi, známý pod svým pseudonymem Hergé jako tvůrce jedné z nejpoblárnějších komiksových postav vůbec, mladého reportéra Tintina (a jeho věrného psa Filuty). Hergé původně pouze ilustroval příběhy, k nimž si sám nepsal scénáře; Tintin byl ovšem celý jeho původní projekt a tak se stal z ilustrátora tvůrcem komiksu a to tvůrcem pro pozdější vývoj média klíčovým. V roce 1930 byl publikován první Tintinův příběh pod názvem *Tintin v zemi Sovětů*, který od roku 1929 vycházel na pokračování v novinách *Le Petit Vingtième*. Hergé nakreslil dohromady 24 dílů Tintinových dobrodružství (Poslední příběh *Tintin a umění Alpha* vyšel až po autorově smrti), které později vycházely rovnou v komiksových albech. Hergé vytvořil i jiné komiksy, nicméně Tintin zůstane navždy jeho opus magnum. Tintinovy příběhy se odehrávaly ve skutečných zemích a Hergé si velmi potrpěl na jejich faktografickou věrohodnost. Jeho výtvarný styl se vyznačuje precizní a detailní plošně kolorovanou kresbou a do dějin komiksu a výtvarného umění vstoupil pod názvem „Ligne claire“, neboli „jasná linka“ (jak jej poprvé v roce 1976 nazval holandský kreslíř Joost Swarte). Ve Francii se po druhé světové válce začaly i přes snahy tzv. kulturních regulátorů objevovat komiksy z Ameriky; tento zámořský impuls poskytl inspiraci celé nastupující generaci (nejen) francouzských tvůrců. Objevilo se množství komiksových časopisů, z těch nejznámějších uveďme belgický časopis Spirou, vycházející již d roku 1938, který dosáhl svého tvůrčího vrcholu v 50. letech, kdy se zde poprvé objevily legendární komiksy jako *Lucky Luke* od kreslíře Morrise nebo *Šmoulové* autora známého pod jménem Peyo. Na popularitě v té době nabývaly zejména dobrodružné komiksové příběhy často svým zpracováním podobné těm americkým. Stěžejní postavou té doby se pro vývoj komiksu stal spisovatel René Goscinny, z jehož pera kromě Mikulášových patálií pochází i *Asterix*, na kterém pracoval s kreslířem Albertem Uderzem a také jeho spolupráce s výše zmíněným Belgičanem Morrisem na sérii *Lucky Luke*. Během pařížské studentské revolty se komiksy stávají kultem mladé generace. V šedesátých letech se ve Francii zdvihá vlna komiksů „pro dospělé“, z nichž nejznámější je asi *Barbarella* kreslíře Jeana-Clauda Foresta. V roce 1971

vnáší literární a filmový kritik Francis Lacassin do všeobecné encyklopedie Larousse pod heslem Bande Dessinée pojem „*neuvième art*“ neboli „deváté umění“, čímž se komiksu uznává (alespoň ve Francii) statut „opravdového umění“. Z významných autorů 70. a 80. let je nutné zmínit umělce vystupujícího pod jménem Moebius (vlastním jménem Jean Giraud). Tvořil fantazijní komiksy, které se často vymykaly běžným konvencím komiksového vyprávění a při práci na nich si pohrával s formou i obsahem, např. místo klasické kresby a dodatečného kolorování kreslil své komiksy rovnou barevně. Jeho díla, na kterých spolupracoval např. se surrealistickým filmovým režisérem Alejandrem Jodorowskym, vycházela v komiksovém časopise Métal Hurlant, vůdčím komiksovém periodiku té doby zaměřeným především na příběhy sci-fi a fantasy. V roce 1990 vzniká ve Francii nakladatelství L' Association a s jeho vznikem začíná období označované jako Nová vlna francouzsko-belgického komiksu. U zrodu tohoto nakladatelství alternativního komiksu stálo sedm komiksových autorů, z nichž zmiňme Jeana-Christoha Menua, Lewise Trondheima, Davida B. a Killoffera, kteří se řadí k nejinnovativnějším tvůrcům v současném komiksu vůbec. Lewis Trondheim patří mezi nejproduktivnější komiksové tvůrce dneška, často experimentuje s formou a střídá styly; u nás vyšel mimo jiné jeho komiks beze slov *Moucha* (podle kterého vznikl i krátký animovaný seriál) a část série *Donžon*, ve které si pohrává se stereotypy fantasy žánru a kterou začal vytvářet spolu s dalším významným kreslířem Joannem Sfařem. David B. se proslavil autobiografickým komiksem *Padoucnice*, ve které popisuje život své rodiny ovlivněný nemocí svého staršího bratra. Dalšími známými autory, kteří publikovali v nakladatelství L' Association, jsou Marjane Satrapiová, známá především svým rovněž autobiografickým komiksem *Persepolis*, který byl úspěšně převeden do animovaného filmu (ten byl mimo jiné nominován na Oscara za nejlepší animovaný film), a Kanada'n Guy Delisle, kolem kterého se bude točit tato práce.

3. Joe Sacco a Guy Delisle

3.1 Joe Sacco

Joe Sacco se narodil 2. října 1960 na Maltě, jeho rodina se však záhy přestěhovala do Austrálie, kde trávil Sacco dětství až do roku 1972, kdy se přestěhovali do Los Angeles. Sacco vystudoval žurnalistiku na Oregonské Univerzitě a po vystředání několika různých zaměstnání se vrací na Maltu, s úmyslem věnovat se svému největšímu koníčku, jímž je

tvorba komiksů. Na Maltě se živil psaním turistických průvodců a vytvořil zde také jeden z prvních komiksů v maltštině vůbec, nazvaný *Imħabba Vera* (Pravá láska). V roce 1985 se vrací do Států, kde nejprve založí satirický komiksový časopis Portland Permanent Press a poté začne pracovat jako redaktor v časopise The Comics Journal. V roce 1988 opět opouští USA a cestuje po Evropě – své zážitky z cest publikuje v autobiografickém komiksovém magazínu *Yahoo* – tyto komiksy, např. komiks *But I Like It* o cestování s rockovou kapelou na turné po Evropě později znovu vyjdou v knize – kolekci jeho starších prací *Notes from a Defeatist* v roce 2003. V prosinci 1991 a lednu 1992 se Sacco vydává na blízký východ a pobývá v na západním břehu Jordánu a v Pásmu Gazy v období První intifády. Zápisky jeho zkušeností s pobytem v Palestině vyjdou v komiksově podobě nejprve v jednotlivých sešitech pod názvem *Palestine (Palestina)* a později jako souborná kniha. V roce 1996 obdrží Sacco za tento komiks ocenění American Book Award. Ke konci války v bývalé Jugoslávii cestuje Sacco po Sarajevu a jeho komiksově zápisky z těchto cest vyjdou později pod názvem *Safe Area Goražde (Bezpečná zóna Goražde)* v roce 2000 – za tuto knihu obdrží ocenění Eisner Award za nejlepší grafický román roku 2001. Své zkušenosti ze zemí bývalé Jugoslávie publikuje Joe Sacco také v komiksech *The Fixer* (Šíbr) a *War's End*. Své komiksy a grafické reportáže na různá témata Sacco publikoval v řadě časopisů a je také častým ilustrátorem komiksového časopisu *American Splendor* Harveyho Pekara. V prosinci 2009 vyšla zatím jeho poslední práce *Footnotes in Gaza*, která je dosavadním vrcholem jeho komiksově i žurnalistické práce.

