



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
Π.Μ.Σ.: ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΜΕΣΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
του Χρήστου Θωμά Ασάρβελη
Α.Μ.: 7983062200002

**Όψεις Ειδησεογραφικών Παραστάσεων: Τα Κόμικς ως
Δημοσιογραφικό Μέσο**

Επιβλέποντες:

α) Μαρίνα Ρήγου

Αθήνα, Φεβρουάριος 2024

© ΕΚΠΑ, 2024 Η παρούσα διατριβή, η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του ΠΜΣ «Δημοσιογραφία και Νέα Μέσα» και τα λοιπά αποτελέσματα της αντίστοιχης Διπλωματικής Εργασίας (ΔΕ) αποτελούν συνιδιοκτησία του ΕΚΠΑ και του/της φοιτητή/τριας, καθένας/μία από τους/τις οποίους/ες έχει το δικαίωμα ανεξάρτητης χρήσης και αναπαραγωγής τους (στο σύνολο ή τμηματικά) για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, σε κάθε περίπτωση αναφέροντας τον τίτλο και τον/την συγγραφέα και το ΕΚΠΑ όπου εκπονήθηκε η ΔΕ.

ΔΗΛΩΣΗ ΕΚΠΟΝΗΣΗΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η συγκεκριμένη Διπλωματική Εργασία για τη λήψη του Μεταπτυχιακού Διπλώματος Σπουδών του ΠΜΣ στη «Δημοσιογραφία και τα Νέα Μέσα» Πλήρους Φοίτησης του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης έχει συγγραφεί από εμένα προσωπικά και δεν έχει υποβληθεί ούτε έχει εγκριθεί στο πλαίσιο κάποιου άλλου μεταπτυχιακού ή προπτυχιακού τίτλου σπουδών, στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό.

Η παρούσα Διπλωματική Εργασία αντιπροσωπεύει τις προσωπικές μου απόψεις επί του θέματος. Οι πηγές στις οποίες ανέτρεξα για την εκπόνηση της συγκεκριμένης Διπλωματικής Εργασίας αναφέρονται στο σύνολό τους, δίνοντας πλήρεις αναφορές στους συγγραφείς, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο.

Σε κάθε περίπτωση, αναληθούς ή ανακριβούς δήλωσης, υπόκειμαι στις συνέπειες που προβλέπονται στον Κανονισμό Σπουδών του Προγράμματος Μεταπτυχιακού Σπουδών στη «Δημοσιογραφία και τα Νέα Μέσα» και στις διατάξεις που προβλέπει η κείμενη νομοθεσία περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

Ο/Η δηλών/ούσα

Όνοματεπώνυμο: Χρήστος Ασάρβελης

Αριθμός Μητρώου: 7983062200002

Υπογραφή:

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής εργασίας, κυρία Μαρίνα Ρήγου, για τη βοήθεια της, τη καθοδήγηση της και τις πάντα χρήσιμες παρατηρήσεις της.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου, που με στήριξε όλο αυτό το καιρό κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Περίληψη: Τα κόμικς είναι ένα μέσο με μακρά ιστορία, η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον Τύπο. Μετά την διαμόρφωση της τέχνης των κόμικς, αυτοί οι δύο κόσμοι ενώθηκαν, δίνοντας μας ρεπορτάζ όχι στην παραδοσιακή μορφή κειμένου εφημερίδας ή αργότερα στην μορφή βίντεο σε τηλεοπτικό δελτίο ειδήσεων, αλλά σε μορφή κόμικς, προσαρμοσμένα στις αφηγηματικές τεχνικές του μέσου. Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να μελετήσει αυτόν τον συνδυασμό, περιγράφοντας πρώτα συνοπτικά την ιστορία των κόμικς και πως αυτή συνδυάστηκε με την εμφάνιση της τυπογραφίας και πως ο Τύπος διαμόρφωσε την τέχνη των κόμικς στα πλαίσια των επιχειρηματικών δραστηριοτήτων των εκδοτών του. Επίσης θα ασχοληθεί με την ιστορία των κόμικς με πιο δημοσιογραφικό περιεχόμενο και της γελοιογραφίας και πως κατέληξε να δημιουργηθεί το είδος των αμιγώς δημοσιογραφικών κόμικς. Έπειτα θα εξεταστεί η σχέση της Νέας Δημοσιογραφίας της δεκαετίας του '70 με τα κόμικς, και πως οι μέθοδοι της πρώτης εφαρμόζονται στα δεύτερα, αλλά θα αποτυπωθεί και η σχέση της αντικειμενικότητας με ένα καθαρά καλλιτεχνικό μέσο, το οποίο επιτρέπει την προσωπική και υποκειμενική έκφραση του καλλιτέχνη. Για το ερευνητικό κομμάτι της εργασίας, επιλέχθηκε ως μέθοδος έρευνας η ανάλυση περιεχομένου μέσω της σημειωτικής. Στα πλαίσια της έρευνας, επιλέχθηκαν δύο έργα, το Palestine και το The Photographer, που παρέχουν δύο διαφορετικές οπτικές στην προσέγγιση της μεταφοράς ενός ρεπορτάζ σε μορφή κόμικς. Σκοπός της έρευνας είναι η εξέταση αυτών των δύο έργων, για να διαπιστωθεί αν περιέχουν βασικές δημοσιογραφικές αρχές. Μέσω της ανάλυσης των δύο έργων, εντοπίζεται η πλειονότητα ενός συγκεκριμένου συνόλου αρχών, όπως αναλύεται στην βιβλιογραφία που επιλέχθηκε για την παρούσα εργασία. Ταυτόχρονα υπογραμμίζονται και τα στοιχεία των εξεταζόμενων έργων, που εμποδίζουν τις εναπομείνουσες αρχές από το να παρατηρηθούν στα συγκεκριμένα έργα, αλλά και ευρύτερα στα υπόλοιπα δημοσιογραφικά κόμικς με ανάλογα στοιχεία.

Λέξεις-κλειδιά: κόμικς, δημοσιογραφικές αρχές, τέχνη, Νέα Δημοσιογραφία, αντικειμενικότητα

VIEWS OF NEWS PRODUCTIONS: COMICS AS A JOURNALISTIC MEDIUM

Abstract: Comics is a medium with a long history, which is directly linked to the press. Since the formation of the art of comics, these two worlds have merged, giving us reporting not in the traditional newspaper text format or later in the video format of a television newscast, but in comic book form, adapted to the narrative techniques of the medium. This paper will attempt to study this combination by first briefly describing the history of comics and how it was combined with the emergence of printing and how the press shaped the art of comics in the context of the business activities of its publishers. It will also deal with the history of comics with more journalistic content and cartooning and how the genre of purely journalistic comics came to be. It will then examine the relationship between the New Journalism of the 1970s and comics, and how the methods of the former are applied to the latter, but will also reflect on the relationship between objectivity and a purely artistic medium that allows for personal and subjective expression by the artist. For the research part of the paper, content analysis through semiotics was selected as the research method. As part of the research, two works were selected, *Palestine* and *The Photographer*, which provide two different perspectives on the approach to translating a reportage into a comic book format. The purpose of this research is to examine these two works to see if they contain basic journalistic principles. Through the analysis of the two works, the majority of a specific set of principles is identified, as discussed in the literature selected for this paper. At the same time, the elements of the works under consideration are highlighted, which prevent the remaining principles from being observed in these works, and more broadly in other journalistic comics with similar elements.

Keywords: comics, principles of journalism, art, New Journalism, objectivity

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	i
Abstract	ii
Κατάλογος Πινάκων	3
Κατάλογος Εικόνων	4
Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	5
Θεωρητικό Πλαίσιο	7
Κεφάλαιο 2: Εισαγωγή στα κόμικς	7
Κεφάλαιο 2.1.: Η γλώσσα των κόμικς	7
Κεφάλαιο 2.2.: Σύντομη ιστορική αναδρομή	9
Κεφάλαιο 2.3.: Σύντομη ιστορική αναδρομή σχέσης κόμικς και δημοσιογραφίας	12
Κεφάλαιο 3: Κόμικς και Νέα Δημοσιογραφία	17
Κεφάλαιο 3.1.: Παρουσίαση της Νέας Δημοσιογραφίας και των τεχνικών της	17
Κεφάλαιο 3.2.: Εφαρμογή των τεχνικών της Νέας Δημοσιογραφίας στα κόμικς	19
Κεφάλαιο 4: Κόμικς και αντικειμενικότητα	28
Ερευνητικό Μέρος	33
Κεφάλαιο 5: Μεθοδολογία έρευνας	33
Κεφάλαιο 6: Αποτελέσματα	41
Κεφάλαιο 6.1.	41
Κεφάλαιο 6.2.	45
Κεφάλαιο 6.3.	46
Κεφάλαιο 6.4.	52
Κεφάλαιο 6.5.	58
Κεφάλαιο 6.6.	62
Κεφάλαιο 6.7.	70
Κεφάλαιο 6.8.	79
Κεφάλαιο 6.9.	84
Κεφάλαιο 7: Συμπεράσματα	87
Βιβλιογραφία	92

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1	91
-----------------	----

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1.....	8
Εικόνα 2.....	21
Εικόνα 3.....	23
Εικόνα 4.....	25
Εικόνα 5.....	27
Εικόνα 6.....	27
Εικόνα 7.....	43
Εικόνα 8.....	45
Εικόνα 9.....	48
Εικόνα 10.....	49
Εικόνα 11.....	51
Εικόνα 12.....	52
Εικόνα 13.....	55
Εικόνα 14.....	56
Εικόνα 15.....	57
Εικόνα 16.....	58
Εικόνα 17.....	61
Εικόνα 18.....	64
Εικόνα 19.....	65
Εικόνα 20.....	66
Εικόνα 21.....	67
Εικόνα 22.....	69
Εικόνα 23.....	70
Εικόνα 24.....	73
Εικόνα 25.....	74
Εικόνα 26.....	75
Εικόνα 27.....	75
Εικόνα 28.....	76
Εικόνα 29.....	78
Εικόνα 30.....	79
Εικόνα 31.....	81
Εικόνα 32.....	82
Εικόνα 33.....	84

Εισαγωγή

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ένα από τα μέσα, τα οποία αναπτύχθηκαν και άνθισαν χάρη στην βοήθεια του Τύπου είναι τα κόμικς. Είτε πρόκειται για γελοιογραφίες πολιτικού περιεχομένου, είτε για χιουμοριστικά strips που περιέχονταν στα φύλλα των εφημερίδων, είτε για περιοδικές εκδόσεις, γίνεται ξεκάθαρη η σχέση μεταξύ των δύο. Η σχέση τους δεν περιορίστηκε μόνο στην πιο επιχειρηματική διάσταση, αλλά συχνά βρέθηκε να μεταφέρεται δημοσιογραφικό περιεχόμενο σε μορφή κόμικς (Duncan, Taylor, & Stoddard, 2015). Αρχικά, αυτό γινόταν σε πιο μεμονωμένη μορφή, για παράδειγμα σε μορφή γελοιογραφίας όπως ήδη αναφέρθηκε, ή σε μορφή σύντομων, εικονογραφημένων ρεπορτάζ από δημοσιογράφους-σκιτσογράφους (Shorter, 1899). Με το πέρασμα του καιρού, αυτή η σχέση συνεχίστηκε, και όσο οι δημιουργοί κόμικς συνέχισαν να πειραματίζονται με τα όρια του μέσου (McLoud, 1994), τόσο συνεχίστηκε και η ενίσχυση των δεσμών μεταξύ κόμικς και δημοσιογραφίας.

Η γέννηση του υποείδους της δημοσιογραφίας με κόμικς ήρθε με την έκδοση του Palestine από τον Joe Sacco, όπου συνδύασε τις νόρμες των αυτοβιογραφικών κόμικς της εποχής, με το δημοσιογραφικό και ερευνητικό έργο που θα εκτελούσε ένας δημοσιογράφος εφημερίδας, το οποίο ήταν ένα ρεπορτάζ σε μορφή κόμικς και έφερε την επανάσταση στον χώρο της 9^{ης} τέχνης. Έκτοτε έχουν βρεθεί πολλοί δημιουργοί που ασχολήθηκαν με αυτό το υποείδος. Ασφαλώς, εκτός από τους δημιουργούς και τους αναγνώστες αυτών των έργων, υπάρχουν και οι φωνές που διαφωνούν με τον καθορισμό αυτών των κόμικς ως δημοσιογραφικού έργου (Woo, 2010).

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως σκοπό την εξερεύνηση αυτής της σχέσης μεταξύ δημοσιογραφίας και κόμικς. Στο πρώτο μέρος, θα επιχειρηθεί αρχικά μια σύνοψη των βασικών αρχών της «γλώσσας» των κόμικς, η οποία παίρνει το κείμενο και την εικόνα και τα συνδυάζει με τέτοιο τρόπο, που δημιουργεί μια δική της ξεχωριστή ταυτότητα (Eisner, 2008), στην συνέχεια θα γίνει μια ιστορική αναδρομή της ιστορίας των κόμικς ευρύτερα, καθώς θα γίνει η προσπάθεια να εντοπιστούν οι ρίζες τους στην ιστορία του ανθρώπου και της σχέσης του με την τέχνη και έπειτα η ιστορική αναδρομή θα συνεχίσει με την καταγραφή της ιστορίας των κόμικς με δημοσιογραφικό περιεχόμενο, ανεξάρτητα από την μορφή τους. Στην συνέχεια, θα μελετηθεί η

σχέση μεταξύ του ρεύματος της Νέας Δημοσιογραφίας, όπως κωδικοποιήθηκε από τον Thomas Wolfe (1973), και των κόμικς. Αυτό θα γίνει μέσα από την καταγραφή και ανάλυση των βασικών γνωρισμάτων της Νέας Δημοσιογραφίας, και πώς αυτά εντοπίζονται και στα κόμικς, αλλά και πώς οι δημιουργοί κόμικς τα προσαρμόζουν στα γνωρίσματα της 9^{ης} τέχνης. Στην επόμενη ενότητα του θεωρητικού μέρους, θα αναλυθεί πώς η αντικειμενικότητα, ως ένα στοιχείο που θεωρητικά χαρακτηρίζει την δημοσιογραφία, έχει αναλυθεί στην βιβλιογραφία και πώς αυτή η ανάλυση εφαρμόζεται στο υποείδος της δημοσιογραφίας με κόμικς, με έμφαση το έργο του Joe Sacco, ως ο «πατέρας» του (Marshall, 2005).

Για το ερευνητικό κομμάτι, επιχειρήθηκε να γίνει μια ποιοτική ανάλυση περιεχομένου με σημειωτική, δηλαδή ανάλυση των σημείων και των νοημάτων πίσω από αυτά, των σημαινόμενων (Bryman, 2016). Τα σημαινόμενα που θα αναζητηθούν είναι οι 9 βασικές αρχές της δημοσιογραφίας κατά τους Kovach & Rosenstiel (2001), ενώ τα έργα που θα αποτελέσουν το αντικείμενο μελέτης για να αναζητηθούν τα εν λόγω σημαινόμενα, το Palestine και το The Photographer, αποτελούν δύο προσεγγίσεις της δημοσιογραφίας κόμικς με κοινά, αλλά και διαφορετικά στοιχεία, καθώς στόχος είναι να εντοπιστούν τα στοιχεία εκείνα που προωθούν την εμφάνιση των δημοσιογραφικών αρχών. Στην τελευταία ενότητα, γίνεται μια σύνοψη της έρευνας και καταγραφής των συμπερασμάτων της, αλλά και των περιορισμών που εμφανίστηκαν κατά την διάρκεια της.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Εισαγωγή στα κόμικς

2.1. Η γλώσσα των κόμικς

Τα κόμικς είναι μέσο, γνωστό και ως 9^η τέχνη, που συνδυάζει τον λόγο με την εικόνα. Διάφοροι μελετητές, ιστορικοί και επαγγελματίες του χώρου έχουν δώσει διαφορετικό ορισμούς και τα έχουν προσεγγίσει με διαφορετικό τρόπο, προσπαθώντας να συμπεριλάβουν όλα τα χαρακτηριστικά του μέσου. Ο Scott McCloud δημιούργησε το 1993 το *Understanding Comics: The Invisible Art*, μια μελέτη σε μορφή κόμικς, προσπαθώντας να εξηγήσει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά. Ο ορισμός που έδωσε ήταν ότι τα κόμικς είναι διαδοχική τέχνη (“sequential art”).

Τον ίδιο ορισμό χρησιμοποιεί και ο Will Eisner, πρωτοπόρος του μέσου (2008), αναφέροντας επιπλέον ότι τα κόμικς είναι μια γλώσσα, η οποία επιδέχεται ανάγνωσης. Υποστηρίζει ότι οι δημιουργοί κόμικς έχουν καταφέρει με τον καιρό να επιφέρουν μια διασταύρωση μεταξύ γραφής και εικονογράφησης, υποχρεώνοντας τους αναγνώστες να αναπτύξουν τόσο οπτικές όσο και λεκτικές ερμηνευτικές ικανότητες. Καθώς τα κόμικς χρησιμοποιούν επαναλαμβανόμενες εικόνες και αναγνωρίσιμα σύμβολα, «όταν αυτά χρησιμοποιούνται ξανά και ξανά για να εκφράσουν παρόμοιες ιδέες, γίνονται γλώσσα».

Ως προς τον λόγο, τα κόμικς τον μεταδίδουν μέσω «μπαλονιών» που περιέχουν τα λεγόμενα των χαρακτήρων – τα οποία αποτελούν το «λεξικό των κόμικς»- (McCloud, 1994), ή «σύννεφα» που περιέχουν τις σκέψεις τους. Οι δημιουργοί κόμικς χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές για να κάνουν αυτόν τον λόγο όσο πιο όσο λιγότερο δισδιάστατα είναι ικανό στην οπτική του παρουσίαση. Έτσι, ορισμένες λέξεις θα είναι μαυρισμένες ή υπογραμμισμένες για να δείξουν στον αναγνώστη ποια λέξη τονίζει ο χαρακτήρας (Eisner, 2008).

Αξίζει να σημειωθεί ότι και τα ίδια τα μπαλονάκια λόγου μπορούν να έχουν διαφορετικά σχήματα ή περιγράμματα, τα οποία οπτικοποιούν κάποιο συναίσθημα ή κατάσταση, όπως το μπαλονάκι με διακεκομμένες γραμμές που δείχνει χαμηλό τόνο και ψίθυρο (εικόνα 1), ή το μπαλονάκι με έντονες γωνίες που δείχνει έκπληξη και θόρυβο (Cohn, 2013).



Εικόνα 1

Πηγή: Mutts

Ως προς το οπτικό σκέλος, οι κύριες μονάδες που απαρτίζουν μια τυπική σελίδα κόμικς είναι τα καρέ ή αλλιώς κάδρα, τα οποία ο Eisner (2008) ορίζει ως «διαδοχικά κομμάτια, στα οποία χωρίζονται τα γεγονότα της αφήγησης με σκοπό την αποτύπωση τους». Εξηγεί, περαιτέρω, ότι τα καρέ εμπεριέχουν το στοιχείο της κίνησης, με τον συνδυασμό των διαφορετικών καρέ, της μεταξύ τους σύνθεσης και με την δράση που δεν φαίνεται, αλλά υπονοείται ότι λαμβάνει χώρα μεταξύ των καρέ. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Eisner ήταν ένας από τους καλλιτέχνες της 9^{ης} τέχνης που πειραματιζόταν συνεχώς με την φόρμα του μέσου και τις αφηγηματικές δυνατότητες που του έδινε.

Πέρα του σκίτσου, οτιδήποτε γίνεται να χρησιμοποιηθεί για να αποτυπώσει στο χαρτί, ή πλέον και στην οθόνη, ένα καρέ ή μια ολόκληρη ιστορία κόμικς, αποτελεί ένα νέο εργαλείο οπτικοποίησης. Υπάρχουν παραδείγματα έργων όπου χρησιμοποιούνται φωτογραφίες αντί σχεδίου σε ορισμένα καρέ (Lefèvre & Guibert, 2010), ή συνδυασμός σχεδίου και φωτογραφίας σαν κολλάζ (Morrison & McKean, 2004) ή αντικαθιστούν τελείως το σκίτσο με την φωτογραφία, όπως συμβαίνει με τα ιταλικά fumetti.

2.2. Σύντομη ιστορική αναδρομή

Ο άνθρωπος χρησιμοποιούσε ανέκαθεν τις εικόνες για να αποτυπώσει γεγονότα, να περάσει μηνύματα και να αφηγηθεί ιστορίες. Όσο πιο πίσω πάμε στην ιστορία, τόσο πιο απλοϊκές είναι οι απεικονίσεις και το νόημα πίσω από αυτές. Για παράδειγμα, υπάρχει η θεωρία κατά την οποία ο λόγος που οι άνθρωποι αποτύπωναν τόσο πολύ ζώα ήταν επειδή το κυνήγι για τροφή ήταν μία από τις πιο σημαντικές δραστηριότητες τους, ενώ και η συνάντηση με αυτά τα ζώα ήταν ένα συναρπαστικό και αγωνιώδες γεγονός (Mullen, 2008).

Ασφαλώς, δεν υποστηρίζεται στην παρούσα εργασία ότι κάθε μορφή εικαστικής τέχνης που είχε εμφανιστεί μέχρι και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα αποτελεί κάποιου είδους πρώιμη μορφή κόμικς, τα οποία αν τα βάλουμε σε μια χρονολογική σειρά, διακρίνουμε μια συνεκτική ιστορία, που ξεκινάει από την αυγή του ανθρώπινου πολιτισμού και έχει ως κορύφωση την διαμόρφωση της τέχνης των κόμικς στα strips των εφημερίδων και μετέπειτα στις εκδόσεις περιπτέρου που κατέκλιναν τα αμερικάνικα περίπτερα από την δεκαετία του 1930 και έπειτα.

Αυτό που μπορεί όμως να υποστηριχθεί, είναι ότι μπορούμε μέσα από ορισμένα παραδείγματα να διακρίνουμε υποτυπωδώς τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος εκφραζόταν μέσα από αυτές τις απεικονίσεις και ποια στοιχεία τους κατέληξαν, μέσα από την ζύμωση και εξέλιξη αιώνων, να διαμορφώνουν και απαρτίζουν την 9^η τέχνη.

Μερικά από τα πρωτότερα παραδείγματα είναι οι τοιχογραφίες σπηλαίων που έχουν βρεθεί σε διάφορα μέρη ανά τον πλανήτη. Έχουν ανακαλυφθεί ευρήματα, όπως το Σπήλαιο του Λασκώ στην Γαλλία, στο οποίο οι τοιχογραφίες πιθανότατα να είχαν ένα λιγότερο σύνθετο κίνητρο (Mullen, 2008), αλλά και παραδείγματα ανακαλύψεων που απεικονίζουν ολόκληρες σκηνές, όπως το ασβεστολιθικό σπήλαιο που ανακαλύφθηκε τον Δεκέμβριο του 2019 στο Σουλαουέσι της Ινδονησίας και είναι τουλάχιστον 43.900 χρόνων, το οποίο θεωρείται ότι έχει την παλαιότερη απεικόνιση σκηνής κυνηγιού, κάτι που δείχνει την ανάγκη του ανθρώπου να αφηγηθεί με τα όποια οπτικά μέσα διαθέτει (Aubert και συν., 2019).

Το επόμενο σημαντικό βήμα στην εύρεση του νήματος που οδηγεί στην γέννηση των κόμικς είναι η καθιέρωση του μονοσκηνικού τρόπου αφήγησης. Συνήθως, η εικόνα που αποτελεί την μονοσκηνική αφήγηση είναι ένα μόνο απόσπασμα από μια ευρύτερη ιστορία, απαιτώντας επομένως από τον θεατή οικειότητα με την ευρύτερη ιστορία, ώστε να θεωρηθεί αφήγηση από μέρους του (Kibédi Varga, 1990).

Αυτή την αφηγηματική τεχνική μπορούμε να τη δούμε σε μεγάλο βαθμό στην Αρχαία Αίγυπτο (Hartwig, 2014), αλλά ιδιαίτερα και στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία, όπου καλλιτέχνες αποτύπωναν σε αγγεία χαρακτηριστικές σκηνές από μύθους. Αυτές οι σκηνές ήταν αποσπασματικές, και ουσιαστικά προορίζονταν για όσους ήδη γνώριζαν τον αντίστοιχο μύθο, καθώς γινόταν προσπάθεια να συμπυκνώσουν όλη την ιστορία σε μία εικόνα (Petersen, 2011).

Συνεχίζοντας την πορεία μας στην ιστορία, συναντάμε την Ταπισερί της Μπαγιέ, ένα από τα σημαντικότερα δείγματα διαδοχής αφηγηματικής τέχνης σύμφωνα με τον Scott McCloud (1994). Το συγκεκριμένο δημιούργημα 70 μέτρων αποτυπώνει τη Νορμανδική κατάκτηση της Αγγλίας του 1066 μ.Χ. μέσα από δεκάδες σκηνές η μία δίπλα στην άλλη.

Ο επόμενος σταθμός ήταν η εποχή της τυπογραφίας από τα 1500 και μετά, όπως εκφράστηκε στην ευρωπαϊκή ήπειρο, η οποία κατέστησε την εικονογράφιση πιο προσβάσιμη, αλλά και πιο συνυφασμένη με την γραπτή ιστορία, καθώς σχέδια συνόδευαν τον γραπτό λόγο, όπως παραμύθια και θρησκευτικές αφηγήσεις (Petersen, 2011).

Αυτή η τάση συνεχίστηκε μέχρι και τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, όταν ως αποτέλεσμα της εξέλιξης της τεχνολογίας της τυπογραφίας, της αύξησης των ποσοστών αλφαριθμητισμού, της πολιτικής αφύπνισης των μαζών και των γεωπολιτικών αλλαγών που σημειώθηκαν στην ευρωπαϊκή ήπειρο, ο κόσμος ήθελε υλικό πολιτικού σχολιασμού. Υπό αυτές τις συνθήκες γνώρισε την άνθησή της η πολιτική γελοιογραφία, με τη σάτιρά της σε πρόσωπα και καταστάσεις (Earle, 2020).

Το τελευταίο βήμα σε αυτό το νήμα της ιστορίας των κόμικς είναι η σύνδεση εικόνων οι οποίες θα έχουν μια συνοχή και σχέση μεταξύ τους και θα είναι μέρος της ίδιας διήγησης. Αυτό το βήμα το έκανε, ο Ελβετός Rodolphe Töpffer (1799-1846), ο οποίος έχει χαρακτηριστεί από τον McCloud (1994) ως ο πατέρας των κόμικς, καθώς ήταν εκείνος που «χρησιμοποίησε καρέ και παρουσίασε τον αλληλένδετο συνδυασμό λέξης και εικόνας στην Ευρώπη».

Ο Törpffer, όντας δάσκαλος που επιθυμούσε να κινήσει περαιτέρω το ενδιαφέρον των μαθητών του για τις μελέτες τους, άρχισε να σχεδιάζει τις ιδέες του σε ιστορίες, χρησιμοποιώντας σκίτσα διαφορετικού μεγέθους παρατιθέμενα το ένα δίπλα στο άλλο, συνοδευμένα από λεζάντες. Το στυλ σχεδίου που υιοθέτησε ο Törpffer χαρακτηριζόταν από μια πιο χαλαρή γραμμή και μεγάλη έλλειψη φόντων, ώστε να δοθεί βάση από τον αναγνώστη στην δράση (Petersen, 2011).

Αυτά του έργα θα έμεναν σχετικά άγνωστα, προς εσωτερική κατανάλωση των μαθητών και φίλων του Ελβετού δασκάλου, αν δεν είχε μεσολαβήσει ο Johann Wolfgang von Goethe, ο οποίος αν και δεν ήταν θαυμαστής της τέχνης της γελοιογραφίας, εντυπωσιάστηκε από το έργο του και από τον τρόπο που σατίριζε όχι συγκεκριμένα πρόσωπα αλλά ευρύτερες κατηγορίες ατόμων, και εντέλει τον έπεισε να τα εκδώσει (Petersen, 2011).

Η απόφαση αυτή αποδείχθηκε η σωστή, καθώς οι συλλογές του Törpffer γνώρισαν επιτυχία και φυσικά αποτέλεσαν ίσως το πλέον σημαντικό κομμάτι στο παζλ της ιστορίας της 9^{ης} τέχνης.

Στην άλλη μεριά του Ατλαντικού, η πλειονότητα της παραγωγής των κόμικς στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν σε μορφή strip στις σελίδες των εφημερίδων. Επρόκειτο για συνεχιζόμενη σειρά, της οποίας κάθε καινούργιο επεισόδιο κυκλοφορούσε με το επόμενο φύλλο, σε μακρόστενο μέγεθος (strip = λωρίδα ελληνιστί). Τα strips των εφημερίδων γρήγορα έγιναν δημοφιλή στους αναγνώστες, σε τέτοιο βαθμό που οι εκδότες να προσπαθούν συνεχώς να προσθέσουν στις τάξεις τους πιο επιδέξιους, καθώς η προσθήκη μιας γνωστής σειράς strips θα σήμαινε περισσότερους αναγνώστες και επομένως μεγαλύτερη κυκλοφορία και διαφημιστικά έσοδα.

Ένα από τα πιο διάσημα strips στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν το Yellow Kid (το πρώην όνομά του ήταν Hogan's Alley). Η επιτυχία που είχε κάνει ήταν τόσο μεγάλη που αποτέλεσε «μήλο της έριδας» μεταξύ των εκδοτών Joseph Pulitzer και William Hearst. Ο δεύτερος, ανερχόμενος τότε στον χώρο, έπεισε τον δημιουργό του Yellow Kid, Richard F. Outcalt, να φύγει από την εφημερίδα του πρώτου. Ο Pulitzer στην συνέχεια προσέλαβε νέο δημιουργό για να συνεχίσει την έκδοση του Yellow Kid, οπότε για μια περίοδο έτρεχαν δύο διαφορετικές εκδοχές του ίδιου strip. Λόγω αυτής της κατάστασης, όντας έντυπα που είχαν βάλει σε δεύτερη μοίρα την αληθινή δημοσιογραφία, οι δύο εφημερίδες χαρακτηρίζονταν ως “yellow kid papers” που εφάρμοζαν “yellow kid journalism”, φράση που με την πάροδο του χρόνου διαμορφώθηκε απλώς σε “yellow journalism” (Earle, 2020).

Το 1933 έγινε η πρώτη σοβαρή προσπάθεια, από την Eastern Color Printing, να συγκεντρωθούν τα strips ορισμένων σειρών σε ένα περιοδικό, το “Funnies on Parade”, ως δώρο που θα προσέφεραν σε πελάτες τους διάφορες εταιρίες, προσπάθεια που λόγω της επιτυχίας της ακολουθήθηκε το επόμενο έτος από κανονική έκδοση (“Famous Funnies”) που κυκλοφόρησε σε εμπορικά κέντρα και περίπτερα, γεννώντας ως αποτέλεσμα μια ολόκληρη βιομηχανία (Rhoades, 2008).

Το πείραμα αποδείχθηκε καθ’ όλα επιτυχημένο. Αμέτρητα περιοδικά άρχιζαν να τυπώνονται και να διανέμονται στα περίπτερα των ΗΠΑ, σε μια εποχή που το τότε κοινό λόγω της Μεγάλης Ύφεσης του 1929 επιζητούσε ένα φθινό τρόπο για να δραπετεύσει από την πραγματικότητα και τα κόμικς απέκτησαν αυτόν τον ρόλο. Στην αναζήτηση του μεγαλύτερου δυνατού ποσοστού κέρδους, οι εκδότες άρχισαν να μισθώνουν στούντιο και νεαρούς καλλιτέχνες για να παράξουν νέο υλικό, χωρίς να χρειάζεται να πληρώνουν δικαιώματα για τα strips των εφημερίδων (Petersen, 2011).

Σε αυτή την συνθήκη, ήρθε η δημιουργία του Superman το 1938 από τους Jerry Siegel και Joe Shuster, γεγονός που τάραξε τα νερά, καθώς η δημοφιλία του ήρωα ήταν τόσο μεγάλη και γρήγορη, που συμπαρέσυρε και τις υπόλοιπες εκδοτικές, οι οποίες προσπάθησαν να ακολουθήσουν το παράδειγμα του και να εκδώσουν αντίστοιχες ιστορίες σε αντίστοιχες εκδόσεις, δηλαδή σε μηνιαίες εκδόσεις περιπτέρου.

2.3. Σύντομη ιστορική αναδρομή σχέσης κόμικς και δημοσιογραφίας

Έχοντας σχηματίσει ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο τόσο για την τάση του ανθρώπου να χρησιμοποιεί την τέχνη για να αφηγηθεί από τα βάθη της ιστορίας, όσο και για το πώς διαμορφώθηκε η ίδια η τέχνη των κόμικς και πώς ψήγματά της εκφράζονται από διαφορετικούς πολιτισμούς σε τελείως διαφορετικές εποχές, μπορούμε τώρα να εξερευνήσουμε και την ιστορία της σχέσης δημοσιογραφίας και κόμικς.

Όπως έχει καταγραφεί ήδη πιο πάνω, η γελοιογραφία έγινε αναπόσπαστο μέρος της σάτιρας και του πολιτικού σχολιασμού στην Ευρώπη από τον 18^ο και έπειτα, ως μέρος εκδόσεων, πολλές εκ των οποίων ήταν επικεντρωμένες αποκλειστικά στη γελοιογραφία, ενώ κυκλοφορούσαν και πολλές αφίσες με διάφορα γεγονότα σχεδιασμένα σε καρτέ, σαν ένας γρήγορος και εύκολος τρόπος να μεταδοθεί κάποια είδηση ή γεγονός ακόμα και στα άτομα που δεν ήξεραν ανάγνωση. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ωστόσο, τη θέση των πιο ενημερωτικών σχεδίων πήραν οι σατιρικές καρικατούρες (Duncan, Taylor, & Stoddard, 2015).