3.2 Footnotes in Gaza

Footnotes in Gaza je investigativní reportáž – komiksem o dvou největších masakrech Palestinců na palestinském území, které se odehrály v roce 1956 v obcích Rafah a Khan Younis. Joe Sacco našel o této události zmínku v knize Noama Chomskyho *The Fateful Triangle* a zarazila ho praktická neexistence jakýchkoli podrobnějších informací o tomto starém incidentu. V roce 2001 a poté v roce 2003 se vydal do Palestiny (kterou už poprvé navštívil v letech 1992 a 1993 – z těchto cest pochází jeho komiks *Palestina*) spolu s dalším novinářem Chrisem Hedgesem, aby se pokusil najít nějaké žijící pamětníky a pokud možno se dozvěděl, co se tehdy doopravdy stalo a proč se zmínky o těchto závažných incidentech neobjevují v učebnicích dějepisu ani historických knihách. Název „Footnotes in Gaza“ odkazuje k anglickému slovu „footnotes“ znamenajícímu „poznámky pod čarou“. Sacco v knize tvrdí, že historie je z velké části tvořena právě takovými událostmi – „poznámkami

pod čarou“ ke svým hlavním událostem- , nicméně jejich „podružný“ charakter jim ubírá na historické závažnosti, až se nakonec stanou doopravdy pouze pouhými poznámkami pod čarou v historických knihách. A přitom právě v těchto událostech, lidmi často zapomenutých a úmyslně i neúmyslně odsunutých do pozadí se dle Sacca často nalézají příčiny pozdějšího vývoje a současných problémů v oblasti a kořeny nenávisti, která pokračuje po mnoho dalších generací. V knize *Footnotes in Gaza* se Joe Sacco snaží skrze rozhovory s pamětníky, dnešními obyvateli Palestiny i izraelskými historiky dohledat informace o masakrech, které se udály ve stínu závažnějších událostí té doby (Suezská krize a Šestidenní válka) a byly částečně zapomenuty a částečně, jak se Sacco domnívá, „zameteny pod koberec“.

3.3 Guy Delisle

Guy Delisle se narodil 19. ledna 1966 a pochází z města Quebec v Kanadě. Studoval animaci a poté pracoval jako animátor ve studiu CinéGroupe v Montrealu. Jako supervizor animace poté pracoval pro různá animační studia v Kanadě, Německu, Francii, Číně a Severní Koreji. Své zážitky z pobytu v Číně a Severní Koreji ztvárnil ve dvou komiksech – cestovních denících *Shenzhen (Šen-Čen)* z roku 2000 a *Pyongyang (Pchongjang)* z roku 2003 (oba dva vyšly i česky). Mimo to vydal také dvě knihy krátkých humorných komiksových příběhů beze slov *Aline et les autres* (Aline a ty druhé) a *Albert et les autres* (Albert a ti druzí), tři díly komiksové série o inspektoru Moronim a dva komiksy pro děti *Louis au ski* (Louis na lyžích) a *Louis à la plage* (Louis na pláži), v kterých vystupuje jeho syn Louis. Guy Delisle je ženatý a jeho žena působí v organizaci Médecins Sans Frontières (Lékaři bez hranic). Spolu s ní a jejich malým synem absolvoval Guy Delisle roční pobyt v Barmě, ze kterého vzešla v roce 2007 kniha komiksových zápisků *Chroniques Birmanes* (Barmské kroniky). Se svojí ženou na misi pro Lékaře bez hranic pobýval Guy Delisle naposledy rok v Jeruzalémě (do léta 2009), odkud uveřejňoval pravidelně skeče a kresby na svých internetových stránkách a chystá z této zatím poslední zahraniční anabáze opět vytvořit komiksový deník.

3.4 Burma Chronicles

Burma Chronicles je cestovním deníkem – komiksem z ročního pobytu v Barmě, který Guy Delisle absolvoval spolu se svou ženou, která sem byla vyslána na humanitární misi organizace Lékaři bez hranic, a malým synem. Zatímco jeho žena plní své lékařské poslání v terénu, Delisle se stará o malého syna a postupně proniká do způsobu života v zemi, která je již skoro padesát let pod nadvládou vojenské junty. Seznamuje se s místními zvyklostmi a zajímavostmi, z nichž mnohé působí úsměvně, ovšem setkává se i s věcmi vážnějšího

charakteru: cenzura, strach z „velkého bratra“ či v domácím vězení držená vůdčí představitelka opozice Aun Schan Su Ťij, která „bydlí“ hned za rohem. Se svojí ženou se dostane i do odlehlejších oblastí země, kde stále zuří ozbrojené střety mezi armádou a povstalci a kde se úroveň civilizace pohybuje velmi nízko. Své komiksové zápisky podává humornou formou plnou vizuálních i slovních gagů, neztrácí ironický pohled na věc – ovšem pod touto zdánlivě nevážnou stránkou věci se často skrývají skutečné problémy země ovládané vojenskou diktaturou a kritika tamních poměrů.

4. Popis a srovnání vizuálního stylu Joea Sacca a Guye Delisleho

Grafický styl komiksů obou autorů se během let jistým způsobem vyvíjel. U Joea Sacca můžeme pozorovat pozvolný přechod od poměrně karikaturisticky přehnané a fyzické rysy zvýrazňující kresby postav s velmi dynamickou kompozicí obrazů na stránce, kdy často rezignoval na používání komiksových panelů a celou stránku zaplnil kresbami a textem (který sám o sobě často nabýval povahy obrazu)¹⁰ k snaze o realističtější zachycení postav a poměrně velmi věrného zachycení prostředí, které počíná zejména s komiksovými zápisky z Bosny *Safe Area Goražde* a vrcholí právě v nejnovějším komiksu *Footnotes in Gaza*. Styl Guye Delisleho se vyvíjel od poměrně skečovitě kresby a stínování v jeho prvním cestovním komiksovém deníku *Shenzhen* k větší ikoničnosti a snaze o „čistou linku“ v jeho zatím poslední knize *Burma Chronicles*. Pokud nazveme Saccův styl v posledních komiksech naturalistickým a snažícím se o realistické zpodobení, je styl Guye Delisleho oproti tomu velmi „komiksovým“ a zjednodušujícím. Nutno zde podotknout, že komiksy obou autorů jsou černobílé (lépe řečeno, nejsou barevné, ale pracuje se v nich s odstíny černé a šedé).

4.1 Vizuální styl Footnotes in Gaza

Nejnovejší komiks (či „grafický román“ jak zní nová škatulka pro delší a „serióznější“ komiksy) Joea Sacca se vyznačuje velmi realistickou a detailní kresbou prostředí a snahou o naturalistické (ale pořád v určitém ohledu zjednodušující) zachycení postav. Postavy už nepůsobí jako karikatury jako v Saccových starších komiksech, nicméně stále zde zůstala jistá míra zjednodušení v jejich grafickém znázornění – to plyne možná z toho, že jednotlivé postoje, emoce a gesta postav Sacco kreslí z paměti. Nejvíce „karikovanou“ postavou zůstává Sacco sám jako hlavní postava svých komiksů (např. kreslí sám sebe s brýlemi, což sice