Το 1832 υπήρξε χρονιά σταθμός για την ενδυνάμωση των σχέσεων μεταξύ γελοιογραφίας και εν γένει σχεδίου με τον Τύπο. Ήταν στη Γαλλία που ο Charles Philipon ίδρυσε την “Le Charivari”, ημερήσια εφημερίδα που περιείχε μεγάλο αριθμό σατιρικών σχεδίων, κάνοντας έτσι το άλμα από τις αφίσες στον χώρο του ενημερωτικού εντύπου. Αντίστοιχα έντυπα εκδόθηκαν αργότερα και σε άλλες χώρες (Duncan, Taylor, & Stoddard, 2015).

Όσον αφορά τις πιο ειδησεογραφικές εικονογραφήσεις στα έντυπα μέσα, «[το 1842] το “Illustrated London News” υπήρξε η πρώτη συστηματική απόπειρα να εικονογραφηθούν οι ειδήσεις» (Shorter, 1899). Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν είχαν προηγηθεί πάρα πολλές ανάλογες εικονογραφήσεις σε περιοδικά και εφημερίδες κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, ειδικά στη Μεγάλη Βρετανία. Μερικά παραδείγματα είναι εικονογραφήσεις δικών και των εγκλημάτων με τα οποία ασχολούνταν, στέψεις βασιλιάδων και βασιλισσών και κηδείες γνωστών προσώπων, σε εφημερίδες όπως οι “The Observer”, “The Times” και “The Sunday Times” (Shorter, 1899).

Πίσω στο “Illustrated London News”, το οποίο είχε καλλιτέχνες, μεταξύ άλλων, σε Κίνα και Νότια Αφρική για να καλύπτουν με την τέχνη τους τα εκεί γεγονότα, η επιτυχία του εντύπου γέννησε μιμητές τόσο στην Μεγάλη Βρετανία, όσο σε άλλες χώρες της Ευρώπης, όπως το γαλλικό “L’Illustration” και το γερμανικό “Illustrite Zeitung”, αλλά και στην Αμερική, όπως το “Gleason’s Pictorial” (Shorter, 1899).

Η περίοδος του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου (1861-1865) ήταν εκείνη κατά την οποία η απαίτηση για εικονογραφημένη δημοσιογραφία αυξήθηκε κατακόρυφα. Καθώς η τεχνολογία των φωτογραφικών μηχανών της εποχής δεν επέτρεπε στον φωτογράφο να απαθανατίσει τη δράση λόγω της ταχύτητας του φωτοφράκτη και περιορίζονταν σε στημένες φωτογραφίες, αναδείχθηκε η χρησιμότητα των καλλιτεχνών που μπορούσαν να αποτυπώσουν γρήγορα και άμεσα τις μάχες

με το ταλέντο τους, αρκεί να είχαν και το ανάλογο θάρρος. κόμικς (Duncan, Taylor, & Stoddard, 2015).

Ήταν εκείνα ακριβώς τα χρόνια που αναδείχθηκε ο Thomas Nast, ο «πατέρας της αμερικανικής γελοιογραφίας». Αν και είχε ήδη εμπειρία, ακολουθώντας τον Giuseppe Garibaldi και τον στρατό του στην Εκστρατεία των Χιλίων το 1860 στην Ιταλία, ήταν η αποστολή του στον Αμερικανικό Εμφύλιο που τον έκανε γνωστό σε εκατομμύρια αναγνώστες, καθώς το περιοδικό για το οποίο εργαζόταν, το Harper's Weekly, είχε τεράστια κυκλοφορία. Από την άλλη, ένας ακόμη παράγοντας που τον έκανε τόσο αγαπητό ήταν ότι οι αποτυπώσεις του πολέμου είχαν έντονο το πατριωτικό στοιχείο και θυσίαζαν ενίοτε την πιστή αναπαραγωγή των γεγονότων (Parton, 1877).

Με το πέρας του πολέμου, ο Nast έκανε το πέρασμα στην καθαρή γελοιογραφία, η οποία αποδείχθηκε ένα πολύ σημαντικό εργαλείο, καθώς χάρη σε μεγάλο βαθμό σε αυτό, αποκαλύφθηκε η αλήθεια για τον William M. "Boss" Tweed, ηγέτη της πολιτικής οργάνωσης Tammany Hall, η οποία λειτουργούσε σαν συμμορία [αλλιώς γνωστή ως Tammany Ring = Συμμορία Tammany] και είχε απλώσει τα πλοκάμια της διαφθοράς σε όλη την Νέα Υόρκη και τους θεσμούς της (Parton, 1877).

Καθώς η τεχνολογία των φωτογραφικών μηχανών αναπτύχθηκε και οι μηχανές έγιναν πιο γρήγορες στην διαδικασία λήψης, άρχισαν να αντικαθιστούν την εικονογράφηση ως δημοσιογραφικό εργαλείο που συνόδευε ρεπορτάζ και ειδήσεις. Ουσιαστικά ο ρόλος της άλλαξε, όπως έχουμε καταγράψει ήδη στην προηγούμενη ενότητα, προς πιο ψυχαγωγικό περιεχόμενο, με την μορφή των strips, το οποίο συνέχισε να αποτελεί σημαντικό μερίδιο κέρδους για τους εκδότες.

Αν και περιορίστηκαν, λοιπόν, αρκετά αυτές οι πρακτικές από τις εφημερίδες και τα περιοδικά, υπήρχαν κάποιες εξαιρέσεις, που συνέχιζαν να χρησιμοποιούν το σχέδιο σε ένα πιο ειδησεογραφικό παρά γελοιογραφικό ή ψυχαγωγικό πλαίσιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν το μαρξιστικό περιοδικό New Masses (1926-1948), το οποίο «έστελνε τους καλλιτέχνες του να καλύψουν απεργίες και διαδηλώσεις εργατών», ωστόσο περιοριζόνταν ακόμα στην συμπύκνωση του ρεπορτάζ σε ένα καρτέ (Mackay, 2016).

Το 1960, ο Harvey Kurtzman (1924-1993) ίδρυσε μαζί με τον εκδότη James Warren, το περιοδικό "Help!". Ο Kurtzman υπήρξε -παραμένοντας μέχρι και σήμερα- ένας από τους σημαντικότερους ανθρώπους της τέχνης των κόμικς, τόσο σαν δημιουργός, όσο και σαν εκδότης. Αναφορικά με τον

τομέα της δημοσιογραφίας με κόμικς, ο Kurtzman είχε σχετική ενασχόληση, καθώς στα τέλη της δεκαετίας του 50', είχε αναλάβει την κάλυψη και εικονογράφηση διαφόρων θεμάτων για λογαριασμό περιοδικών όπως το Esquire και το TV Guide. Επιπλέον, ήταν ο συνιδρυτής του ιστορικού σατιρικού περιοδικού με περιεχόμενο κόμικς, "MAD", ενώ είχε θητεύσει και σε άλλα περιοδικά. Αυτές του οι εμπειρίες ήταν χρήσιμες όταν ήρθε η ώρα της δημιουργίας του "Help!". Η διαφορά με τις προηγούμενες του απόπειρες ήταν ότι αυτή την φορά ήταν και συνιδιοκτήτης του περιοδικού, επιτρέποντας του τον απόλυτο έλεγχο της δομής του (Kitchen & Buhle, 2016). Ως αποτέλεσμα, είχε την ελευθερία να ενσωματώσει ως σημαντικό στοιχείο της έκδοσης τα ρεπορτάζ σε κόμικς, στέλνοντας συχνά τους καλλιτέχνες του σε αποστολές (Mackay, 2016). Οι εν λόγω «ιστορίες» είχαν έντονο το σαρκαστικό στοιχείο και ήταν μπολιασμένες με τις ριζοσπαστικές ευαισθησίες αντικουλτούρας που θα χαρακτήριζε την «υπόγεια» σχολή των κόμικς (underground comix) που θα εμφανιζόταν στα τέλη της δεκαετίας του 60, με πρωτοστάτες καλλιτέχνες που εργάζονταν για τον Kurtzman, όπως ο Robert Crumb (Kitchen & Buhle, 2016).

Αυτό το φορμάτ δημοσιογραφίας με κόμικς συνεχίστηκε και τις επόμενες δεκαετίες, με αντίστοιχα περιοδικά να κάνουν την εμφάνισή τους (π.χ. το Corporate Crime Comics).

Ωστόσο, ο άνθρωπος που έχει συνδυάσει το όνομά του όσο κανένας άλλος με τη δημοσιογραφία με κόμικς, είναι ο μαλτέζικης καταγωγής Joe Sacco (1960-), καθώς ήταν αυτός που με τα έργα του της έδωσε την οριστική της μορφή. Έχοντας σπουδάσει δημοσιογραφία, αλλά μην καταφέροντας να διακριθεί στον χώρο με τα παραδοσιακά μέσα, ασχολήθηκε με το χόμπι του, το οποίο ήταν η δημιουργία των κόμικς. Πιο συγκεκριμένα, καταπιάστηκε με το είδος των αυτοβιογραφικών κόμικς, ενώ δουλειές του εκδόθηκαν και σε σατιρικά περιοδικά.

Ο Sacco μεγάλωσε με τις ιστορίες που του αφηγούνταν η μητέρα του από την εποχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι οποίες λόγω του στρατηγικού σημείου της Μάλτας περιλάμβαναν πλήρως τις φρίκες του πολέμου. Αυτές οι αφηγήσεις (τις οποίες μάλιστα μετέφερε και σε κόμικ το 1990 με το όνομα "More Women, More Children, More Quickly") είναι που τον διαμόρφωσαν και τον οδήγησαν στο να θέλει να ακούει τις εμπειρίες όσων επιβίωσαν και επιβιώνουν σε εμπόλεμες ζώνες (Marshall, 2005).

Όντας, λοιπόν, ένα πολιτικοποιημένο άτομο, αλλά και δημιουργός αυτοβιογραφικών ιστοριών, συνδύασε αυτά τα δύο στοιχεία του με τα ταξίδια του στη Μέση Ανατολή και στην συνέχεια στην

Παλαιστίνη, στα τέλη του 1991 με αρχές του 1992, λίγο μετά το τέλος της Πρώτης Ιντιφάντα (Kelp-Stebbins et al., 2021).

Όπως αναφέρει και ο ίδιος, «τα δύο πράγματα -δημοσιογραφία και κόμικς- κάπως συνδυάστηκαν μαζί και έμπλεξαν το ένα γύρω από το άλλο. Αλλά πριν το ταξίδι μου, δεν ήμουν σίγουρος για το τι έκανα ή ακόμα και ποιες θα ήταν οι μέθοδοι μου. Δεν μπορούσα να το εξηγήσω στον εαυτό μου. Είναι κάτι που αναπτύχθηκε πολύ οργανικά.» (Kelp-Stebbins et al., 2021).

Το έργο που γεννήθηκε από αυτή την οργανικά ανεπτυγμένη συνένωση της δημοσιογραφίας και των κόμικς ήταν το Palestine, που εκδόθηκε σε 9 τεύχη -μεταξύ Φεβρουαρίου 1993 και Οκτωβρίου 1995- ενώ κυκλοφόρησε σε δύο συγκεντρωτικές εκδόσεις το 1996.

Το Palestine λειτουργεί σε δύο επίπεδα, το πρώτο είναι το δημοσιογραφικό επίπεδο και το δεύτερο είναι το αφηγηματικό επίπεδο. Ως προς το δημοσιογραφικό, που είναι κάτι το οποίο θα αναλυθεί σε επόμενη ενότητα εκτενέστερα, ο Sacco δείχνει τον εαυτό του στους αναγνώστες να παίρνει συνεντεύξεις, να κάνει έρευνα, να προσπαθεί να επιβεβαιώσει ισχυρισμούς. Στο αφηγηματικό επίπεδο, ενώ το βιβλίο ολοκληρωμένο δεν ακολουθεί πιστά κάποιο κοινό πρότυπο ιστοριών όπως θα ακολουθούσε μια ιστορία επινοημένη εξ' ολοκλήρου από το μυαλό του συγγραφέα, η χρήση του Sacco από τον ίδιο ως πρωταγωνιστή που βλέπουμε όλες τις εμπειρίες από τα δικά του μάτια, ενέχει το στοιχείο της εξέλιξης του πρωταγωνιστή, όπου εισέρχεται σε μια κατάσταση (Joe Sacco πριν ταξιδέψει στην Παλαιστίνη), βιώνει κάποιες εμπειρίες (Palestine) και εξέρχεται αυτής αλλαγμένος.

Αυτή ακριβώς η παρουσία του δημοσιογράφου και η αποτύπωση των σκέψεών του είναι δύο κύριοι λόγοι για τους οποίους αμφισβητείται από κάποιους η δημοσιογραφική αξία του Palestine και συνεπώς όλο το είδος της δημοσιογραφίας με κόμικς (Woo, 2010).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Κόμικς και Νέα Δημοσιογραφία

3.1. Παρουσίαση της Νέας Δημοσιογραφίας και των τεχνικών της

Η κύρια λειτουργία των κόμικς είναι η αφήγηση μιας ιστορίας, είτε αυτή βασίζεται σε αληθινά γεγονότα, είτε προέρχεται από τη φαντασία ενός δημιουργού. Η «κατασκευή» μιας ιστορίας, σε όποιο μέσο και αν την βιώσουμε, προϋποθέτει συγκεκριμένες τεχνικές που με μια πρώτη ματιά μπορεί να μην συνάδουν με την «κατασκευή» μιας δημοσιογραφικής ιστορίας. Παρ' όλο που η τέχνη των κόμικς έχει πλούσια ιστορία με τη δημοσιογραφία, όπως έχει καταγραφεί στην προηγούμενη ενότητα, υπάρχουν και φωνές που διαφωνούν με αυτή την ώσμωση των δύο ειδών (Woo, 2010).

Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι κάποια από τα στοιχεία της δημοσιογραφίας με κόμικς που αποτελούν τη βάση για την αμφισβήτηση της δημοσιογραφικής αξίας αυτών των έργων, είναι τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά του στυλ δημοσιογραφικής γραφής που ονομάστηκε «Νέα Δημοσιογραφία» (“New Journalism”).

Ο συγκεκριμένος όρος έχει χρησιμοποιηθεί ήδη από το 1889, όταν γινόταν αναφορά από τον Ιρλανδό δημοσιογράφο και πολιτικό T.P. O’Connor στο ρεύμα της Νέας Δημοσιογραφίας που φαινόταν να μεταφέρεται από τις ΗΠΑ στην απέναντι πλευρά του Ατλαντικού και στον δημοσιογραφικό κλάδο της Μεγάλης Βρετανίας. Αφορούσε έναν πιο χαλαρό τρόπο γραφής, επικεντρωμένο σε επουσιώδεις -φαινομενικά- λεπτομέρειες και την ανάδειξη της πιο «κίτρινης» διάστασης της επικαιρότητας.

Αν και σαν έννοια υπήρχε και χρησιμοποιούνταν και κατά τη δεκαετία του 1960 για να δώσει όνομα στις αλλαγές που είχαν εμφανιστεί στον τρόπο που οι επαγγελματίες του χώρου δημοσιογραφούσαν, ήταν το 1972 που η Νέα Δημοσιογραφία κωδικοποιήθηκε, απέκτησε συγκεκριμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά και συνδέθηκε με άτομα που ήδη την εξασκούσαν, με βάση όλες τις παραπάνω πληροφορίες. Τα άρθρα του δημοσιογράφου Tom Wolfe, τα οποία το

1973 συγκεντρώθηκαν σε ένα βιβλίο με το όνομα “New Journalism” ήταν αυτά που έδωσαν ορισμό και χαρακτηριστικά στο στυλ που ονομάστηκε Νέα Δημοσιογραφία.

Η Νέα Δημοσιογραφία οριζόταν ως το στυλ δημοσιογραφίας, το οποίο άφηγε στην άκρη τη στείρα αναπαραγωγή πληροφοριών και ειδήσεων και ενσωμάτωνε λογοτεχνικές μεθόδους στη δημοσιογραφική γραφή, αντικαθιστώντας έτσι τη λογοτεχνία ως το σημαντικότερο γραπτό μέσο της εποχής. Σύμφωνα με τον Wolfe (1973), κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ‘60, διάφοροι δημοσιογράφοι άρχισαν να πειραματίζονται σιγά σιγά όλο και περισσότερο με τις τεχνικές της λογοτεχνίας και της ρεαλιστικής νουβέλας, υιοθετώντας αυτές τις τεχνικές, ενσωματώνοντάς τις στα άρθρα τους και ανακαλύπτοντας τη δύναμη που μπορούν να προσδώσουν στο κείμενο.

Οι 4 κύριες από αυτές τις τεχνικές είναι: 1) η δομή σκηνή-προς-σκηνή, 2) ο ρεαλιστικός διάλογος, 3) η αφήγηση σε γ’ πρόσωπο και 4) η καταγραφή λεπτομερειών της καθημερινότητας.

Για τις περισσότερες από αυτές τις τεχνικές (1^η, 2^η και 4^η), απαιτείται ο δημοσιογράφος που έχει αναλάβει το θέμα να ακολουθεί το υποκείμενο του ρεπορτάζ όσο περισσότερο μπορεί και να μην υποτιμάει καμία λεπτομέρεια ή στοιχείο, για να καταφέρει να συγκεντρώσει όσες περισσότερες πληροφορίες χρειάζεται για το κείμενο του.

Η δομή σκηνή-προς-σκηνή θεωρείται από τον Wolfe ως ίσως η σημαντικότερη τεχνική της Νέας Δημοσιογραφίας, καθώς είναι αυτή που διαχωρίζει την απλή παράθεση γεγονότων, όπως σε ένα τυπικό δημοσιογραφικό κείμενο, από τον πεζό λόγο και τη δραματοποιημένη αφήγηση.

Ο ρεαλιστικός διάλογος, ως τεχνική, κερδίζει την προσοχή του αναγνώστη και τον υποχρεώνει να δώσει περισσότερη προσοχή στο κείμενο και επιτρέπει στους χαρακτήρες να αναπτύξουν την πλοκή, αλλά και τους ίδιους τους εαυτούς μέσω αυτού (Murphy, 1974).

Αναφορικά με την τριτοπρόσωπη αφήγηση, ο δημοσιογράφος δίνει τη δυνατότητα στον εαυτό του να κάνει πιο ελκυστική την ανάγνωση παρουσιάζοντας τους «χαρακτήρες» του κειμένου του όχι από την δική του οπτική γωνία, αλλά από την οπτική γωνία ενός από τους συμμετέχοντες στην εκάστοτε υπόθεση. Άλλωστε ο δημοσιογράφος-συγγραφέας δεν έχει κάποιο ρόλο στην εξέλιξη των πραγμάτων, είναι εκεί για να συγκεντρώσει πληροφορίες, οπότε ταυτόχρονα με την τριτοπρόσωπη αφήγηση απομακρύνει τον εαυτό του από τα τεκταινόμενα. Καθώς όμως ο δημοσιογράφος δεν γράφει πλέον ως ο εαυτός του, θα πρέπει να πάρει μια συνέντευξη από τον «αφηγητή» όπου θα αναλύονται διεξοδικά τα συναισθήματα και οι σκέψεις του γύρω από τα

γεγονότα που θα αποτυπωθούν στο χαρτί, ώστε να μπορεί να τα αφηγηθεί σαν να ήταν εκείνο το άτομο. Για αυτή του την ικανότητα, ο Wolfe είχε χαρακτηριστεί ως «χαμαιλέοντας».

Σύμφωνα με τον Wolfe (1973), η τεχνική της καταγραφής των λεπτομερειών -ή όπως αλλιώς την ονομάζει, κοινωνική αυτοψία- χρησιμοποιούταν συχνά από όλους όσους εξασκούσαν τη Νέα Δημοσιογραφία, όχι όμως εσκεμμένα. Δηλαδή, οι δημοσιογράφοι δεν θεωρούσαν συνειδητά ότι είχαν στη φαρέτρα τους ένα τέτοιο σχήμα. Ήταν ο ενθουσιασμός τους και το επιθυμία τους να περιγράψουν μια όσο πιο πιστή και ζωντανή εικόνα γινόταν στον αναγνώστη των «νεοδημοσιογραφικών» κειμένων τους, να τους δείξουν «την αληθινή ζωή».

Σκοπός των διάφορων εξωτερικών λεπτομερειών των χαρακτήρων ήταν η αποτύπωση του στάτους τους, της ζωής τους εν γένει. Λεπτομέρειες όπως τα ρούχα, η διακόσμηση των σπιτιών, τα βλέμματα, οι κινήσεις, οτιδήποτε έπιανε το μάτι και στην συνέχεια η γραφομηχανή του δημοσιογράφου, ήταν κομμάτια ενός παζλ που προσφέρονταν στον αναγνώστη, τα οποία σχημάτιζαν την προσωπικότητα του χαρακτήρα.

3.2. Εφαρμογή των τεχνικών της Νέας Δημοσιογραφίας στα κόμικς

Τα κόμικς, όντας ένα μέσο αφήγησης ιστοριών, χρησιμοποιούν τις τεχνικές της λογοτεχνίας, οι οποίες χαρακτηρίζουν το ρεύμα της Νέας Δημοσιογραφίας.

Από την άλλη, καθώς στα κόμικς συνδυάζεται ο λόγος με την εικόνα, με το δεύτερο στοιχείο να την διαφοροποιεί από τις νουβέλες και τα μυθιστορήματα, οι δημιουργοί κόμικς χρησιμοποιούν αυτές τις τεχνικές με διαφορετικό τρόπο, ο οποίος επικεντρώνεται στην οπτική διάσταση μιας ιστορίας κόμικς.

Σύμφωνα με τον Wolfe (1973), η τεχνική της κοινωνικής αυτοψίας δείχνει στον θεατή το στάτους και την προσωπικότητα ενός χαρακτήρα, μέσω της αναλυτικής περιγραφής των ρούχων και των κινήσεων -μεταξύ άλλων- του. Η κοινωνική αυτοψία επιτυγχάνεται σε ένα κόμικς μέσω του σχεδίου και περνάει στον αναγνώστη πολύ πιο άμεσα και ζωντανά.

Έτσι, αντί της περιγραφής των αντίστοιχων χαρακτηριστικών που μπορεί να χρειαστεί αρκετές σειρές κειμένου (Hepp, 1969), το σχέδιο καταφέρει το ίδιο αποτέλεσμα σε ένα μόνο καρέ, ενώ ταυτόχρονα ο δημιουργός μέσα από την αποτύπωση της δράσης στη συνέχεια των σελίδων μπορεί να συνεχίσει την αυτοψία του, παράλληλα με την εξέλιξη της υπόθεσης, σε κάθε σελίδα και καρέ που εμφανίζονται οι χαρακτήρες του (McCloud, 2006). Αξίζει να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με τον McCloud πάλι (2006), πρόκειται για ένα απαιτητικό εγχείρημα, καθώς ο δημιουργός χρειάζεται να διατηρήσει μια σταθερή οπτική και εκφραστική γλώσσα για το καστ των χαρακτήρων του, αν θέλει να δημιουργήσει μια πειστική ψευδαίσθηση ότι απεικονίζει «τριδιάστατους» ήρωες και ταυτόχρονα να τελειοποιήσει τις ικανότητές του στην απεικόνιση των εκφράσεων και της γλώσσας του σώματος, για να καταφέρει να απεικονίσει την οπτική γλώσσα του καστ αποτελεσματικά και με τις κατάλληλες δόσεις ρεαλισμού και ακρίβειας ή λιτότητας. Επιπλέον, όμως, έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει και την πιο εύπλαστη πραγματικότητα των κόμικς, μέσω είτε υπερβολικών και παρμένων από καρτούν εκφράσεων, είτε μέσω συμβόλων που υποδηλώνουν κάποιο συναίσθημα, όπως για παράδειγμα, σταγόνες ιδρώτα γύρω από έναν χαρακτήρα μπορεί να υποδηλώνουν έκπληξη, θυμό ή φόβο (εικόνα 2).



Εικόνα 2

Πηγή: *The Adventures of Tintin: The Calculus Affair*

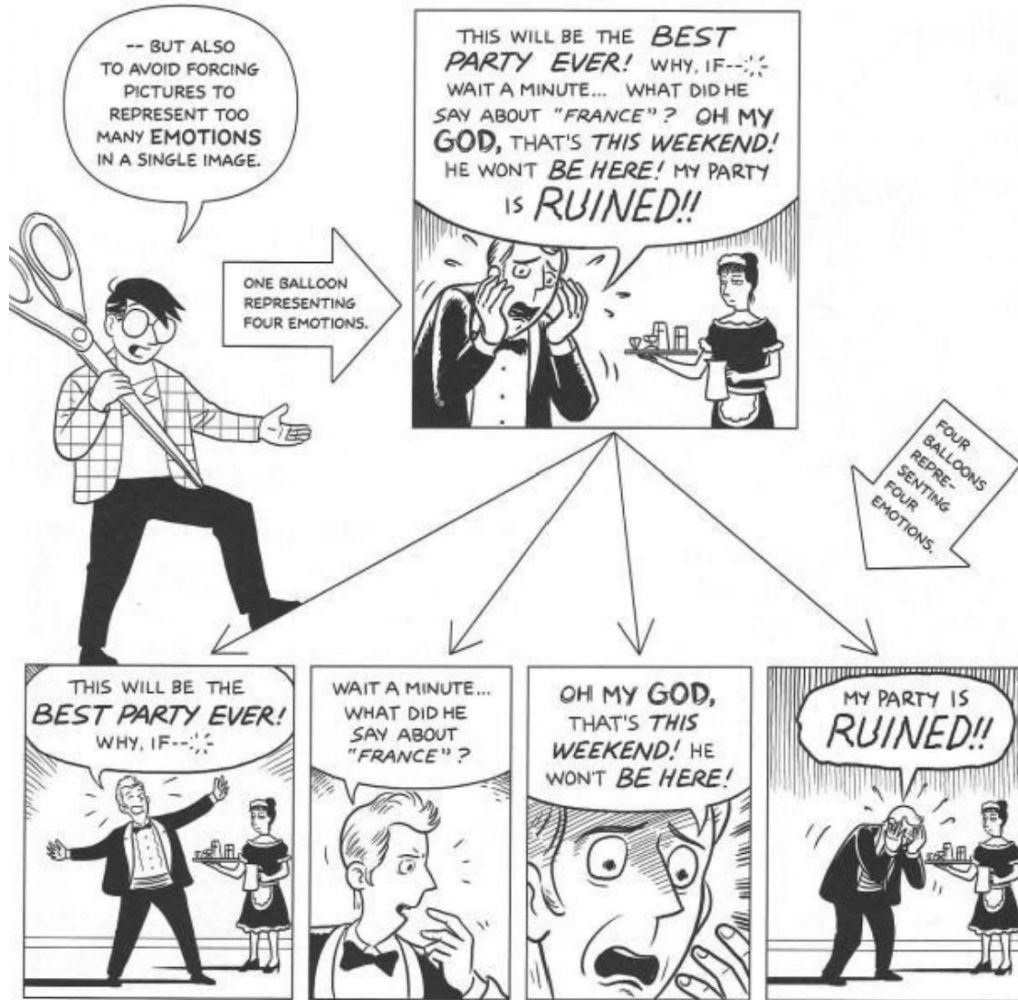
Αυτά τα σύμβολα, μαζί με τα μπαλονάκια διαλόγου, αποτελούν το «λεξικό των κόμικς» (McLoud, 1994). Όταν μιλάμε για διάλογο στα κόμικς, κατά κανόνα αναφερόμαστε στα μπαλονάκια των χαρακτήρων, μέσα στα οποία βρίσκονται τα λεγόμενα τους. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι ρεαλιστικά γραμμένοι διάλογοι χρησιμοποιούνται για να εξελίσσουν την πλοκή και τους χαρακτήρες ενός «νεοδημοσιογραφικού» κόμικς.

Επί της αρχής, ο παραπάνω ισχυρισμός μπορεί να ισχύει για οποιοδήποτε μέσο και μορφή γραπτού λόγου. Καθώς όμως τα κόμικς απεικονίζουν τον λόγο με τόσο ξεχωριστό τρόπο, έχουν

υιοθετηθεί διάφορα τεχνάσματα που δίνουν επιπλέον βάθος στον γραπτό λόγο ως προς την οπτική παρουσίασή του.

Για παράδειγμα, τα ίδια τα μπαλονάκια μπορούν να έχουν διαφορετικά σχήματα ή περιγράμματα, τα οποία οπτικοποιούν κάποιο συναίσθημα ή κατάσταση, όπως το μπαλονάκι με διακεκομμένες γραμμές που δείχνει χαμηλό τόνο και ψίθυρο, ή το μπαλονάκι με έντονες γωνίες που δείχνει έκπληξη και θόρυβο (Cohn, 2013).

Επιπλέον, το ίδιο το μέγεθος του μπαλονιού και το πόσο κείμενο περιέχει μπορεί να δημιουργήσει εσφαλμένη εντύπωση στον αναγνώστη για κάποιο συναίσθημα που προσπαθεί να του μεταδώσει ο δημιουργός. Όπως φαίνεται και στην εικόνα 3, από το Making Comics, στοιβάζοντας προτάσεις που υποδηλώνουν διαφορετικά συναισθήματα στο ίδιο μπαλόνι, το οποίο θα συνοδεύει μια εικόνα όπου θα απεικονίζεται μόνο ένα συναίσθημα, περιορίζεται η ικανότητα του αναγνώστη να απορροφήσει όλες τις λεπτομέρειες που συνιστούν τον ήρωα και τον εσωτερικό του κόσμο, όπως αυτός εκφράζεται από τους διαλόγους του.



Εικόνα 3

Πηγή: *Understanding Comics: The Invisible Art*

Η κατασκευή σκηνή-προς-σκηνή είναι το βασικό στοιχείο που διαφοροποιεί την Νέα με την παραδοσιακή δημοσιογραφία και της επιτρέπει να προσδώσει βάθος, δυναμικότητα και λογοτεχνικότητα στην απόδοση της δημοσιογραφικής πλοκής, ξεπερνώντας παράλληλα τα στενά όρια των γεγονότων (Mendes & Queirós, 2017).

Τι είναι όμως η σκηνή; Σύμφωνα με τον Norman Friedman, η σκηνή αντιπαραβάλλεται με την αφήγηση σύνοψης -όπως την ονομάζει-, κατά την οποία γίνεται μια γενική καταγραφή σειράς

γεγονότων που απλώνονται σε μεγάλο χρονικά διάστημα και ενδέχεται να απλώνεται και σε περισσότερα από ένα μέρος. Σκηνή έχουμε όταν «συγκεκριμένες, συνεχείς και διαδοχικές λεπτομέρειες του χρόνου, του τόπου, της δράσης, του χαρακτήρα και του διαλόγου αρχίζουν να εμφανίζονται. Όχι μόνο ο διάλογος, αλλά οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρονικό και τοπικό πλαίσιο είναι η απαραίτητη προϋπόθεση της σκηνής.» (Stevick, 1967).

Η χρήση των σκηνών είναι αυτονόητο ότι γίνεται με αντίστοιχο τρόπο όπως θα γινόταν σε μια νουβέλα. Η διαφορά είναι ότι, όπως και με την τεχνική της κοινωνικής αυτοψίας, μπορεί να γίνει πολύ πιο γρήγορα, άμεσα και παραστατικά.

Ας πάρουμε σαν παράδειγμα την εικόνα 4. Πρόκειται για σελίδα από το κόμικ Blankets, το αυτοβιογραφικό έργο του Craig Thomson (2003), όπου ο δημιουργός μας αφηγείται τη ζωή του και το πως στο πλαίσιο αυτό εξελίχθηκε η σχέση του με την θρησκεία. Αν ακολουθούσαμε το δρόμο της αφήγησης σύνοψης, όπως την ορίζει ο Norman Friedman, θα μπορούσαμε να παραθέσουμε τα γεγονότα του κόμικ ως τη σειρά δυσκολιών του νεαρού Craig στο σχολείο, στην εκκλησιαστική κατασκήνωση ως παιδί και έπειτα έφηβος [η έναρξη της οποίας σκηνής είναι η εν λόγω σελίδα] στο λύκειο και ούτω καθεξής, χωρίς συγκεκριμένες πληροφορίες για τα συμβάντα αυτά και την εξερεύνησή τους όπως θα προέκυπτε ως αποτέλεσμα αυτών των πληροφοριών.

Αντ' αυτού, μας παρουσιάζει το μέρος (“church camp”), τον χρόνο (“high school”), μας δίνει μέσα από το πρώτο καρέ μια «οπτική περιγραφή» του χώρου, παρουσιάζοντας με πιο παραστατικό και «πειστικό» τρόπο την θρησκευτική διάσταση της κατασκήνωσης. Στο δεύτερο, τρίτο και τέταρτο καρέ, αρχίζουμε και παίρνουμε μια καλύτερη ιδέα για το τι άτομα βρίσκονται με τον πρωταγωνιστή στην κατασκήνωση, καθώς φαίνεται να περιβάλλεται από επιφανειακότητα και περιφρόνηση, κάτι που μπορεί να αποτελέσει εμπόδιο για τον ίδιο, όπως έχουμε διαβάσει στις προηγούμενες σκηνές.

Στο πέμπτο καρέ, αφού έχει ήδη προσπεράσει τα άτομα για τα οποία δεν ενδιαφέρεται ψάχνοντας τους “outsiders” που αναφέρθηκαν στο πρώτο καρέ, φαίνεται να εντοπίζει μια παρέα τέτοιων ατόμων. Κάθονται μακριά από τους άλλους, ένας από αυτούς είναι ντυμένος με αντισυμβατικό στυλ, ο δημιουργός θέλει να μας δώσει να καταλάβουμε ότι ο ήρωας βρήκε τους εν λόγω outsiders και θα γίνουμε μάρτυρες της αλληλεπίδρασης μεταξύ τους.