¹⁰ Viz. např. komiksový deník z turné s rockovou skupinou In the Company of Long Hair; in: Notes from a Defeatist, str. 63-94

odpovídá skutečnosti, a druhou stranu jsou pro kreslíře brýle vhodným ulehčujícím prvkem při kresbě vlastní postavy, neboť se pak nemusí starat o výraz očí). Co je ovšem zachyceno velmi realisticky, je prostředí a Palestinské lokace; Sacco kreslí podle fotek, které si sám na cestách pořizuje, v případě výjevů odehrávajících se v minulosti podle historických fotek z různých archivů. Kresba je velmi detailní a vycizelovaná; za zmínku stojí, že Sacco vše kreslí ručně bez pomoci počítače (i šrafování). V komiksu se objevuje velké množství textu; jak v klasických komiksových dialogových bublinách, tak v rámečcích uvnitř, pod či nad jednotlivými panely, které většinou obsahují vlastní komentář autora. Dá se říci, že každá stránka komiksu je co do kompozice koncipována jinak. Od klasických komiksových panelů, které se ovšem objevují v různých počtech a umístěních na stránce, přes poměrně volnou kombinaci panelů s kresbou „na pozadí“ či dynamické akční scény po panoramatické kresby zabírající celou stránku či dvojstranu (kniha zhruba odpovídá formátu A4). Komiks je rozdělen na tematické kapitoly často pojmenované podle zpovídáných postav, které v dané kapitole vyprávějí svůj příběh; většina těchto kapitol začíná velkým čelním portrétem dané postavy. V knize se objevuje velké množství tzv. mluvících hlav, prvku známému z dokumentárních filmů – postav, které nad kresbami vyprávějí své příběhy. Saccův styl by šel pomocí přirovnání k filmu asi nejlépe popsat jako dokumentární, ovšem přítomnost mnoha „akčních“ scén dokládá autorův smysl pro „stříh“ a frázování děje. Saccův styl lze dobře popsat pomocí slovníku filmu: často používá v několika následujících panelech přiblížení na postavu či detail, střídá úhly pohledu, velké panoramatické celky střídá s detaily, některé scény vypadají jako sled fotografií v rychlém sledu za sebou. Perfektní zvládnutí komiksového jazyka zde opravdu může v příjemci dojem, že „čte film“.

4.2 Vizuální styl *Burma Chronicles*

Styl kresby Guye Delisleho by šel nejspíše charakterizovat jako uvolněná „ligne claire“. Jeho kresby postav jsou minimalistické a poměrně ikonické, se sklonem ke karikatuře a zvýraznění, a na rozdíl od poměrně realisticky vyvedených portrétů Joea Sacca velmi zjednodušující. Stejně jednoduše jsou pojaté i lokace a prostředí, pokud jsou vůbec v komiksu zachycené, s pár výjimkami zdařilých skečů určitých budov nebo např. starého požárního auta¹¹, kdy Delislemu evidentně nejde v první řadě o obsah a symbolickou zkratku, ale o svého druhu zachycení a „věrné“ postižení reality. Delisle si na svých cestách dělá poznámky a skicy navštívených míst, poté tvoří své komiksové cestovní deníky víceméně z paměti.

¹¹ In: *Burma Chronicles*, str.146

Delisleho původní profese animátora je znát na jeho schopnosti výstižně a přitom poměrně symbolicky a jednoduše (chtělo by se říci „komiksově“) zachytit děj a pohyb ve zkratce a ikonického avšak velmi zdařile charakterizujícího zobrazení postav. Delisle používá klasické komiksové bubliny a také textový komentář mimo bubliny v panelu, často se však obejde beze slova – v komiksu beze slov se ostatně skrývá jeho mistrovství. Celý komiks *Burma Chronicles* je tvořen komiksovými panely, jejichž počet na stránce se mění, v závislosti na zobrazovaném ději. Delisleho kresby jsou mnohem spíše komiksovými karikaturami než detailní kresby Joea Sacca. Delisleho úsporný styl jde ruku v ruce s anekdotickým a „poznámkovitým“ způsobem vyprávění a rozčlenění celého komiksu na krátké vypointované segmenty.

5. Dva pohledy na komiksovou žurnalistiku

5.1 Komiksový reportér Joe Sacco

Prívlastkem použitým v nadpisu tohoto paragrafu a mnoha jinými bývá nazýván a vychvalován Joe Sacco, označovaný jako průkopník a zakladatel odnože tzv. non-fiction komiksu, komiksovému žánru, který až s Joe Saccem získal své jméno komiksová žurnalistika (comics journalism). Hned na začátek se naskýtá otázka, zdali nejde o škatulku vytvořenou speciálně a pouze pro Joea Sacca, svým názvem postihující spojení a zvláštní prolnutí žurnalistiky a komiksu v jeho tvorbě. Mezi tvorbu Joea Sacca a komiksovou žurnalistiku bývá často kladeno rovnítko vylučující jiná řešení; zde se však pokusím osvětlit, že nejde pouze o nějaký Saccův „výmysl“, spíše však o jisté objevení a vyzkoušení možností média pro novinářský „literární žánr“, pro který, jak se zde bude předkládat a obhajovat, se nesmírně hodí. Jak vysvítá z mnoha poskytnutých interview, Joe Sacco sám sebe stále považuje především za komiksového kreslíře, ovšem takového, který se aktivně zajímá o politické dění ve světě. O své komiksové tvorbě poskytuje Sacco poměrně sofistikované přednášky, na kterých s pomocí konkrétních příkladů ze svých komiksů hovoří o vizuální formě, aplikaci komiksového jazyka na svojí subjektivní výpověď a svých tvůrčích záměrech (nám zde bude zdrojem psaná verze jeho přednášky z roku 2002 na Konferenci o komiksu a grafických novelách na Floridské Univerzitě¹² a video z jeho přednášky na Walker Art Center

¹² Sacco, Joe. "Underground(s): Robert Williams' Presentation from 2003 UF Comics Conference." . *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 1.1 (2004). Dept of English, University of Florida. 18 May 2010. <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/index.shtml>.

v Minneapolis v Minnesotě z roku 2007¹³). Na začátku snahy o uchopení Saccovy tvorby jakožto tvorby novinářské je důležité si uvědomit, že v jeho komiksových reportážích jde o ryze subjektivní výpověď – Sacco zobrazuje sám sebe jako hlavní postavu již od 80. let, kdy s komiksy začínal a tvořil vlastní komiksový časopis Yahoo; s jistou mírou nadsázky můžeme říci, že se tehdy „svezl se na vlně“ v té době populárního autobiografického komiksového žánru (jedním z jeho komiksových vzorů je průkopník autobiografického komiksu Robert Crumb). Sacco si nedělá nárok na objektivně pravdivou výpověď a tím, že sám sebe zobrazuje v komiksech jako hlavní postavu a vypravěče zároveň, předkládá čtenářům určitý „pravdivostní filtr“ – představuje to, co sám viděl, slyšel, vypátral, to, čeho se stal subjektivním účastníkem a neskrývá, že za jeho výpovědi se skrývají jeho vlastní motivace, pohnutky, pocity a momentální stavy. Úhel pohledu, který prezentuje, je vždy jeho úhlem pohledu – a jako takový také vždy v jistém ohledu pravdivý ve smyslu nedělání si nároku na objektivní pravdu. Podobně jako komiksové panely ohraničuje rám a vždy tak předestírá určitou zaujatost pohledu na věc, tak také Saccova novinářsko-umělecká výpověď se vždy již předem ocitá v „v rámu jeho vlastní existence“. Jak říká Roland Barthes: „*Každý literární popis je pohled. Ještě dřív než mluvčí začne popisovat, postaví se k oknu, avšak nikoli proto, aby dobře viděl, nýbrž proto, aby dal nějaký základ tomu, co vidí, jeho zarámováním: zasazení do rámce zakládá viditelné*“.¹⁴ Zde tedy můžeme zařadit Joea Sacca jakožto představitele subjektivní žurnalistiky, do směru někdy také označovaného jako „nová žurnalistika“ (new journalism)¹⁵ – literárně-novinářského hnutí, které definoval jakožto nový směr v žurnalistice Tom Wolfe¹⁶ v roce 1973 souborem novinářských prací svých i dalších autorů pod názvem *The New Journalism*. Mezi nejvýznamnější představitele „nové novinařiny“ patří zakladatel „gonzo –žurnalistiky“ Hunter S. Thompson¹⁷, kterého uvádí Joe Sacco jako jednoho ze svých novinářských vzorů: „*Gonzo journalism is a style of journalism which is written subjectively, often including the reporter as part of the story via a first person narrative*“ („*Gonzo-žurnalistika je novinářský styl, který je psán subjektivně a často zahrnuje postavu reportéra jako součást příběhu vyprávěného v první osobě*“).¹⁸ Sám Joe Sacco o sobě říká: „*I'm not an objective journalist...*“ („*Nejsem objektivní novinář...*“)¹⁹. Sacco je