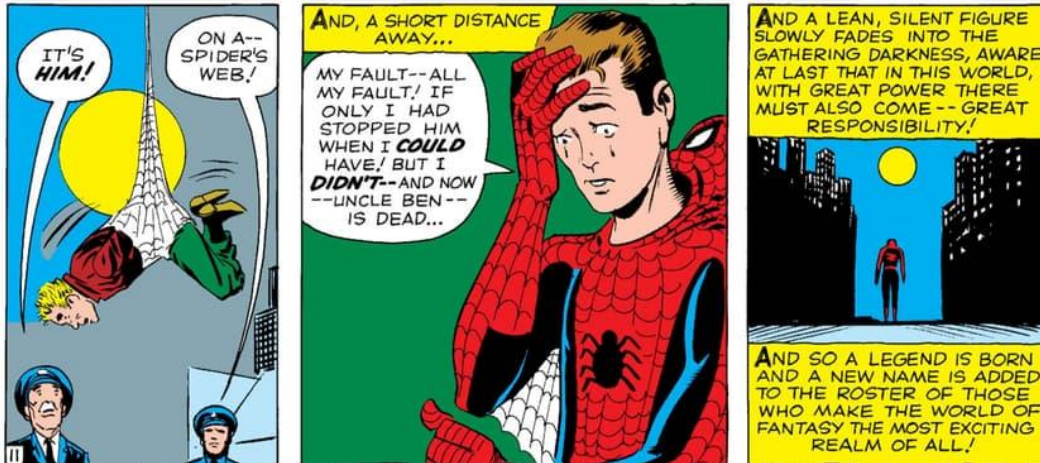
Εικόνα 4

Πηγή: Blankets

Αντίστοιχα, η τεχνική της τριτοπρόσωπης αφήγησης λειτουργεί διαφορετικά σε ένα οπτικό μέσο όπως τα κόμικς. Η κυριότερη διαφορά είναι ότι δεν είναι απαραίτητη, καθώς θεωρητικά ό,τι μπορεί να μας περιγράψει ο αφηγητής, μπορούν να αποτυπωθούν στη σελίδα από τον σχεδιαστή.

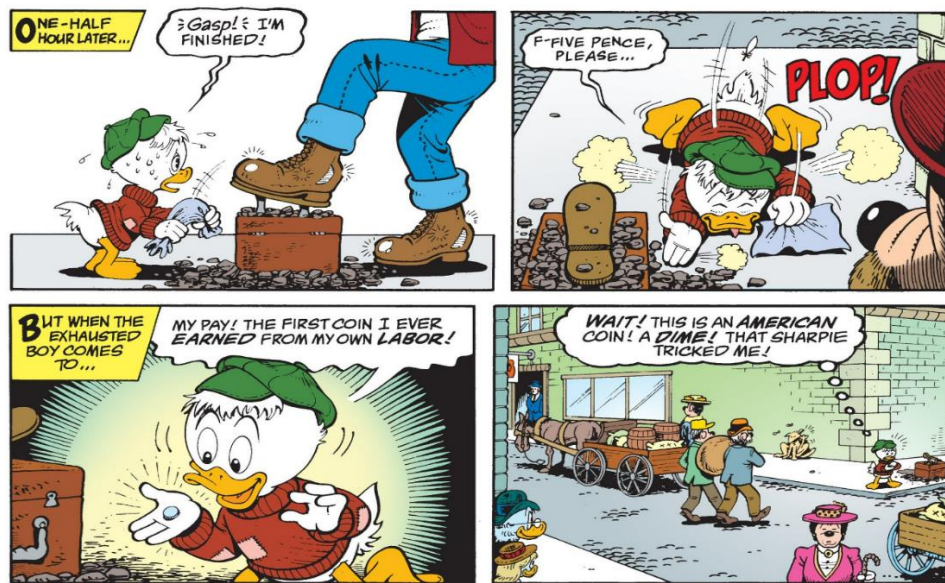
Κατά κύριο λόγο, στα κόμικς πλέον αφήγηση σε εκτεταμένη χρήση -όταν υπάρχει- γίνεται στο πρώτο πρόσωπο. Είναι προφανής η λειτουργία σε αυτοβιογραφικά ή βασισμένα σε πραγματικά γεγονότα κόμικς, όπου ο δημιουργός έχει βιώσει ο ίδιος όσα περιγράφονται στις σελίδες και γνωρίζει τι θα ακολουθήσει. Πρωτοπρόσωπη αφήγηση γίνεται και σε κόμικς μυθοπλασίας, αλλά περισσότερο βοηθάει την ιστορία δείχνοντας τις σκέψεις του χαρακτήρα εκείνη την στιγμή. Δεν ήταν πάντα έτσι η κατάσταση, καθώς στο παρελθόν, οι σκέψεις των χαρακτήρων βρίσκονταν στη σελίδα σε μπαλονάκια σκέψης (thought balloons) ενώ τα caption boxes είχαν τριτοπρόσωπη αφήγηση. Στην πορεία οι δημιουργοί σταμάτησαν να χρησιμοποιούν τα thought balloons και άρχισαν να τοποθετούν τις σκέψεις των χαρακτήρων στα caption boxes, παίρνοντας πιο πολύ το ρόλο της αφήγησης των γεγονότων που διαβάζουμε στη σελίδα. Αυτό έγινε κυρίως επειδή τα thought balloons ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά που καθιστούσαν τα κόμικς παιδικά αναγνώσματα και έγινε η προσπάθεια να γίνουν πιο ελκυστικά σε ενήλικα κοινά (Camden, 2020).

Μπορούμε να βρούμε παραδείγματα τριτοπρόσωπης αφήγησης που εξυπηρετούν διαφορετικές λειτουργίες. Για παράδειγμα, τα κόμικς τρόμου της EC Comics τη δεκαετία του '50 ή τα υπερηρωικά κόμικς της Marvel Comics της δεκαετίας του '60 είναι χαρακτηριστικά για υπερβολικά δραματικές και πομπώδεις αφηγήσεις που συνόδευαν πολλά από τα καρέ των ιστοριών (εικόνα 5), ενώ υπάρχουν και ιστορίες στις οποίες ο αφηγητής απλά συνεισφέρει με το να μας ενημερώνει για τον τόπο και χρόνο των καρέ ή να περιγράφει πολύ συνοπτικά τι συμβαίνει την δεδομένη στιγμή (εικόνα 6).



Εικόνα 5

Πηγή: *Amazing Fantasy #15*



Εικόνα 6

Πηγή: *The Life and Times of Scrooge McDuck*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Κόμικς και αντικειμενικότητα

Θεωρητικά, ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά που αναζητεί το κοινό των μέσων σε έναν δημοσιογράφο είναι η αντικειμενικότητα, δηλαδή η ύπαρξη ενός πράγματος ανεξάρτητα από την γνώση μας, «η ύπαρξις πράγματος τινός ανεξαρτήτως της ημετέρας γνώσεως» (Κομίνης, 1990). Αυτό σημαίνει ότι κάτι υφίσταται ανεξάρτητα από το αν εμείς γνωρίζουμε την ύπαρξή του, πρόκειται για κάποια απόλυτη αλήθεια ή απόλυτη ερμηνεία.

Σύμφωνα με τον Λυκούργο Κομίνη (1990), το μιντιακό σύστημα έχει εσκεμμένα υιοθετήσει την αντικειμενικότητα σαν κάποιο τρόπο σκέψης που υπάρχει και εφαρμόζεται από τους δημοσιογράφους για να «προσδώσει “θεϊκή” υπόσταση στην ενημέρωση.»

Στο ίδιο συμπέρασμα είχε καταλήξει πρωτύτερα και ο Umberto Eco (2007) στο άρθρο του «Η Ψευδαίσθηση της Αλήθειας», όπου κάνει αναφορά στον λεγόμενο μύθο της αντικειμενικότητας. Όταν γράφει για μύθο, ο Eco δεν αναφέρεται μόνο σε ανθρώπινους παράγοντες όπως η πολιτική κατεύθυνση, ιδεολογία κτλ. του δημοσιογράφου που καλύπτει ένα γεγονός. Αναφέρεται και σε πιο πρακτικά θέματα που αφορούν τη λειτουργία του μέσου. Για παράδειγμα, η επιλογή του θέματος που θα μπει στο πρωτοσέλιδο, ο χώρος που θα δοθεί για να αναπτυχθεί, οι εικόνες, το μέγεθος της γραμματοσειράς, η επιλογή συγκεκριμένων λέξεων, όλα αυτά αποτελούν στοιχεία υποκειμενισμού, που δεν συνάδουν με τη θεώρηση ότι ένα μέσο παρουσιάζει αντικειμενικά την πραγματικότητα για οτιδήποτε συμβαίνει, καθώς άλλωστε δεν έχει και τον χώρο για να παρουσιάσει όλα τα γεγονότα.

Ποιος είναι ο στόχος της καθιέρωσης της αντικειμενικότητας ως αναπόσπαστο μέρος της ιδεολογίας της δημοσιογραφίας; Ο Eco (2007) τη χαρακτηρίζει ως μια ιδεολογική σκοπιά, δηλαδή «μια θεωρητική υπερδομή κατασκευασμένη για να καλύψει άλλες επιδιώξεις, άλλες προθέσεις.» Κοινώς, το μιντιακό σύστημα θέλει να εδραιωθεί στο συλλογικό ασυνείδητο ως ο κάτοχος της απόλυτης αλήθειας, έτσι ώστε κάθε άτομο να επαφίεται στη δική του μονοσήμαντη ερμηνεία των γεγονότων.

Σύμφωνα με τον Eco (2007), οι υποχρεώσεις του δημοσιογράφου δεν είναι απέναντι στην ιδεολογική κατασκευή της αντικειμενικότητας, όπως την ορίζει το σύστημα. Οι υποχρεώσεις του, δηλαδή, δεν είναι να διατηρήσει αυτόν τον μύθο.

Ποιες είναι λοιπόν οι υποχρεώσεις του; Υποχρέωση του είναι να παίζει το ρόλο του μάρτυρα. Πρέπει να μεταφέρει στο κοινό του ό,τι πληροφορία διαθέτει για κάποιο συμβάν και πρέπει να λέει ποια είναι η δική του γνώμη, αφότου έχει παρουσιάσει τις απόψεις των εμπλεκόμενων πλευρών. Αντίστοιχα έχει χρέος να μην μπλέκει την είδηση με τις απόψεις και προσωπικές αξίες του, να είναι διακριτά μεταξύ τους.

Ο Eco (2007) δίνει μεγάλη σημασία στην εκδήλωση των πιστεύω και της ιδεολογίας του δημοσιογράφου. Θεωρεί ότι δεν πρέπει να τα κρύβει, αλλά οφείλει να τα έχει στο προσκήνιο, ώστε ο αναγνώστης να γνωρίζει με ποιον έχει να κάνει.

Στα πλαίσια της πολυφωνίας και της δημοκρατικότητας της δημοσιογραφίας, ο δημοσιογράφος που σέβεται το κοινό του πρέπει να του επιτρέπει και να του δίνει τη δυνατότητα να εξερευνήσει εναλλακτικές ερμηνείες και απόψεις. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί, είτε με την πολύπλευρη παρουσίαση της είδησης ή παρουσίαση όλων των πιθανών απόψεων, δίνοντας έμφαση στο ότι η προσωπική άποψη του δημοσιογράφου παρουσιάζεται και αυτή με τα υπόλοιπα δεδομένα για να μπορεί να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα ο δέκτης της είδησης.

Ουσιαστικά, υποστηρίζει ότι σκοπός του δημοσιογράφου δεν είναι -ή δεν θα έπρεπε να είναι- να πείσει το κοινό του ότι κατέχει την απόλυτη αλήθεια και την αλάνθαστη ερμηνεία των γεγονότων, αλλά να του μεταφέρει τη δική του αλήθεια, τεκμηριωμένη με επιχειρήματα, να το ενημερώσει περί αυτού και να του δώσει έναυσμα, ακόμα και τα εργαλεία, για να εξερευνήσει τις διαφορετικές απόψεις και να διαμορφώσει τη δική του.

Από την άλλη, οι Kovach & Rosenstiel (2001), ενώ χρησιμοποιούν παρόμοιο λεξιλόγιο, επιχειρήματα και ιδέες με αυτά του Eco σχετικά με το πώς οφείλει να λειτουργεί ο δημοσιογράφος ως προς την «αντικειμενικότητα» που διέπει θεωρητικά τον κλάδο, δεν αρνούνται τον όρο και δεν τον θεωρούν ένα ιδεολογικό κατασκεύασμα και βαρίδι, αλλά προσπαθούν να επανατοποθετήσουν τον όρο και να ανακτήσουν μερικά από τα γνωρίσματα που τον χαρακτήριζαν, όταν αυτός πρωτοεμφανίστηκε στον δημοσιογραφικό κλάδο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Όπως επισημαίνουν, ο όρος «αντικειμενικότητα» εμφανίστηκε ως δάνειο από τον επιστημονικό κόσμο, αντικαθιστώντας την τεχνική του ρεαλισμού που επικρατούσε εκείνη την εποχή στην δημοσιογραφία, σύμφωνα με την οποία υπήρχε η πεποίθηση ότι αν ο δημοσιογράφος ανακάλυπτε τα γεγονότα και τα έβαζε σε μια σειρά, το αποτέλεσμα θα ήταν να εμφανιστεί η αλήθεια (Kovach & Rosenstiel, 2001).

Ταυτόχρονα, άρχισε να εγείρεται η ανησυχία ότι οι ασυνείδητες προκαταλήψεις και οι προσωπικές απόψεις των δημοσιογράφων επηρεάζουν την απλοϊκή διαδικασία του ρεαλισμού. Η απάντηση σε αυτή την τάση, σύμφωνα με τον Lippmann (2007), είναι η υιοθέτηση των αρχών της επιστήμης και η ανάπτυξη μεθόδων βασισμένων σε αυτές, με σκοπό την διαφάνεια στον έλεγχο των πληροφοριών και στοιχείων και τον αποκλεισμό των προσωπικών προκαταλήψεων των δημοσιογράφων από την όλη διαδικασία. Ουσιαστικά, αναφέρεται στην «αντικειμενικότητα της μεθόδου του δημοσιογράφου, όχι του ίδιου του δημοσιογράφου».

Οι Kovach & Rosenstiel (2001) υποστηρίζουν περαιτέρω ότι αντικειμενικότητα δεν σημαίνει και ουδετερότητα ή και έλλειψη προσωπικής οπτικής του δημοσιογράφου. Συμπληρώνουν δε ότι αυτό σημαίνει πως η ουδέτερη φωνή που χρησιμοποιείται από τα μέσα με σκοπό να εμφανίζονται αντικειμενικά δεν πετυχαίνει τον σκοπό της, καθώς πρόκειται για μια τεχνική που χρησιμοποιείται για να προσδώσουν βάρος και κύρος σε αυτά που μεταδίδουν, σαν να είναι πληροφορίες που έχουν συγκεντρωθεί μέσω κάποιας επιστημονικής, αντικειμενικής μεθόδου. Αντίθετα, στην ουσία επιλέγουν τις πηγές που τους συμφέρει περισσότερο και ταιριάζουν με τη δική τους οπτική γωνία και μετά χρησιμοποιούν την τεχνική της ουδέτερης φωνής για να «κρύψουν» την προσωπική τους άποψη.

Στην σχέση αντικειμενικότητας και δημοσιογραφίας, τα κόμικς έρχονται να προσθέσουν περισσότερες διαστάσεις λόγω της φύσης του μέσου. Καθώς αναφερόμαστε σε ένα οπτικό μέσο, σχεδιασμένο από κάποιον άνθρωπο, αυτός ο άνθρωπος επιλέγει πώς θα παρουσιάσει στη σελίδα αυτά που συμβαίνουν. Αυτό σημαίνει ότι κάποιο δημοσιογραφικό έργο σε μορφή κόμικς δεν μπορεί να ακολουθεί τις αρχές της αντικειμενικότητας ως προς τη δημοσιογραφική τους αξία; Αν αναφερόμαστε στην αντικειμενικότητα με τον λανθασμένο, όπως υποστήριξαν τόσο οι Kovach & Rosenstiel (2001) και Eco (2007), τρόπο της υποτιθέμενης ουδετερότητας και της υποτιθέμενα απόλυτα σωστής ερμηνείας των γεγονότων, τότε εξ' ορισμού τα κόμικς δεν μπορούν να καλύψουν αυτές τις προϋποθέσεις, λόγω των συνθηκών δημιουργίας τους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

Ο Joe Sacco (2012), ωστόσο, εμφανώς επηρεασμένος από τα γραπτά των Eco, Kouvach & Rosenstiel, ή έστω καταλήγοντας σε αντίστοιχα συμπεράσματα, υιοθετεί παρόμοιες -σχεδόν πανομοιότυπες- ιδέες με αυτές των 3 θεωρητικών, πάντα όμως εφαρμόζοντας τις στις εμπειρίες του ως δημιουργός δημοσιογραφικών έργων σε κόμικς.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «τα γεγονότα και η υποκειμενικότητα δεν είναι αλληλοαποκλειόμενες έννοιες». Τι σημαίνει όμως αυτό συγκεκριμένα για το είδος της δουλειάς που παράγει;

Αναγνωρίζει ότι το σχέδιο έχει μια καθαρά μη αντικειμενική διάσταση, όντας τέχνη, καθώς ό,τι αποτυπώνεται στη σελίδα, ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται και οι λεπτομέρειες στις οποίες επικεντρώνεται, αποτελούν προσωπικές επιλογές του καλλιτέχνη. Αυτό όμως δεν σημαίνει αυτόματα ότι το έργο του δημοσιογράφου-δημιουργού κόμικς δεν είναι αποτέλεσμα τεκμηριωμένης έρευνας και αναζήτησης πληροφοριών, η οποία μάλιστα μπορεί να είναι πιο απαιτητική από ότι θα ήταν για έναν παραδοσιακό δημοσιογράφο, καθώς ό,τι μπορεί να σχεδιαστεί με ακρίβεια, πρέπει να σχεδιαστεί με ακρίβεια και απαιτεί περισσότερη πληροφορία.

Σύμφωνα με το παράδειγμα που θέτει ο Joe Sacco (2012), αν ένας παραδοσιακός δημοσιογράφος χρειαζόταν να αναφέρει μια συνοδεία οχημάτων του ΟΗΕ, δεν θα υπήρχε η ανάγκη να τα περιγράψει περαιτέρω. Από την άλλη, ο δημιουργός κόμικς θα πρέπει να μελετήσει προσεκτικά πώς μοιάζουν τα οχήματα, τι σχηματισμό ακολουθούν και ούτω καθεξής, για να αποδώσει όσο πιο πιστά μπορεί την πραγματικότητα.

Ο Joe Sacco (2012) ενστερνίζεται και αποδέχεται την υποκειμενικότητα της δουλειάς του δημοσιογράφου-κομίστα, καθώς βοηθάει να αναδείξει την «αλήθεια» του ρεπορτάζ του. Στα περισσότερα έργα αυτού του είδους, οι δημιουργοί βάζουν τον εαυτό τους σαν χαρακτήρα στην ιστορία, όπου τους βλέπουμε να μιλάνε με μάρτυρες και να εκτελούν την έρευνά τους, αλλά και γενικότερα να συναναστρέφονται με τα άτομα που συναντάνε κατά τη διάρκεια του ρεπορτάζ. Θεωρεί ότι η αλήθεια βρίσκεται και στις απλές, καθημερινές κουβέντες με αυτούς τους ανθρώπους, οι οποίες «χρωματίζονται» από την παρουσία του ίδιου του δημοσιογράφου, του οποίου η δουλειά, η χώρα καταγωγής (και η σχέση της με τη χώρα στην οποία βρίσκεται ο δημοσιογράφος), ο τρόπος που λειτουργεί, επηρεάζουν τις αντιδράσεις των ανθρώπων. Επιλέγοντας να βάλει αυτές τις εμπειρίες σε πρώτο πλάνο πολλές φορές και αναγνωρίζοντας ότι δεν πρόκειται για την πιο «αντικειμενική» απεικόνιση της κατάστασης, η δουλειά των

δημοσιογράφων-δημιουργών κόμικς συναντάει τα λεγόμενα του Lippmann περί «αντικειμενικής μεθόδου, όχι αντικειμενικού δημοσιογράφου» και του Eco περί «δημοσιογράφου μάρτυρα, που αναφέρει ό,τι βλέπει, αλλά και μεταδίδει τη δική του αλήθεια όπως τη βιώνει, τεκμηριωμένη με επιχειρήματα και στοιχεία».

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Μεθοδολογία Έρευνας

Η μέθοδος έρευνας που χρησιμοποιήθηκε σε αυτή την εργασία είναι η ανάλυση περιεχομένου (content analysis). Η ανάλυση περιεχομένου είναι γενικότερα μια προσέγγιση, η οποία εξετάζει συστηματικά τις μορφές επικοινωνίας με σκοπό να δει τι αποκαλύπτουν για μια κοινωνία, έναν πολιτισμό ή ακόμη και για τις σχέσεις μεταξύ ατόμων (Bryman, 2016).

Με τις αλλαγές στα μέσα επικοινωνίας, οι πρώιμοι ορισμοί της ανάλυσης περιεχομένου έχουν αντικατασταθεί και αντί να περιλαμβάνουν μόνο το γραπτό κείμενο, όπως ίσχυε, πλέον η ανάλυση περιεχομένου εφαρμόζεται σε κείμενα, ηχογραφήσεις, τηλεοπτικές εκπομπές και ταινίες, εικόνες και άλλα παραδείγματα. Κοινώς, οι ερευνητές βλέπουν τα «κείμενα» ή τα «έγγραφα», όπως είναι μερικοί όροι που αναφέρονται στο περιεχόμενο της έρευνας, ως αντικείμενα που ανήκουν σε ένα ευρύ φάσμα μέσων επικοινωνίας που μπορούν να αποθηκευτούν σε πολλές διαφορετικές μορφές, ή αλλιώς ως αντικείμενα που μπορούν να ερμηνευτούν για να μεταφέρουν μια πληροφορία (Drisko, 2015).

Για τον Bryman (2016), δύο είναι οι βασικές προϋποθέσεις για να θεωρηθεί κάτι «κείμενο». Η πρώτη είναι κοινή με τον ορισμό του Drisko (2015), υλικό δηλαδή είναι κάθε πηγή δεδομένων που μπορεί να αναγνωσθεί ή ερμηνευθεί. Η δεύτερη είναι ότι δεν παρήχθη για τους σκοπούς της έρευνας, αλλά προϋπήρχε.

Το σημαντικό χαρακτηριστικό των «κειμένων» είναι το γεγονός ότι διαθέτουν μη ευκόλως παρατηρήσιμα στοιχεία και είναι μη αντιδραστικά, ανήκουν δηλαδή στην κατηγορία εκείνων των υποκειμένων που δεν επηρεάζονται από το γεγονός ότι ερευνώνται και επομένως διατηρούν την εγκυρότητα τους.

Το αντικείμενο της συγκεκριμένης έρευνας είναι η ανάλυση 2 κόμικς με δημοσιογραφικό περιεχόμενο, το Palestine και το The Photographer.

Σύμφωνα με τον Uwe Flick (2018), η αφηγηματική ανάλυση είναι πλέον μία από τις σημαντικότερες προσεγγίσεις στην ποιοτική έρευνα, το οποίο οφείλεται στο γεγονός ότι είναι παρούσα σε κάθε εποχή της ανθρωπότητας από την αρχή της, σε κάθε ηλικία, κάθε τάξη και ομάδα ανθρώπων και κάθε πτυχή της κοινωνίας και ένα από τα μέσα από τα οποία εκφράζεται είναι και τα κόμικς.

Η μορφή που θα χρησιμοποιηθεί για την ποιοτική ανάλυση των εν λόγω έργων είναι η σημειωτική, η επιστήμη των σημείων, δηλαδή η ανάλυση των συμβόλων που συναντάμε στην κοινωνία, από τον προφορικό λόγο και την πινακίδες στον δρόμο, μέχρι τα έργα τέχνης. Εναλλακτικά και καλύπτοντας κάθε πιθανό σημείο, ο Umberto Eco (1976), ο οποίος έχει ασχοληθεί εκτενώς με την σημειωτική, ορίζει το σημείο «ως κάθε τι που, με βάση μια προηγουμένως καθιερωμένη κοινωνική σύμβαση, μπορεί να εκληφθεί ως κάτι που αντιπροσωπεύει κάτι άλλο».

Τα συστατικά του σημείου είναι το σημαίνον και το σημαινόμενο. Το σημαίνον είναι το πράγμα που παραπέμπει σε ένα υποφώσκον νόημα και το σημαινόμενο είναι το νόημα στο οποίο παραπέμπει το σημαίνον (Bryman, 2016).

Για να χρησιμοποιήσουμε ένα απλό παράδειγμα, το οποίο χρησιμοποιεί ο Bryman (2016) στο βιβλίο του, ένα πορτοκαλί φανάρι αποτελεί ένα σημείο. Το ίδιο το φανάρι αποτελεί το σημαίνον, το οποίο παραπέμπει στο υποφώσκον νόημα. Το νόημα στο παράδειγμα, το σημαινόμενο δηλαδή, είναι το μήνυμα ότι ο οδηγός πρέπει να σταματήσει στην θέα του φαναριού, αν το απαιτούν οι περιστάσεις.

Παρ' όλα αυτά, ένα σημείο μπορεί να έχει δύο νοήματα, ένα δηλωτικό (φανερό) και ένα συνειρμικό (κρυφό). Στο παραπάνω παράδειγμα, το δηλωτικό νόημα είναι το γεγονός ότι το φανάρι ρυθμίζει την κίνηση. Συνειρμικό νόημα είναι αυτό που μπορεί να προκύψει σε συνδυασμό με το δηλωτικό (για παράδειγμα, "επιταχύνετε για να προλάβετε το επερχόμενο κόκκινο φανάρι") (Bryman, 2016).

Αντίστοιχα, τα κόμικς μπορούν να γίνουν αντικείμενο εξέτασης της σημειωτικής, όπως αναφέρει ο Eco. Ο Eco, όμως, χρησιμοποιεί τα κόμικς σαν παράδειγμα αντικειμένου σημειωτικής έρευνας σε τομείς όπως η οπτική επικοινωνία και η δομή της πλοκής. Στην συγκεκριμένη έρευνα, ενώ εκ των πραγμάτων, θα αναφερθούν και αυτές οι προεκτάσεις της σημειωτικής ανάλυσης των τριών έργων, θα επιχειρηθεί να γίνει σημειωτική ανάλυση με σκοπό να βρεθούν σημεία, των οποίων τα

σημαινόμενα έχουν δημοσιογραφικό νόημα και αποδεικνύουν ή απορρίπτουν ότι αυτό το δείγμα των κόμικς υιοθετεί τις βασικές αρχές της δημοσιογραφίας, ότι αποτελεί δείγμα δημοσιογραφίας και, επομένως, ότι τα κόμικς αποτελούν έγκυρο δημοσιογραφικό μέσο.

Ένα παράδειγμα σημειωτικής ανάλυσης μιας ιστορίας κόμικς, ακολουθώντας τα πρότυπα των Daniele Barberi (2023) και Umberto Eco (1976), θα εξηγούσε αρχικά το πλαίσιο δημιουργίας της ιστορίας και θα έπαιρνε κάθε καρέ ξεχωριστά, αναλύοντας κάθε πιθανό σημείο, δηλαδή τους διαλόγους και το τι μας αποκαλύπτουν για τους χαρακτήρες, την πλοκή και τον κόσμο στον οποίον διαδραματίζεται η ιστορία, την διήγηση του αφηγητή, τις κινήσεις των χαρακτήρων όπως αποτυπώνονται ή υπονοούνται στην σελίδα, τις σκηνοθετικές επιλογές του δημιουργού σχετικά με το τι επιλέγει να δείξει και με τι ρυθμό, αλλά και τα σημεία τα οποία υποδεικνύουν, σε ένα μέσο σαν τα κόμικς, πτυχές που έχουν την δική τους, ξεχωριστή οπτική γλώσσα (σχήμα μπαλονιών διαλόγου, ηχητικά εφέ και ούτω καθεξής).

Στην παρούσα εργασία, η σημειωτική ανάλυση θα γίνει πιο μεμονωμένα, με σκοπό όχι να αποκαλύψουμε τα μυστικά της αφήγησης, του ρυθμού και της σκηνοθεσίας των εν λόγω έργων, αλλά να ανακαλύψουμε αν αποτελούν δείγματα δημοσιογραφίας.

Το «φίλτρο» με το οποίο θα επιχειρήσουμε να το ανακαλύψουμε είναι το βιβλίο των Bill Kovach και Tom Rosenstiel, «Εισαγωγή στη Δημοσιογραφία: Τι Πρέπει να Γνωρίζουν οι Άνθρωποι των Μέσων και τι Πρέπει να Αναμένει η Κοινή Γνώμη».

Ο Bill Kovach ξεκίνησε την καριέρα του σε εφημερίδες που κυκλοφορούσαν στην πολιτεία του Tennessee των ΗΠΑ, από το 1959 μέχρι το 1967, ώσπου το 1968 προσελήφθη στην εφημερίδα New York Times, όπου και έμεινε 18 χρόνια, τα τελευταία 7 εκ των οποίων διετέλεσε επικεφαλής του γραφείου της εφημερίδας στην Ουάσιγκτον. Στη συνέχεια εργάστηκε ως αρχισυντάκτης της εφημερίδας The Atlanta Journal-Constitution για δύο χρόνια, κατά τη διάρκεια των οποίων το προσωπικό του κέρδισε δύο βραβεία Pulitzer (για τα οποία έχει υπάρξει και μέλος της κριτικής επιτροπής) και υπήρξε υποψήφιο για περισσότερα. Το 1988 διορίστηκε υπότροφος του ιδρύματος Nieman του Πανεπιστημίου του Harvard και το 1989 επίτροπός του μέχρι το 2001 και έπειτα ορίστηκε Ανώτερος Σύμβουλος του Project for Excellence in Journalism (Boston University, 2007).

Η καριέρα του Tom Rosenstiel στη δημοσιογραφία διήρκησε για περισσότερο από 3 δεκαετίες, κατά τις οποίες ασχολήθηκε με κάθε πιθανή θεματολογία και εργάστηκε σε μέσα όπως οι Los Angeles Times, Times, Newsweek και MSNBC. Το 1997 ίδρυσε το Project for Excellence in Journalism, του οποίου ήταν και διευθυντής για τα επόμενα 16 χρόνια, ενώ το ίδιο έτος υπήρξε και ιδρυτής της Committee of Concerned Journalists. Από το 2013 έως το 2021 υπήρξε διευθυντής του American Press Institute, όπου κατάφερε να το εκσυγχρονίσει και να το μετατρέψει σε έναν οργανισμό εκμάθησης των δημοσιογράφων. Έχει διδάξει στο Πανεπιστήμιο του Columbia και το Δημοσιογραφικό Κολλέγιο του Maryland, ενώ μαζί με τον Kovach έχουν γράψει βιβλία σχετικά με τη δημοσιογραφία και τα μέσα.

Το πιο γνωστό τους και αυτό, το οποίο θα μας απασχολήσει εδώ, είναι το «Εισαγωγή στην Δημοσιογραφία», το οποίο έχει μεταφραστεί σε 30 γλώσσες και χρησιμοποιείται ως διδακτέα ύλη τόσο στις ΗΠΑ, όσο και στην Ευρώπη.

Όλα τα παραπάνω, για τους δύο συγγραφείς, είναι μερικά από τα πιο σημαντικά επιτεύγματα τους, τόσο ως δημοσιογράφοι, όσο και ως ερευνητές και θεωρητικοί του χώρου, αλλά όχι τα μοναδικά. Η αναφορά σε αυτά συμβάλλει στο χτίσιμο μιας εικόνας, κατά την οποία οι δύο συγγραφείς είναι αυθεντίες του χώρου που έχουν διαπρέψει σε κάθε πιθανή πτυχή της δημοσιογραφίας και το συγγραφικό τους πόνημα είναι το απαύγασμα της εμπειρίας τους.

Στο βιβλίο τους, οι δύο συγγραφείς διαμορφώνουν και αναλύουν 9 βασικές αρχές που πρέπει να ακολουθεί η δημοσιογραφία:

1. Η πρώτη υποχρέωση της δημοσιογραφίας είναι απέναντι στην αλήθεια.
2. Η δημοσιογραφία οφείλει πρώτα απ' όλα να είναι πιστή στους πολίτες.
3. Η πεμπουσία της είναι η συνέπεια στη διασταύρωση της πληροφορίας.
4. Οι λειτουργοί της πρέπει να διατηρούν την ανεξαρτησία τους από εκείνους την δραστηριότητα των οποίων καλύπτουν δημοσιογραφικά.
5. Πρέπει να λειτουργεί σαν ένας ανεξάρτητος ελεγκτής της εξουσίας.
6. Πρέπει να παρέχει βήμα δημόσιας κριτικής και συναίνεσης.
7. Πρέπει να προσπαθεί να κάνει το σημαντικό γεγονός ελκυστικό και οικείο.

8. Πρέπει να παρουσιάζει τις ειδήσεις κατά τρόπο κατανοητό και περιεκτικό.

9. Οι λειτουργοί της πρέπει να έχουν το δικαίωμα να ενεργούν με βάση τη συνείδηση τους (Kovach & Rosenstiel, 2011).

Με βάση αυτές τις αρχές και την ανάλυση τους, στην επόμενη ενότητα θα επιχειρηθεί να βρεθούν αποσπάσματα από τα εξεταζόμενα δημιουργήματα που αποδεικνύουν ή όχι ότι έχουν υιοθετηθεί αυτές οι αρχές.

Τα εν λόγω εξεταζόμενα δημιουργήματα είναι το Palestine και το The Photographer.