¹³ <http://channel.walkerart.org/play/joe-sacco/>

¹⁴ Petříček, str.38

¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/New_Journalism

¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Wolfe

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Hunter_S._Thompson

¹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Gonzo_journalism

¹⁹ In: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/

vystudovaný novinář a původně zamýšlel dělat běžné zpravodajství – nakonec „zběhl“ ke komiksu, odkud se oklikou vrátil zpět k novinářině, teď už ovšem ne k té klasické psané a „objektivní“; začal vytvářet svůj vlastní subjektivní reportážní komiksový styl. Ve svých komiksech, jak tvrdí, jsou pro něj ovšem stále důležitá skutečná fakta: „*I really care about journalism and it's very important to me to get the facts. But I also like getting the taste of something in my mouth, being a part of the same swirl that the writer is in*“ („*Stále dbám o novinářinu a je pro mě velmi důležité získávat fakta. Zároveň ale mám rád, když „přičichnu“ blíže k věci samé, když se dostanu do onoho víru, v jakém bývají spisovatelé.*“)²⁰. Při „vytváření příběhu“ (pokud zde hovoříme v Saccově případě o kategorii „non-fiction comics“, je možná lépe říci „zaznamenávání příběhu“) se snaží držet ověřitelných údajů a pracuje v jistém ohledu jako „opravdový“ novinář – na diktafon si nahrává rozhovory se zainteresovanými osobami, v případě knihy *Footnotes in Gaza* s palestinskými osadníky a pamětníky událostí roku 1956, fotografuje si navštívená místa a zpovídá osoby (zde především pro účely pozdějšího věrného zaznamenání), provádí rešerše v archivech (v případě *Footnotes in Gaza* v archivech OSN v New Yorku a v archivech izraelské a egyptské armády) a dodatečné výzkumy a ověřování si zjištěného (např. při kreslení konvenčních zbraní, kterých se v jeho posledním komiksu objevuje velké množství – Sacco ve své přednášce uvádí, že dříve si fotil a skicoval mnohem méně věcí než dnes, ale časem zjistil, že je lepší poříditi si př. fotografii tanku na místě, než jí později dohledávat a vystavovat se tak možnosti záměny atd., jež by věrohodnosti jeho komiksů rozhodně nepřispěla; nicméně ve *Footnotes in Gaza* se objevuje množství tanků, válečných letadel a střelných zbraní používaných v 50. letech, jejichž vzhled si Sacco chtěl nechtěl musel dohledat později). V jeho komiksových reportážích je pro něj důležité být konkrétní, neboť přes jistou subjektivitu podání stále představuje skutečná místa a skutečné lidi, se kterými se na nich setkal. Sacco se často lidí, které zpovídá, vyptává nejen na fakta, ale pokládá také „vizuální otázky“ – ptá se, jak věci, místa a lidé vypadali, jaké bylo rozmístění postav a věcí v dané situaci; podobné vizuální deskripce jsou pro jeho snahu přiblížit se dané realitě co nejbližší klíčové. Sacco nedělá verbální, ale komiksové reportáže, a proto se snaží získávat určitá vodítka od zpovídaných subjektů sloužící k přesnějšímu zachycení představovaných událostí: „*In my work, I'm just trying to create the flavor of a place I've been*“ („*Ve svém díle se snažím zprostředkovat atmosféru míst, kde jsem byl.*“)²¹. Komiksová forma je dle Sacca pro toto

²⁰ In: http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html

²¹ In: tamtéž

navození atmosféry konkrétního místa a doby mnohem lepší než samotný text. Sacco navštívená místa a lidi nepopisuje, ale přímo ukáže – přes určitou míru stylizace předkládá čtenářům věrný obraz svého pohledu na věc. Nemusí uvádět do situace popisem prostředí, neboť ono prostředí samotné přímo zobrazí; pokud chce zmínit např., jaké bylo během jeho návštěvy počasí, že bylo všude spousta bahna, že dané místo bylo v tu dobu přeplněné lidmi nebo že okolní budovy byly velmi poničené a čtenáře v tomto zasazení do konkrétního kontextu dané situace stále udržovat, nemusí dané věci stále opakovat, jak by bylo nutné v textu; výhoda vizuální informace komiksu je v tom, že dané věci a fenomény zobrazuje přímo, bez nutnosti na ně zvláště poukazovat: „*You know, you don't have to say "mud," you just keep drawing it over and over again. You don't have to talk about the weather; you just sort of draw the weather. And, I think that's a very evocative thing that is one of the attributes of comics that I appreciate*“ („*Víte, nemusíte pokaždé říkat „bláto“, pouze je stále znova kreslíte. Nemusíte mluvit o počasí; prostě jej v jistém smyslu nakreslíte. A myslím si, že jde o velmi evokativní věc, o jeden z rysů komiksu, který oceňuji.*“)²². Sacco se však nesnaží o do veškerých detailů přesné zpodobení všech věcí a míst; v případě *Footnotes in Gaza*, kde se objevuje hodně scén, odehrávajících se v minulosti, by ostatně bylo nemožné doložit přesné umístění každé budovy, stromu apod. Sacco se snaží o celkový dojem a zachycení atmosféry, kterým na něj scéna působila a který chce takto zprostředkovat čtenářům; předkládá mix umění a žurnalistiky, tedy jistou míru spolehlivé faktografičnosti propojenou se silou vlastní tvůrčí imaginace: „*I'm clear about the fact that my work is an artistic rendition of something, a mixture of art and journalism. If I start obsessing about the details, I may as well be a photographer*“ („*Jsem si vědom skutečnosti, že má práce je uměleckým ztvárněním něčeho, směs umění a novinářiny. Kdybych byl posedlý detaily, mohl bych se rovnou stát raději fotografem.*“)²³. Míra faktičnosti a realističnosti Saccových komiksových reportáží byla (a stále je) častým předmětem diskusí a kritiky ze strany lidí, kteří Saccovu práci odmítají považovat za „seriózní“ žurnalistiku. Faktem však zůstává, že sám Sacco takové označení odmítá a nikdy netvrdil, že předkládá skutečnou verzi reality, ale pouze svůj pohled na věci. Bráno v širším kontextu, žádná, ani ta sebestřednější novinářská výpověď, nemůže být dokonalým odrazem reality; vždy bude nějak zaměřená, některé věci vyzdvihovat, jiným ubírat relevanci, nikdy nebude schopná postihnout realitu v jejím celku, neboť je vždy již jistým pohledem, určitým „zarámováním“. Ani věrnost a pravdivost fotografie už není v éře

²² In: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/

²³ In: http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html

Photoshopu neoddiskutovatelná a navíc u fotografie platí to samé, co u obrazu – je vždy už dopředu určitým pohledem na věci, který ze své esence „zavrhuje“ věci ležící mimo. Joe Sacco říká, že se snaží být tak přesný, jak jen to jde, v případě uvádění citací a popisu míst: „*I'm not making things up even though there is an interpretive element to my work*“ („*Věci si nevymýšlím, ačkoliv je v mé práci obsažen určitý prvek vlastní interpretace*“)²⁴. Pokud předchozí Saccovy reportážní komiksy jako *Palestina* a *Bezpečná zóna Gorazde* byly spíše jakýmsi „cestovními deníky“, prostým záznamem autorových zkušeností z pobytu v daných oblastech a svojí výpovědní hodnotou omezovaly povětšinou na právě shlednuté a prožité události, krátký historický exkurs do historie současných problémů dané oblasti a několik příběhů vyprávěných Saccovi místními obyvateli, je *Footnotes in Gaza* krokem k doopravdové investigativní novinářské práci. Sacco se v roce 2001 spolu s dalším novinářem vydal do pásma Gazy s posláním od magazínu Harper's zaznamenat situaci panující v oblasti města Khan Younis v prvních měsících tzv. Druhé intifády proti izraelské okupaci. V předmluvě ke knize zmiňuje, jak si vybavil dávno přečtenou zmínku v knize Noama Chomskyho²⁵ o masakru civilních obyvatel v obcích Khan Younis a Rafah v roce 1956, kdy v Khan Younis zahynulo 275 a v Rafahu 111 palestinských civilistů (což dělá z události největší masakr Palestinců na palestinském území), a rozhodl se zjistit o v jiných pramenech těžko dohledatelné události více přímo na místě a pokud možno najít a vyzpovídat žijící pamětníky z té doby. Během dalších dvou cest do pásma Gazy v letech 2002 a 2003 za pomoci průvodce, člena organizace Hamás a pamětníka událostí roku 1956 Abeda El-Rantisiho pátrá a zpovídá další svědky oněch masakrů, setkává se se současnými palestinskými povstalci i s bývalými fedayeeny²⁶, jimž západní média tradičně přidělují nálepkou „teroristé“. Mimo to pátrá o jakýchkoli zmínkách o událostech v Izraelských či Egyptských vojenských a historických archivech, archivech OSN a vojenských publikací a zjišťuje, že z nejasných důvodů se dohledat podrobnější informace o událostech takřka nedá – pokud už někde jsou, tvoří opravdu jen „poznámky pod čarou“ k hlavním událostem té doby. Sacco, ač bývá často kritizován za poměrně jednostrannou kritiku Izraele a přehnané sympatie k Palestincům, se však snaží nikomu nenadržovat (na jednom místě například neskrývá svou

²⁴ In: tamtéž

²⁵ Jde o knihu *Fateful Triangle: the United States, Israel and the Palestinians* a zmínka o masakrech se objevuje na straně 102: „*The Israeli occupying army carried out bloody atrocities in the Gaza Strip, killing „at least 275 Palestinians immediately after capturing the Strip during a brutal house-to-house search for weapons and fedayeen in Khan Yunis“ and killing 111 in „another massive bloodletting“ at the Rafah refugee camp in „disorders“ after „Israeli troops stormed through the hovels, rounding up refugees for intelligence screenings.*“

²⁶ Fedayeen: arab. „bojovník za svobodu“

averzi vůči mladým palestinským chlapcům, kteří jej neustále „pronásledují“ a otravují²⁷; na jiném místě si stěžuje na neustálé senilní odbíhání od tématu při vyprávění jednoho starého fedayeena, z kterého se mu nedaří dostat „ty správné informace“²⁸) přes sugestivní emotivnost tragických příběhů se snaží zachovat si profesionální odstup a objevuje tak často mezery a nesrovnalosti ve výpovědích jednotlivých pamětníků – tím se dostává k jakémusi obecnějšímu tématu celé knihy, tématu historické paměti a toho, jak mění během let výklad událostí, když některým začne přikládat historický význam, jiné odstrčí do pozadí, některé úplně vymaže. Zároveň se setkává s jistou skepsí vůči své snaze dopátrat se minulosti u dnešních obyvatel problémové palestinské oblasti; slyší otázky po smyslu takového pátrání, když každý den v této oblasti plodí nové a nové tragédie na obou stranách a novinové titulky s počty mrtvých se prý ani nemusí obměňovat – stačí prý změnit datum. Všechny tyto věci se v určité podobě objevují v jeho knize, a pokud zde můžeme vinit Joea Sacca z jistého zaujetí, je to nejspíš pro komiksovou formu celé knihy; je to sám Sacco, který veškeré věci vyslechnuté od jiných lidí i události, které na místě sám prožije, přetavuje do obrazové podoby, a jak sám zdůrazňuje v úvodu, jde o jeho vlastní vizuální interpretaci (zejména starších událostí z roku 1956, které zpodobňuje výhradně na základě výpovědí svědků, toho mála starých fotografií, jež se mu podařilo dohledat a současné podoby míst, na kterých se události odehrály). Snaha rekonstruovat dva tragické historické příběhy z tak mála dostupných informací a takřka výhradně z orálních svědectví, jež si ovšem často protirečí, vyžaduje notnou dávku investigativního novinářského úsilí. Vtělit této snaze podobu čtivého komiksu vyžaduje notnou dávku tvořivého uměleckého ducha. V knize *Footnotes in Gaza* se Joe Saccovi podařilo skloubit emotivní uměleckou výpověď s faktografickou přesností novinářského řemesla a je tak svého druhu prvním opravdu „žurnalistickým“ počinem na poli komiksu. Kniha navíc obsahuje na konci rozsáhlý poznámkový aparát, který jen přispívá k tomu, aby byla odbornou veřejností brána na vědomí jako solidní investigativní práce.²⁹

5.2 Komiksový cestovní zápisník Guye Delisleho

Cestovní komiksové deníky Guye Delisleho zde mohou být pro nás určitým protipólem „seriózní“ komiksové žurnalistiky v podání Joea Sacca. Jsou jakýmsi vedlejším produktem

²⁷ *Footnotes in Gaza*, str. 186

²⁸ *Footnotes in Gaza*, str. 42

²⁹ Bohužel jsem ve své práci nemohl z tohoto aparátu nijak čerpat, neboť v prvním vydání knihy v nakladatelství Jonathan Cape, ze kterého jsem čerpal, došlo k tiskové chybě a celá doprovodná příloha v knize chybí, čemuž bylo učiněno zadost až v druhém, nápravném vydání.