Συγγραφέας και σεναριογράφος του πρώτου είναι ο Joe Sacco. Όπως έχει ήδη συζητηθεί στην πρώτη ενότητα, ο Sacco είχε σπουδάσει δημοσιογραφία και καθώς δεν μπορούσε διακριθεί στον χώρο, χρησιμοποίησε τις ικανότητες που είχε αναπτύξει στην τέχνη των κόμικς με τον καιρό, και πέρασε 2 μήνες, τον χειμώνα του 1991-1992, στα εδάφη της Παλαιστίνης (Sacco, 2001).

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην πρώτη ενότητα, το Palestine εκδόθηκε σε 9 τεύχη, από τον Φεβρουάριο του 1993 μέχρι τον Οκτώβριο του 1995 ενώ κυκλοφόρησε σε δύο συγκεντρωτικές εκδόσεις το 1996.

Από τότε ο Sacco, μετά και την επιτυχία του Palestine το οποίο μέχρι και σήμερα θεωρείται βιβλιοσταθμός και πρόσφατα επανεκδόθηκε μετά την εξάντληση του από τα ράφια των βιβλιοπωλείων λόγω της πρόσφατης επικαιρότητας (Barnett, 2023), επιχείρησε αντίστοιχα εγχειρήματα για διάφορες περιοχές του πλανήτη. Ενδεικτικά, ταξίδεψε στο Σαράγιεβο και το Γκόραζντε κατά την διάρκεια του Πολέμου της Βοσνίας, από την οποία εμπειρία δημιούργησε τα Safe Area Gorazde (2000), The Fixer (2003) και War's End (2005), επέστρεψε ακόμα μια φορά στην Λωρίδα της Γάζας για να ανακαλύψει την αλήθεια για μια αιματηρή σύγκρουση που συνέβη μεταξύ Ισραηλινών και Παλαιστινίων το 1956, από το οποίο ταξίδι προέκυψε το Footnotes in Gaza (2009), ενώ στην συλλογή Journalism (2012), συγκεντρώνονται οι μικρότερου μεγέθους ιστορίες του που προέκυψαν από τα ρεπορτάζ του στο Ιράκ, την Μάλτα, τον Καύκασο και την Χάγη, μεταξύ άλλων. Η αναγνώριση του Sacco για το συνολικό του έργο έχει μεταφραστεί και σε βραβεία, όπως τα Eisner Awards, Harvey Awards, American Book Awards.

Από την άλλη, για το δεύτερο εξεταζόμενο έργο, το Photographer, δεν έχει παραχθεί από ένα άτομο, αλλά δύο. Ο πρώτος είναι ο φωτογράφος Didier Lefèvre, ο οποίος έχει πάει σε αποστολές

στο Αφγανιστάν, την Σρι Λάνκα, την Κολομβία, την Ερυθραία, το Ιράν και το Κονγκό, οι περισσότερες εκ των οποίων με τους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα (The Book Reporter, n.d.).

Συγκεκριμένα για το ταξίδι του στο Αφγανιστάν, το οποίο είναι και η ιστορία που έγινε μετά το *The Photographer*, ο Lefèvre έβγαλε χιλιάδες φωτογραφίες, από τις οποίες ελάχιστες είδαν το φως της δημοσιότητας. Μετά από αρκετά χρόνια (η αποστολή έλαβε χώρα το 1986, ενώ το κόμικ εκδόθηκε μεταξύ 2003 και 2006) ο Lefèvre συνεργάστηκε με τον Emmanuel Guibert, δημιουργό κόμικς που βοήθησε τον φωτορεπόρτερ να μεταφερθούν οι εμπειρίες του στο χαρτί.

Ο λόγος που επιλέχτηκαν αυτά τα δύο έργα δεν είναι μόνο η καταξίωση που έχουν δεχτεί, τόσο σε επίπεδο πωλήσεων, βραβείων και αποδοχής από το κοινό. Έχουν και να προσφέρουν διαφορετικές προσεγγίσεις στο πως ο κάθε δημιουργός χρησιμοποιεί τόσο τα δημοσιογραφικά του εργαλεία, όσο και τις τεχνικές και δομές των κόμικς για να αποδώσει το ρεπορτάζ του στο χαρτί.

Το *Palestine*, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ουσιαστικά καθιέρωσε αυτό το είδος ιστορίας. Πρωταγωνιστής, με την συμβατική έννοια, του *Palestine* είναι ο ίδιος ο δημιουργός και ρεπόρτερ, ο Sacco. Δεν διστάζει να μας δείξει τις σκέψεις του για διάφορα από αυτά που βιώνει και βλέπει στην Γάζα, καθιστώντας τον εαυτό του και τις ιδέες του διαθέσιμες στο κοινό, ακολουθώντας τα λεγόμενα του Eco περί δημοσιογράφου που εκθέτει τις απόψεις του στο κοινό του. Επιπλέον, ο Sacco μας δείχνει πλήθος μερών της έρευνας που διεξήγαγε εκείνο το διάστημα, με τις συνεντεύξεις που πήρε, τις προσπάθειες που έκανε να εντοπίσει πρόσωπα ενδιαφέροντος, και ούτω καθεξής, ενώ δεν παραλείπει να δείξει και την καθημερινότητα των ανθρώπων εκεί, όπως την βίωσε ο ίδιος.

Αυτό το πρότυπο ιστορίας ακολουθήθηκε από πολλούς δημιουργούς, αλλά και από τον ίδιο τον Sacco, αν και σταδιακά άρχισε να απομακρύνει τον εαυτό του από το επίκεντρο της αφήγησης, ενώ άρχισε να αποτυπώνει τον εαυτό του δείχνοντας τα χέρια του να κρατάνε το σημειωματάριο του, όταν έπαιρνε συνεντεύξεις για παράδειγμα (Duncan, Taylor & Stoddard, 2015).

Παρομοίως, το *The Photographer* ακολουθεί παρόμοια δομή, δείχνοντας μας τα πάντα από την οπτική του πρωταγωνιστή-φωτορεπόρτερ, ο οποίος ως ξένος και νέος στην κατάσταση του Αφγανιστάν, έχει συγκεκριμένη οπτική και διάφορες σκέψεις, οι οποίες και αυτές μοιράζονται με τον αναγνώστη.

Η πρώτη διαφορά είναι στις συνθήκες της αποστολής του καθενός και το ίδιο τους το επάγγελμα. Όντας φωτορεπόρτερ που σκοπό έχει να απαθανάτισει αποστολή των Γιατρών Χωρίς Σύνορα, στο *The Photographer* επικεντρωνόμαστε κυρίως στις εμπειρίες του σε ένα νέο περιβάλλον και την διάδραση του τόσο με τους ντόπιους, όσο και με τα υπόλοιπα μέλη της αποστολής, γιατί αυτός ακριβώς είναι ο σκοπός του εκεί, να απαθανάτισει (αρχικά φωτογραφικά, εντέλει και σε μορφή κόμικ) όλα τα παραπάνω. Δεν τον βλέπουμε να διεξάγει κάποιου είδους έρευνα αντίστοιχη με του Sacco, του οποίου η απεικόνιση αυτών των ερευνών αποτελεί την ραχοκοκαλιά του *Palestine*.

Δεύτερη διαφορά ο αριθμός ατόμων που χρειάστηκαν για την δημιουργία της εκάστοτε ιστορίας. Για το *Palestine*, ο Sacco ήταν αυτός που ταξίδεψε στην Παλαιστίνη και ήταν ο ίδιος που έγραψε το σενάριο και το σχεδίασε, έχοντας τον απόλυτο έλεγχο της ιστορίας. Για το *The Photographer*, μπορεί ο Lefèvre να ήταν αυτός που πήρε μέρος στην αποστολή στο Αφγανιστάν, αλλά μην έχοντας ασχοληθεί με την συγγραφή σεναρίου ή το σχέδιο, έπρεπε να συνεργαστεί με κάποιον που γνώριζε, τον Guibert, ο οποίος έγραψε το σενάριο μαζί με τον Lefèvre, και το οπτικοποίησε, βασισμένος στις αφηγήσεις του φωτογράφου και φυσικά στις φωτογραφίες που τράβηξε.

Τρίτη και σημαντικότερη είναι η ύπαρξη φωτογραφιών μέσα στις σελίδες του *The Photographer*. Ενώ το *Palestine* αποτελείται εξ' ολοκλήρου από σχέδιο, σχεδόν κάθε σελίδα του *The Photographer* περιέχει τουλάχιστον μια φωτογραφία στην θέση ενός καρέ, είτε απλά αντικαθιστώντας το σχέδιο σε εκείνο το σημείο, είτε απλά παραθέτοντας την φωτογραφία δίπλα από καρέ στο οποίο αποτυπώνεται το ίδιο πράγμα.

Επομένως, προκύπτουν ορισμένα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία θα επιχειρηθεί να απαντηθούν κατά την διάρκεια της ενότητας των αποτελεσμάτων και συμπερασμάτων:

- 1) Είναι τα κόμικς ένα επαρκές δημοσιογραφικό μέσο;
- 2) Ακολούθως, χρειάζεται ο δημοσιογράφος να είναι ο μοναδικός συντελεστής στην δημιουργία του κόμικς του;
- 3) Υπάρχουν στοιχεία της δημοσιογραφίας που ενισχύονται από τα χαρακτηριστικά των κόμικς;
- 4) Είναι αρκετό το σκίτσο για να αποτυπώσει όλες τις διαστάσεις ενός ρεπορτάζ ή χρειάζεται την βοήθεια επιπλέον μέσων;



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Αποτελέσματα

Για την ενότητα των αποτελεσμάτων, θα γίνει πρώτα ανάλυση της 1^{ης} αρχής, πώς ή αν εφαρμόζεται στο Palestine και το The Photographer, μετά η ανάλυση της 2^{ης}, πώς ή αν εφαρμόζεται στα δύο έργα και ούτω καθεξής. Παίρνοντας τις αρχές των Kovich και Rosenstiel με την σειρά που την παρέθεσαν οι ίδιοι:

6.1. Η πρώτη υποχρέωση της δημοσιογραφίας είναι απέναντι στην αλήθεια

Οι Kovich & Rosenstiel διευκρινίζουν ότι η δημοσιογραφική αλήθεια δεν είναι απλά η σωστή παράθεση ονομάτων, ημερομηνιών και γεγονότων. Πρόκειται για μια «διαδικασία αποσαφήνισης, η οποία αναπτύσσεται μεταξύ της αρχικής ιστορίας και της αλληλεπίδρασης η οποία παρατηρείται με το χρόνο ανάμεσα στην κοινή γνώμη, στους δημιουργούς της είδησης και τους δημοσιογράφους» (2001). Η δημοσιογραφική αλήθεια -για κάποιο συγκεκριμένο θέμα- δεν επιτυγχάνεται με το πρώτο δημοσίευμα, αλλά σταδιακά, με κάθε νέα πληροφορία που προκύπτει, με κάθε δημοσιογράφο που θα ασχοληθεί και εκείνος με το θέμα και θα μάθει κάτι καινούργιο. Σε αυτή την αλυσίδα μπλέκεται και το κοινό, που με τις αντιδράσεις του, αξιολογεί αυτά που λαμβάνει. Για τη δημοσιογραφία, η αλήθεια είναι -ή έστω θα έπρεπε να είναι- μια συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία που διεξάγεται σε έναν σύνθετο κόσμο όπως τον δικό μας και μπορεί να αγγίξει το σύνολο του δημοσίου και ιδιωτικού βίου.

6.1.1. Αυτή η εξελισσόμενη διαδικασία είναι που ώθησε τον Sacco να ταξιδέψει στην Μέση Ανατολή και να βιώσει ο ίδιος την κατάσταση εκεί. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Sacco: «ένιωθα ότι τα αμερικανικά μέσα ενημέρωσης είχαν πραγματικά παρερμηνεύσει την κατάσταση [μεταξύ Ισραήλ και Παλαιστινίων] και πραγματικά σοκαρίστηκα από αυτό. Μεγάλωσα πιστεύοντας ότι οι

Παλαιστίνιοι είναι τρομοκράτες και χρειάστηκε πολύς χρόνος, και να διαβάσω τα σωστά πράγματα, για να καταλάβω ότι η δυναμική της εξουσίας στη Μέση Ανατολή δεν ήταν αυτή που νόμιζα... Και βασικά, αυτό με αναστάτωσε αρκετά ώστε να θέλω να πάω και, με ένα μικρό τρόπο, να δώσω στους Παλαιστίνιους μια φωνή – ένα φακό μέσα από τον οποίο οι άνθρωποι θα μπορούσαν να δουν τη ζωή τους.» (Al Jazeera, n.d.).

Σε αυτή την περίπτωση, δεν αναφερόμαστε σε ένα μεμονωμένο δημοσίευμα που κυκλοφόρησε και αξιολογήθηκε από το κοινό και αποτέλεσε έναυσμα για άλλους δημοσιογράφους να συνεισφέρουν με την δική τους έρευνα στο θέμα. Αναφερόμαστε σε ένα σύνολο δημοσιευμάτων, έναν ευρύτερο τρόπο κάλυψης μιας πολύ συγκεκριμένης σύρραξης, που έδωσε το έναυσμα σε άτομα του χώρου, συμπεριλαμβανομένου του Sacco, να επιχειρήσουν να συνεισφέρουν -με τον δικό τους τρόπο και με μια διαφορετική οπτική γωνία- ένα μέρος της δημοσιογραφικής αλήθειας για αυτό το θέμα.

Αυτή η απάντηση στην ερώτηση για τους λόγους που έγραψε το βιβλίο του επιβεβαιώνονται και μέσα στο ίδιο το βιβλίο (εικόνα 7).



Εικόνα 7

Πηγή: Palestine

Το 9^ο και τελευταίο τεύχος ξεκινάει στην Ιερουσαλήμ, όπου ο Sacco αφότου έχει κάνει το ρεπορτάζ του στην Γάζα και την Δυτική Όχθη, γύρισε εκεί πριν φύγει προς την Ευρώπη. Έχοντας γνωρίσει δύο νεαρές Ισραηλίτισσες τουρίστριες από το Τελ Αβίβ, συζητάνε σχετικά με την διαμάχη μεταξύ Ισραήλ και Παλαιστινίων.

Όταν μαθαίνουν ότι ο δημοσιογράφος δεν έχει επισκεφθεί καθόλου την χώρα τους, υποστηρίζουν ότι θα έπρεπε να ακούσει και την δική τους πλευρά, την οποία -όπως μας πληροφορεί ο Sacco- άκουγε για όλη του την ζωή.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι ότι ο Sacco μας ενημερώνει για τον λόγο που αποφάσισε να ασχοληθεί με το Palestine ως έργο, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της αρχής σύμφωνα με την οποία η δημοσιογραφία έχει υποχρέωση απέναντι στην αλήθεια, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.

6.1.2. Στην περίπτωση του The Photographer και του Lefèvre , δεν μπορούμε να εντοπίσουμε στο βιβλίο ή σε κάποια άλλη πηγή, όπως για παράδειγμα μία συνέντευξη του, κάποια ουσιαστική ένδειξη. Αν και είναι μια αρχή που δύσκολα αποτυπώνεται σε ένα ρεπορτάζ, καθώς αφορά όχι μόνο τον τρόπο λειτουργίας ενός δημοσιογράφου στο παρασκήνιο, αλλά και τον τρόπο που τα μέσα, οι δημοσιογράφοι και το κοινό αλληλοεπιδρούν, μέσα από την οποία αλληλεπίδραση διαμορφώνεται η δημοσιογραφική αλήθεια, οφείλουμε να συγκρίνουμε το The Photographer με το Palestine στο οποίο υπάρχει αυτή η ένδειξη.

Το Palestine, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Sacco, αποτελεί «απάντηση» στην παρουσίαση της σχέσης Ισραήλ-Παλαιστίνης από τα δυτικά μέσα. Από την άλλη, στο έργο του Lefèvre , η μοναδική αναφορά στο κίνητρο που είχε για να συμμετάσχει στην αποστολή των Γιατρών Χωρίς Σύνορα είναι ότι τον προσέλαβε η οργάνωση για να κάνει ένα φωτορεπορτάζ το ταξίδι τους στο βόρειο Αφγανιστάν (εικόνα 8).

Καταλήγουμε, λοιπόν, ότι δεν υπάρχει διαθέσιμο κάποιο σημείο που να αποδεικνύει η εφαρμογή της αρχής σύμφωνα με την οποία η δημοσιογραφία έχει υποχρέωση απέναντι στην αλήθεια, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 8

Πηγή: *The Photographer*

6.2.. Η δημοσιογραφία οφείλει πρώτα απ' όλα να είναι πιστή στους πολίτες

Σύμφωνα με τους Kovach & Rosenstiel (2001), αυτή η υποχρέωση είναι ένα άγραφο συμβόλαιο των δημοσιογράφων με την κοινή γνώμη ότι η κάλυψη των γεγονότων που γίνεται από αυτούς δεν προσδιορίζεται από ιδιοτελή κίνητρα. Πρόκειται για την πηγή της αξιοπιστίας τους, δηλαδή η ιδέα ότι οι δημοσιογράφοι θα δημοσιοποιήσουν την αλήθεια, χωρίς να λογαριάζουν ακόμα και τα οικονομικά συμφέροντα των μέσων στα οποία εργάζονται.