Delisleho animátorské profese a v žádném případě si nečiní nárok na investigativní novinářskou výpověď: jsou spíše vtipnými a zajímavými zápisky z cest a pobytů v zemích pro západního člověka kulturně velmi odlišných (Čína, Severní Korea, Barma). Jeho komiksy nemají souvislý děj v pravém slova; Delisle tu v krátkých vypointovaných kapitolách zachycuje svým výstižným karikaturistickým rukopisem své zkušenosti, zážitky a kulturní zvláštnosti, se kterými se v dané zemi setkal. Delisle není prvoplánový reportér; do Číny a Severní Koreje se dostal v rámci své profese animátora, aby zde pracoval jako supervizor v místních animačních centrech, *Burma Chronicles* zase vypráví jeho zkušenosti z ročního pobytu v Barmě, kde coby ex-pat pobýval se svojí ženou (která se zde účastnila humanitární mise organizace Lékaři bez hranic) a malým synem. Delisle si během pobytů dělal poznámky a kreslil skici a později je s určitým časovým odstupem začal převádět do podoby komiksových deníků. Delisleho humoristický styl a ironické komentáře mohou budit dojem, že nejde o seriózní výpověď, jeho jednoduchý a karikaturisticky symbolický styl kresby jsou zase v rozporu s „realističností“ výpovědi, jak bývá tradičně v seriózních médiích pojímána; ani jedno však neubírá výslednému sdělení na naléhavosti a pravdivosti. Skrze zdánlivě nevážnou formu přinášejí tyto komiksové cestovní deníky poměrně závažný obsah: nezaujaté výpovědi o zemích, ve kterých stále panuje totalitní režim. Delisle není angažovaným novinářem ani kritikem tamních poměrů, spíše však bystrým pozorovatelem, který si dává věci do souvislosti příznačných pro myšlení západního člověka. V komiksu *Pyongyang* se Delisle např. podivuje nad tím, že nikde v už tak dost prázdných ulicích města nepotkává žádné staré či nemocné lidi (tedy tam ve městě, kam je mu povoleno jeho průvodci se podívat), zjišťuje, že v každé místnosti v zemi (s výjimkou toalet) visí vedle sebe portréty dvou milovaných vůdců národa, Kim Ir-Sena a jeho syna Kim Čong-Ila, na otázky kam se poděl bývalý vedoucí pracovník animačního centra dostává vyhýbavé odpovědi a kopii knihy 1984 (kterou si s sebou velmi symbolicky přivezl na čtení) mu jeho průvodce zanedlouho po zapůjčení poměrně nervózně vrací s vysvětlením, že nemá rád science-fiction. Jeho poslední a nejrozsáhlejší komiksový travelog *Burma Chronicles* jde do jisté míry ještě hlouběji pod povrch; Delisle ostatně strávil v zemi rok, což mnohem převyšuje délku jeho předchozích krátkodobých pobytů. Už samotný název *Burma Chronicles* vypovídá o určité autorově postoji; země ovládaná vojenskou juntou se totiž oficiálně jmenuje Myanmar, některé země – mezi nimi i Delisleho rodná Kanada - však tento název neuznávají a dál hovoří o zemi jako o Barmě. Proto už samotný název odkazuje k určité autorově angažovanosti. Ač většina knihy s humorem vypovídá o peripetích s malým synem či seznamování se se sousedy, místními

zvyky a ostatními ex-pats, v některých částech se blíží Delisle poměrně angažované kritice místních poměrů, ať již v kapitole, ve které se marně snaží dostat s kočárkem k v domácím vězení držené vůdkyni opozice Aun Schan Su Ťij³⁰ (mimo jiné držitelce Nobelovy ceny za mír), během výletů do odlehlejších částí země, kde se organizace Lékaři bez hranic snaží poskytovat lékařskou péči v místních zaostalých vesnicích, které obývají příslušníci rebelujících Kačinů nebo v části věnované kritice ekonomické politiky naftařské společnosti Total, která v zemi působí³¹. Na vlastní kůži pocítí Guy Delisle setkání s totalitním režimem v kapitole nazvané „Cold Sweat“³² (studený pot): poskytuje lekce animace malé skupince dospělých studentů a přinese jim několik výtisků zahraničnímu magazínu, ve kterém jeho přítel publikoval článek o Barmě, v němž je Guy Delisle také zmíněn. Jeden z jeho studentů pak Delisleho upozorní, že pokud by barmská cenzura (v Barmě stále funguje novinová cenzura) časopis s poměrně kritickým článkem o barmských poměrech dostala do rukou, znamenalo by to velké nepříjemnosti nejen pro Delisleho, ale také pro všechny Barmánce, jež jsou s ním ve spojení. Delisle sežene všechny rozdané výtisky časopisu zpět, nicméně do jeho animační třídy přestane docházet jeden student – a nikdo netuší, kam se poděl. Delisleho ironické komiksové zápisky se tak v jisté chvíli nehledě na svojí nevážně vypadající formu stávají orwellovskou obžalobou totalitárního systému a více či méně pocíťované atmosféry strachu, která v zemi stále panuje.

6. Závěr: Komiksová žurnalistika a její možnosti

Závěrem se pokusím zodpovědět hlavní otázku této práce, tedy zda je komiksová žurnalistika možná a čím se vyznačuje oproti „běžné žurnalistice“. Žurnalistikou zde rozumíme činnost, která vyhledává a přináší zprávy o událostech, problémech a trendech ve společnosti. Představení tvorby Joea Sacca a Guye Delisleho zde mělo za cíl demonstrovat schopnost komiksu jakožto média přenášet a předávat zprávy de facto jakéhokoli obsahu. Samotný problém rozdílu mezi textovou zprávou a zprávou ve formě komiksu se na abstraktnější úrovni dotýká problému obrazů a slov, tedy rozdílem mezi tím něco „ukázat“ (obrazem) a „popsat“ (slovy). Lidský druh si navykl myšlení v jazyce a pomocí slov dokážeme zprostředkovat takřka jakoukoli naši zkušenost. Jazyk je nástroj myšlení a myšlení beze slov

³⁰ Burma Chronicles, str. 31 – 35

³¹ Burma Chronicles, str. 191 - 193

³² Burma Chronicles, str. 194 - 197

je dnes pro nás těžko představitelné. Řekneme-li slovo „strom“, v mysli se nám okamžitě vybaví objekt, k němuž tímto slovem odkazujeme. Ukážeme-li však na strom přímo anebo ho zobrazíme pomocí obrazu, dostáváme se na úroveň porozumění, na niž nejsou slova potřeba. Ukázat a zobrazit znamená odkazovat přímo k věcem; když vyslovíme jméno věci, je nutné provést onu operaci spojující slovo a věc, tedy ono spojení mezi jazykem a světem. Jazyků existuje na světě nepřeberné množství a pro člověka vlastního jeden jazykový kód se další jazyky stávají neznámými a je nucen jejich slova dešifrovat na základě slov svého jazyka. Obrazy jsou srozumitelné v každém jazyce právě proto, že do žádného jazyka nepatří. Zkušenost bytí ve světě nám představují přímo, poukázáním k věcem samým, bez nutnosti kódu a slovníku významů. Zpráva v jednom konkrétním jazyce je přístupná pouze těm, kteří daný jazyk ovládají, tj. vlastní určitý kód pro jeho dešifrování. Zpráva v komiksové formě beze slov je pak de facto srozumitelná všem; rozdíly v jazyce nejsou rozdíly ve světě. Komiksový jazyk je symbolicky schopen bez použití slov zobrazit nejen veškeré věci na světě, ale i nepřebernou škálu pocitů a stavů, k jejichž vyjádření je jinak potřeba slov. Komiks je ovšem nejčastěji klasifikován jako určité propojení obrazů a slov (kde obrazy většinou mívají dominantnější úlohu) v jeden nerozlučitelný celek; tím se stává doslova ideálním vyjadřovacím jazykem pro cokoliv. Řečeno se Scottem McCloudem, potenciál komiksu je bez hranic. V rámci žurnalistiky je komiksově médium dle mého názoru rovnocenným ekvivalentem klasické psané reportáže či zprávy. Můžeme zde sice namítnout, že slova jako taková jsou víceméně neutrální (tj. nikomu nepatří), kdežto každá komiksová výpověď je poznamenána subjektivní vizí a stylem jejího autora, tudíž se nejedná o objektivní výpověď. Na to namítám, že slova jsou sice sama o sobě v jistém smyslu objektivní, nicméně jejich výběr, použití a uspořádání už ne a odráží subjektivní vizí a styl každého autora stejně jako komiks. Další možnou námitkou je použití fotografie; vždyť fotografie jako taková přece absolutně věrně zachycuje realitu a její přesnost je nedostižná, kdežto každá kresba je více či méně zkreslená. Samotná fotografie ovšem nikdy neukazuje skutečnost jako celek; je vždy určitým pohledem, zarámováním, stejně jako každá kresba. Výhoda kresby oproti fotografii pak je, že kromě věcí skutečných dokáže kresba zobrazit i věci neskutečné, a to nejen ve smyslu „neexistující“, ale i ve smyslu „neexistující teď“ nebo „neexistující tady“. Kresba (a potažmo komiks) dokáže zprostředkovat každou dobu a každé místo stejně dobře jako text s přesností, jež se může blížit fotografii. O absolutní přesnost nám zde však nejde. Naše myšlení navyklé používání jazyka coby svého prostředku je výsostně symbolické; abstrahujeme od konkrétnosti věcí a tvoříme z nich slova nebo symboly. Kolečko, dvě tečky a dvě čárky nám

symbolizují lidský obličej stejně spolehlivě, jako nám jej ukáže fotografie. Symbolický jazyk komiksu dokáže zobrazit skutečnost stejně, jako jí dokážou zobrazit samotná slova a samotné obrazy. Komiks je spojením slov a obrazů v jeden celek a měl by tedy být obdařen stejnými schopnostmi, jako mají slova a obrazy samotné; navíc by jejich spojením měl schopen být vyjádřit to, k čemu pouhá slova nebo pouhé obrazy nestačí. Žurnalistikou se dlouhou dobu myslela pouze žurnalistika psaná, tedy žurnalistika ve slovech. S nástupem fotografie přišla žurnalistika beze slov, žurnalistika obrazová. Slova často doprovázela fotografie a naopak, ale nikdy netvořily jednotný celek. Tato možnost se otevírá až s použitím komiksu coby vyjadřovacího prostředku. Komiks by pro žurnalistiku mohl být ideálním médiem a komiksová žurnalistika je bezpochyby možná. Poslání novináře „pravdivě informovat“ se z jakéhosi zvláštního důvodu omezuje pouze na slova a fotografie (resp. filmový záznam). Obrazům (kresbám) a komiksu se „nevěří“; komiks se s touto nedůvěrou ve své schopnosti potýká už dlouho. Přitom k tomu není žádný rozumný důvod; sám si nedokážu představit důvod, proč by slova měla být pravdivější než obrazy nebo dokonce obrazy propojené se slovy neboli komiks. Naopak, komiksová schopnost čtenáře v mžiku vtáhnout na jakékoli místo a do jakékoli doby a schopnost vytvořit určitou atmosféru a zprostředkovat pocity (schopnost podobného rázu jako mají slova, dá se však říci, že v jistém ohledu bezprostřednější) z něj dle mého názoru dělají vhodný ekvivalent k čistě slovnímu vyjádření a výborný novinářský prostředek. Komiksová žurnalistika samozřejmě není vždy a všude vhodnější než klasická psaná, nicméně si myslím, že v mnoha případech by šlo o vhodnou (a možná i lepší) alternativu k psanému slovu. Joe Sacco zmiňuje „*jak komiks – obzvláště jako žurnalistika – dokáže vsadit čtenáře na jiné místo a do jiné doby („...how comics--especially as journalism--can drop a reader into another time and place...“)*“³³. Guy Delisle zase v jednom interview popisuje výhody komiksového média takto: „*That's the type of work you can do in a comic. If you're a journalist, you have to tell what he's feeling and all of that. When it's just a few pictures, I can show that he's nervous with just a few drops of sweat. And that's perfect. It's very efficient, and I can tell a lot. That's why the comic book is such a powerful medium. When I have to tell these types of stories, I'm always amazed at how efficient it is*“ („*To je to, co zvládnete říci komiksem. Když jste novinářem, musíte říci, co si daná osoba myslí a tak dále. Když je to ale jen pár obrázků, zvládnou ukázat, jak je ta osoba nervózní jen pár kapkami potu. A to je perfektní. Je to velmi účinné a zvládnou tak říci hodně. A to je důvod, proč je komiks tak efektivní médium. Když vyprávím takovéhle příběhy, jsem vždy překvapený, jak účinný komiks je.*“)³⁴. Na jednom místě bych si zde dovolil s Guyem

³³ In: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/

³⁴ In: <http://thedailycrosshatch.com/2009/10/26/interview-guy-delisle-pt-3-of-4/> [17.5 2010]

Bakalářská práce: Joe Sacco a Guy Delisle: Dva pohledy na komiksovou žurnalistiku

Delislem nesouhlasit, když říká, že „*když jste novinářem, musíte říci, co si daná osoba myslí a tak dále.*“ Existuje ještě jedna možnost: můžete být novinářem a říci to formou komiksu.

Použitá literatura

CLAIR, René. TICHÝ, Jaroslav. Comics. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1967

DELISLE, Guy. Burma Chronicles. London: Jonathan Cape, 2009

DELISLE, Guy. Pyongyang: A Journey in North Korea. London: Jonathan Cape, 2006

ECO, Umberto. Skeptikové a těšitelé. Praha: Svoboda, 1995

EISNER, Will. Comics & Sequential Art. Tamarac (Florida): Poorhouse Press, 1985

GOODMAN, Nelson. Jazyky umění: Nástin teorie symbolů. Praha: Academia, 2007

GROENSTEEN, Thierry. Stavba komiksu. Brno: Host, 2005

CHOMSKY, Noam. Fateful Triangle: The United States, Israel and the Palestinians. Cambridge: South End Press, 1999

JIRÁK, Jan. KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. Praha: Portál, 2003

KOMIKSFEST! REVUE. Číslo 04. Praha: Seqence, 2009

KRUML, Milan. Comics: Stručné dějiny. Praha: Comics Centrum, 2007

McCLOUD, Scott. Jak rozumět komiksu. Praha: BB/art, 2008

McLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím. Praha: Odeon, 1991

MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií. Praha: Albatros, 2004

PETŘÍČEK, Miroslav. Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé. Praha: Herrmann & synové, 2009

POSTMAN, Neil. Ubavit se k smrti: Veřejná komunikace ve věku zábavy. Praha: Mladá Fronta, 2010

SACCO, Joe. Bezpečná zóna Goražde. Praha: BB/art, 2007

SACCO, Joe. Footnotes in Gaza. London: Jonathan Cape, 2009

Bakalářská práce: Joe Sacco a Guy Delisle: Dva pohledy na komiksovou žurnalistiku

SACCO, Joe. Notes from a Defeatist. London: Jonathan Cape, 2003

SACCO, Joe. Palestina. Praha: BB/art, 2007

SACCO, Joe. Šibr. Praha: BB/art, 2009

Elektronické zdroje

www.wikipedia.org [17.5. 2010]

Sacco, Joe. "Underground(s): Robert Williams' Presentation from 2003 UF Comics Conference." .
ImageText: Interdisciplinary Comics Studies. 1.1 (2004). Dept of English, University of Florida. 19 May
2010. <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/index.shtml>.[17.5. 2010]

Video z přednášky Joea Sacca na Walker Art Center, Minnesota:

<http://channel.walkerart.org/play/joe-sacco/> [17.5. 2010]

Interview s Joe Saccem na webu Henryho Jenkinse:

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ_2.html [17.5. 2010]

Interview s Joe Saccem na webu Aljazeera:

<http://english.aljazeera.net/focus/2010/01/201011783113578937.html> [17.5. 2010]

Interview s Guyem Delislem na webu The Daily Cross Hatch:

<http://thedailycrosshatch.com/2009/10/26/interview-guy-delisle-pt-3-of-4/fa> [17.5. 2010]

Seznam příloh

- 1) Joe Sacco – autoportrét
- 2) Guy Delisle – autoportrét
- 3) Palestina – ukázka Saccova dřívějšího stylu
- 4) Footnotes in Gaza – ukázky
- 5) Burma Chronicles - ukázky

Přílohy

- 1) Joe Sacco – autoportrét



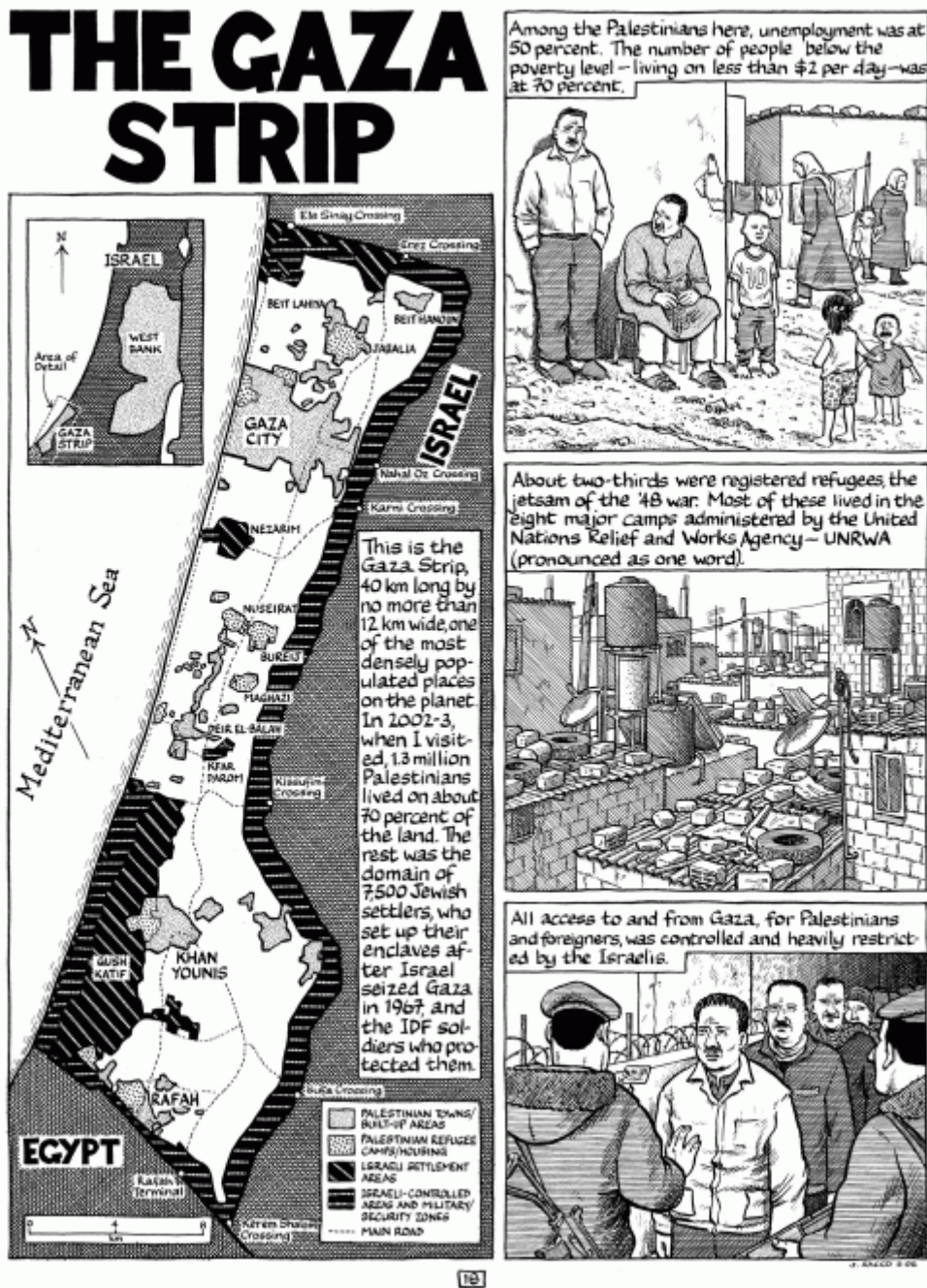
2) Guy Delisle - autopotrét

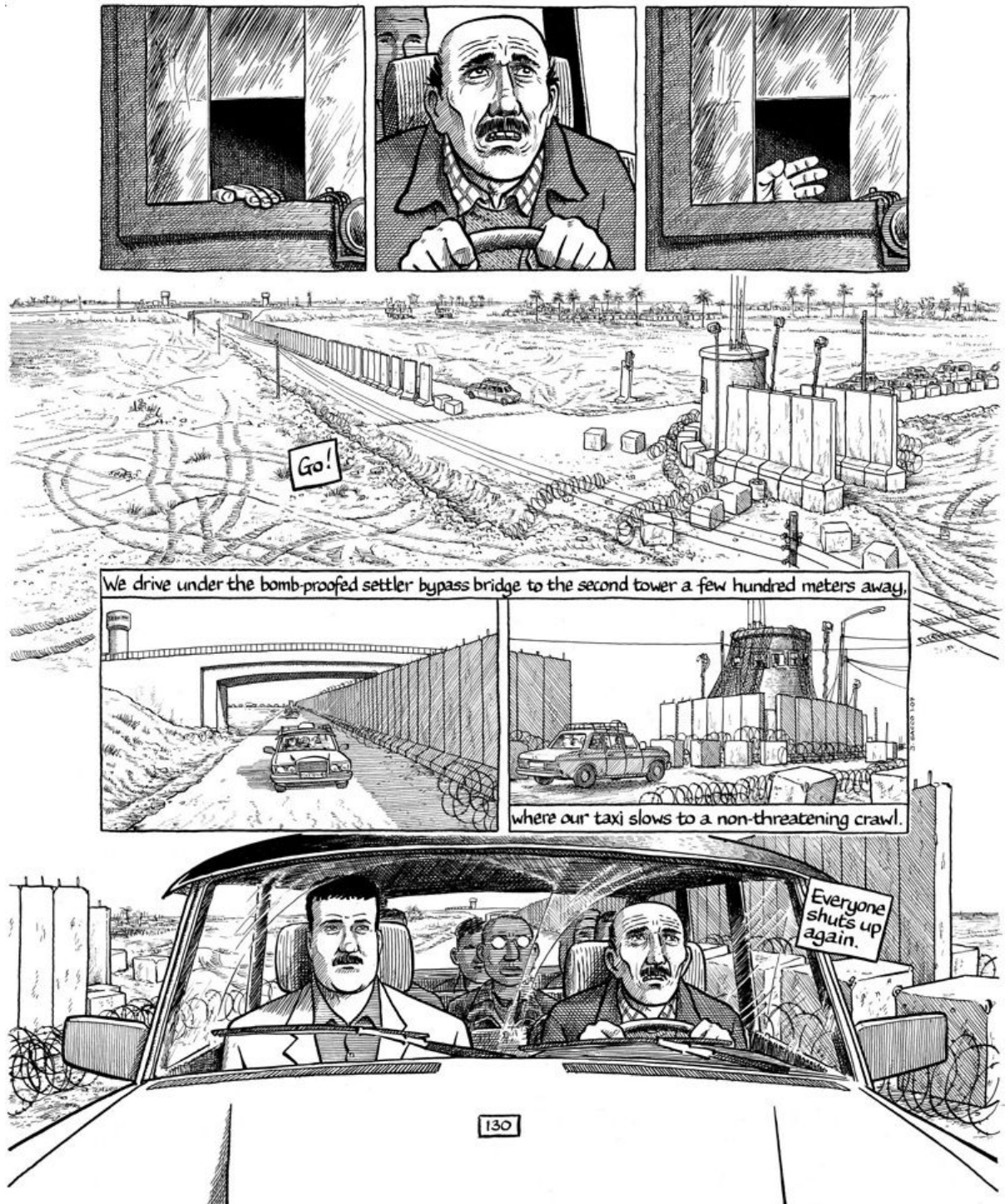


3) Palestina – ukázka Saccova dřívějšího stylu



4) Footnotes in Gaza – ukázky





5) Burma Chronicles – ukázky