6.2.1. Εκ των πραγμάτων, δεν μπορεί να βρεθεί σημείο στο Palestine με σημαινόμενο που να αποδεικνύει την συγκεκριμένη αρχή των Kovach & Rosenstiel, καθώς επικεντρώνονται κατά κύριο λόγο στην σχέση δημοσιογράφων και των εταιρικών συμφερόντων πίσω από τα μέσα για τα οποία εργάζονται, δηλαδή στην ανεξαρτησία που θα έπρεπε να έχουν οι πρώτοι από τα δεύτερα.

Καθώς ο Sacco δεν εργαζόταν τότε για κάποιο μέσο και αποφάσισε με δική του πρωτοβουλία να ταξιδέψει στην Παλαιστίνη, δεν γίνεται να βρούμε το αντίστοιχο σημείο που να αποδεικνύει -ή το αντίθετο- την ανεξαρτησία από τον υποτιθέμενο επιχειρηματικό όμιλο.

6.2.2. Αντίστοιχα, το ίδιο μπορούμε να υποστηρίξουμε και για το The Photographer.

Καθώς ο Lefèvre πήγε στο Αφγανιστάν ως μέλος της αποστολής των Γιατρών Χωρίς Σύνορα και όχι για λογαριασμό κάποιου μέσου ενημέρωσης, δεν γίνεται να βρούμε το αντίστοιχο σημείο που να αποδεικνύει -ή το αντίθετο- την ανεξαρτησία από τον υποτιθέμενο επιχειρηματικό όμιλο.

6.3. Η πεμπουσία της είναι η συνέπεια στη διασταύρωση της πληροφορίας

Όπως έχει γίνει ήδη λόγος παραπάνω αναφορικά με αυτή την αρχή, οι Kovach & Rosenstiel (2001) δεν πιστεύουν στον αντικειμενικό δημοσιογράφο, αλλά στην αντικειμενική μέθοδο του δημοσιογράφου την οποία εφαρμόζει κατά την διάρκεια εύρεσης και διασταύρωσης πληροφοριών. Συμπληρώνουν, δε, ότι αυτό δεν σημαίνει ότι η υποτιθέμενη αντικειμενικότητα ισούται με ισορροπία και έλλειψη προσωπικής οπτικής γωνίας του δημοσιογράφου. Κοινώς, ο δημοσιογράφος μπορεί, αν όχι οφείλει, να έχει την δική του σκοπιά, αλλά ταυτόχρονα να είναι μεθοδικός και ειλικρινής ως προς τις πληροφορίες και τα στοιχεία που ανακαλύπτει, ανεξάρτητα από αυτή την σκοπιά, με διαφάνεια ως προς την διαδικασία και αποκλεισμό των προσωπικών προκαταλήψεων από αυτή.

6.3.1. Στο 5^ο τεύχος, ο Sacco μας περιγράφει μια μικρή ιστορία, από όταν βρέθηκε στην Χεβρώνα της Δυτικής Όχθης κατά την διάρκεια του ταξιδιού του. Η ιστορία έχει τον τίτλο “Getting the Story” («Αναζητώντας την ιστορία») και αφορά την προσπάθεια του Sacco να εξακριβώσει τις μαρτυρίες που δέχθηκε αρχικά για ένα συμβάν, στην αναζήτηση του για την ιστορία. Ισραηλινοί στρατιώτες έχουν κλείσει το κέντρο της πόλης, καθώς κάποια αναταραχή είχε σημειωθεί νωρίτερα.

Στο 1^ο καρέ της σελίδας 128 (εικόνα 9), ο Sacco συναντάει κάποιους περαστικούς, οι οποίοι τον ενημερώνουν ότι έποικοι επιτέθηκαν την προηγούμενη μέρα, ενώ υπήρξαν και πυροβολισμοί. Έτσι ξεκινάει η σχετικά σύντομη απόπειρα του να διασταυρώσει αυτές τις πρώιμες πληροφορίες που δέχτηκε με πιο στέρεες μαρτυρίες. Στην προσπάθεια του να βρει κάποιον που γνωρίζει το οτιδήποτε, οδηγείται στο σπίτι του ξαδέρφου ενός μαγαζάτορα της γειτονιάς, με διάφορα άτομα που αρχικά του μεταφέρουν τις μαρτυρίες τους από αυτά που ακολούθησαν της σύγκρουσης, ωστόσο βρίσκεται ανάμεσα τους και ένα άτομο μεγαλύτερης ηλικίας, το οποίο ήταν αυτόπτης μάρτυρας της σύγκρουσης των Ισραηλινών εποίκων και των Παλαιστινίων.

Όπως αναφέρουν οι Kovach & Rosenstiel, ο δημοσιογράφος οφείλει να επιδεικνύει μεθοδικότητα, ειλικρίνεια και διαφάνεια κατά την διάρκεια της διαδικασίας διασταύρωσης της πληροφορίας, χωρίς όμως να κρύβει την προσωπική του σκοπιά. Ο Sacco πράγματι είναι διαφανής, καθώς μας δείχνει τον κύριο όγκο της απόπειρας για διασταύρωση, αλλά και πως μπορεί να πέσει σε αδιέξοδο, είτε γιατί δεν βρίσκει να μιλήσει με τα κατάλληλα άτομα, είτε γιατί τα άτομα με τα οποία μιλάει βρίσκουν την ευκαιρία να βγάλουν από μέσα τους όλα αυτά που σκέφτονται για τους Ισραηλινούς και την κατάσταση την οποία βιώνουν και να εκτροχιάσουν την συζήτηση.

Στο πλαίσιο της προαναφερθείσας διαφάνειας και ειλικρίνειας, συνεχίζοντας το μοτίβο που ακολουθεί όλο το κόμικ, με το να μας δείχνει τις σκέψεις του ο Sacco, η συμπάθεια του και η κατανόηση προς τους Παλαιστινίους γίνεται ξεκάθαρη σε όλο το βιβλίο, ειδικότερα όσο προχωράει η ιστορία. Αυτό άλλωστε μπορεί να παρατηρηθεί και στον τρόπο που ο Sacco απεικονίζει τον Ισραηλινό στρατιώτη (εικόνα 10), τονίζοντας τα χαρακτηριστικά του, αποτυπώνοντας τον να κουνάει εξαγριωμένος το όπλο προς κάποιες περαστικές γυναίκες. Ταυτόχρονα ο Sacco είναι απόλυτα διαφανής ως προς την επιθυμία του να βρει αυτό το ένα άτομο

που θα τον βοηθήσει να ξεκλειδώσει τα μυστικά της ιστορίας που αναζητά, ενώ προσπαθεί να αποφύγει τις επαναλαμβανόμενες κουβέντες για την σχέση Παλαιστινίων-Ισραηλινών.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι ο Sacco που προσπαθεί να εντοπίσει κάποιο άτομο που γνωρίζει τι έγινε στο κέντρο της Χεβρόνας, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της συνέπειας στην διασταύρωση της πληροφορίας, όπως την ορίζουν οι Kovich & Rosenstiel.



Εικόνα 9

Πηγή: Palestine



Εικόνα 10

Πηγή: Palestine

6.3.2. Όπως αναφέρουν οι Kovach & Rosenstiel, ο δημοσιογράφος οφείλει να είναι μεθοδικός και ειλικρινής ως προς τις πληροφορίες που εντοπίζει, με διαφάνεια ως προς την διαδικασία και αποκλεισμό των προσωπικών προκαταλήψεων από αυτή.

Μέσα από την ανάγνωση του *The Photographer*, ανακύπτει η θεματική που μπορεί να θεωρηθεί ο σκοπός του ρεπορτάζ. Αυτή η θεματική είναι οι συνθήκες διαβίωσης των Αφγανών πολιτών σε μια περίοδο πολέμου, ειδικά εκείνων που ζουν στα πιο απομακρυσμένα σημεία της χώρας.

Το 2^ο άλμπουμ είναι αφιερωμένο κυρίως στον χρόνο που πέρασε η αποστολή στο χωριό Ζαραγκαντάρα, έναν από τους βασικούς προορισμούς της. Εκεί έστησαν ένα αυτοσχέδιο ιατρείο, όπου υποδέχονταν όποιο άτομο χρειαζόταν ιατρική περίθαλψη.

Κατά την διάρκεια της παραμονής τους εκεί, μια γυναίκα με λευκή μαντίλα έφερε τα δύο της παιδιά, έναν έφηβο και ένα μωρό, τα οποία ήταν χτυπημένα και ματωμένα και τα οποία φωτογράφησε ο Lefèvre .

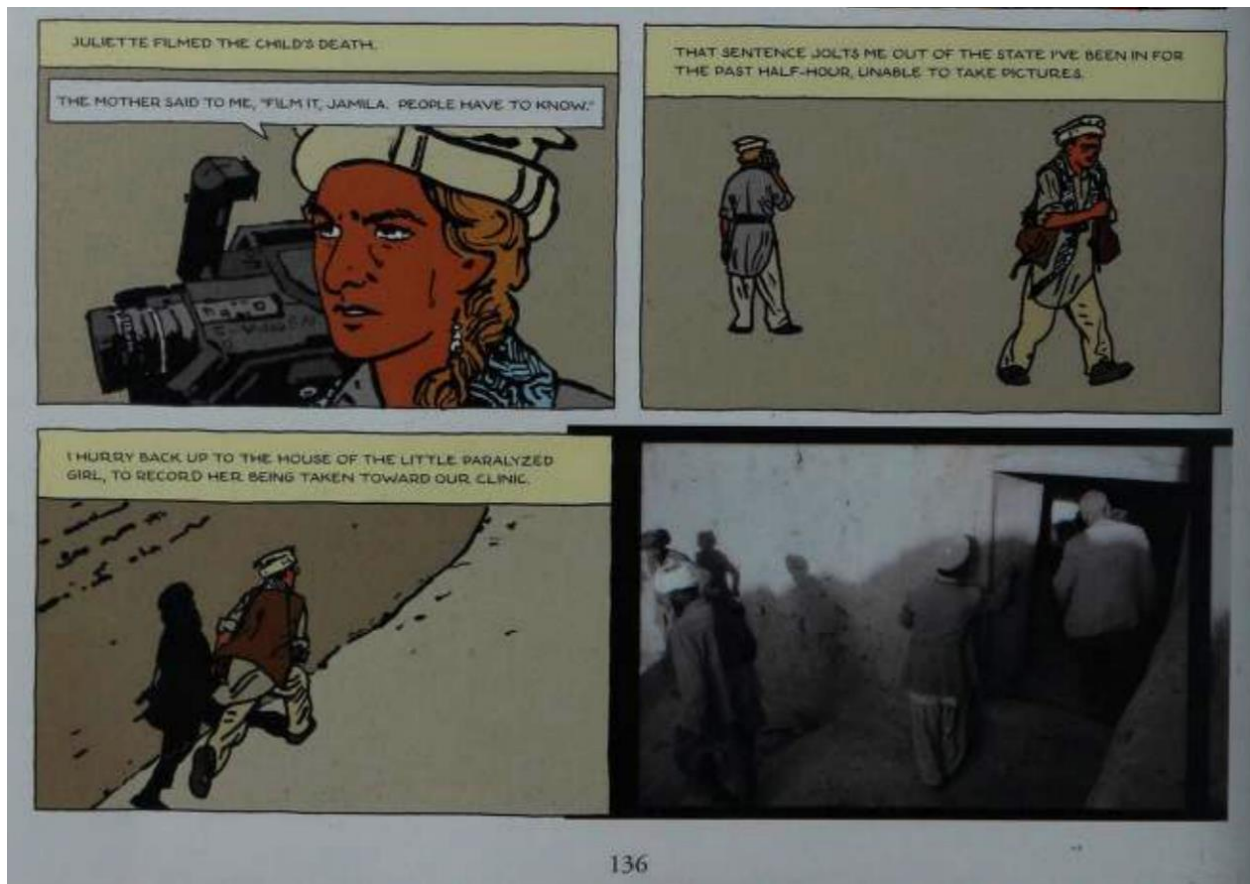
Αμέσως μετά, ο Lefèvre ακολουθεί τον John, έναν από τους Γιατρούς, ο οποίος εξετάζει ένα μικρό κορίτσι που υπήρξε θύμα βομβαρδισμού. Σοκαρισμένος από το γεγονός ότι το κορίτσι χτυπήθηκε στην σπονδυλική της στήλη και δεν θα περπατήσει ξανά, ο Lefèvre δεν βρίσκει το κουράγιο να σηκώσει την κάμερα του και να απαθανατίσει την σκηνή.

Όταν εξέρχεται του «ιατρείου», βλέπει την γυναίκα με την λευκή μαντίλα να κουβαλάει το νεκρό, πλέον, μωρό της, ακολουθούμενη από μια μικρή πομπή.

Όταν βλέπει την Juliette, ένα άλλο μέλος της αποστολής των Γιατρών, να βιντεοσκοπεί το στιγμιότυπο μετά από προτροπή της μάνας που μόλις έχασε το παιδί της (εικόνα 11), συνέρχεται από το σοκ στο οποία βρισκόταν και αποφασίζει να γυρίσει πίσω στον χώρο που εξεταζόταν το κορίτσι, ώστε να απαθανατίσει την στιγμή κατά την οποία θα το μετέφεραν αλλού για να φροντίσουν τα τραύματά του (εικόνα 12).

Σε αυτή την σκηνή, όπως εκτυλίχθηκε, ο Lefèvre δείχνει στον αναγνώστη μέρος της διαδικασίας συλλογής στοιχείων, με διαφάνεια και ειλικρίνεια, προσπερνώντας τις προκαταλήψεις που μπορεί να είχε, οι οποίες στην συγκεκριμένη περίπτωση μεταφράζονται ως η προσωρινή του αδυναμία να εκτελέσει το έργο του ως φωτορεπόρτερ λόγω της ψυχολογικής του κατάστασης.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι ότι ο Lefèvre μας δείχνει την διαδικασία και την εσωτερική του σύγκρουση μέχρι να φωτογραφίσει κάποιες σκληρές σκηνές, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της συνέπειας στην διασταύρωση της πληροφορίας, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 11

Πηγή: The Photographer



Εικόνα 12

Πηγή: The Photographer

6.4. Οι λειτουργοί της πρέπει να διατηρούν την ανεξαρτησία τους από εκείνους την δραστηριότητα των οποίων καλύπτουν δημοσιογραφικά.

Οι Kovach & Rosenstiel επισημαίνουν ότι η αμεροληψία και η ουδετερότητα δεν αποτελούν αρχές της δημοσιογραφίας.

Αυτό σημαίνει ότι οι δημοσιογράφοι πρέπει να είναι ειλικρινείς για τις απόψεις τους, χωρίς να προπαγανδίζουν υπέρ αυτών, δηλαδή να ξεχωρίζουν το γεγονός από το σχόλιο. Ταυτόχρονα, αυτές οι απόψεις δεν πρέπει να οδηγούν σε σχέσεις με κόμματα, ομάδες συμφερόντων και οποιονδήποτε άλλο οργανισμό μπορεί να αποτελέσει πόλο εξουσίας, οι οποίες σχέσεις ενδέχεται να δημιουργήσουν αμφιβολίες για το επαγγελματικό ήθος και αξιοπιστία του δημοσιογράφου.

Πέρα από την ιδεολογία και τις απόψεις, οι Kovach & Rosenstiel αναφέρονται και στην ανεξαρτησία από παραμέτρους, όπως η θρησκεία, η φυλετική καταγωγή κτλ. Δηλαδή ένα τέτοιου είδους χαρακτηριστικό θα πρέπει να είναι περιγραφικό και όχι είναι περιοριστικό ως προς την ύλη που καλύπτει κάποιο άτομο.

Και για τις δύο περιπτώσεις, το θέμα είναι αν ο δημοσιογράφος είναι προσηλωμένος στις δημοσιογραφικές αρχές που αφορούν την αλήθεια και την ενημέρωση της κοινής γνώμης. Δηλαδή, «το θέμα δεν είναι η ουδετερότητα, αλλά ο σκοπός».

Οι Kovach & Rosenstiel (2001) ορίζουν τον υποδειγματικό δημοσιογράφο ως αφοσιωμένο στην κοινωνία, δεν είναι αδιάφορος, κυνικός ή αποστασιοποιημένος και ο ρόλος του βασίζεται στην «Συμβατική Ανεξαρτησία» όπως την αποκαλούν. Η «Συμβατική Ανεξαρτησία» είναι μια δέσμευση στην οποία βασίζεται ο ρόλος του δημοσιογράφου, η οποία σημαίνει ότι ο δημοσιογράφος «είναι αφοσιωμένος στην ενημέρωση της κοινής γνώμης, χωρίς όμως να παίρνει άμεσα το ρόλο του ακτιβιστή».

Έναν αντίστοιχο χαρακτηρισμό δίνει και ο Gil Thelen, διευθυντής σύνταξης της Tampa Tribune, ο οποίος περιέγραψε τον δημοσιογράφο ως «δεσμευμένο παρατηρητή» (Kovach & Rosenstiel, 2001).

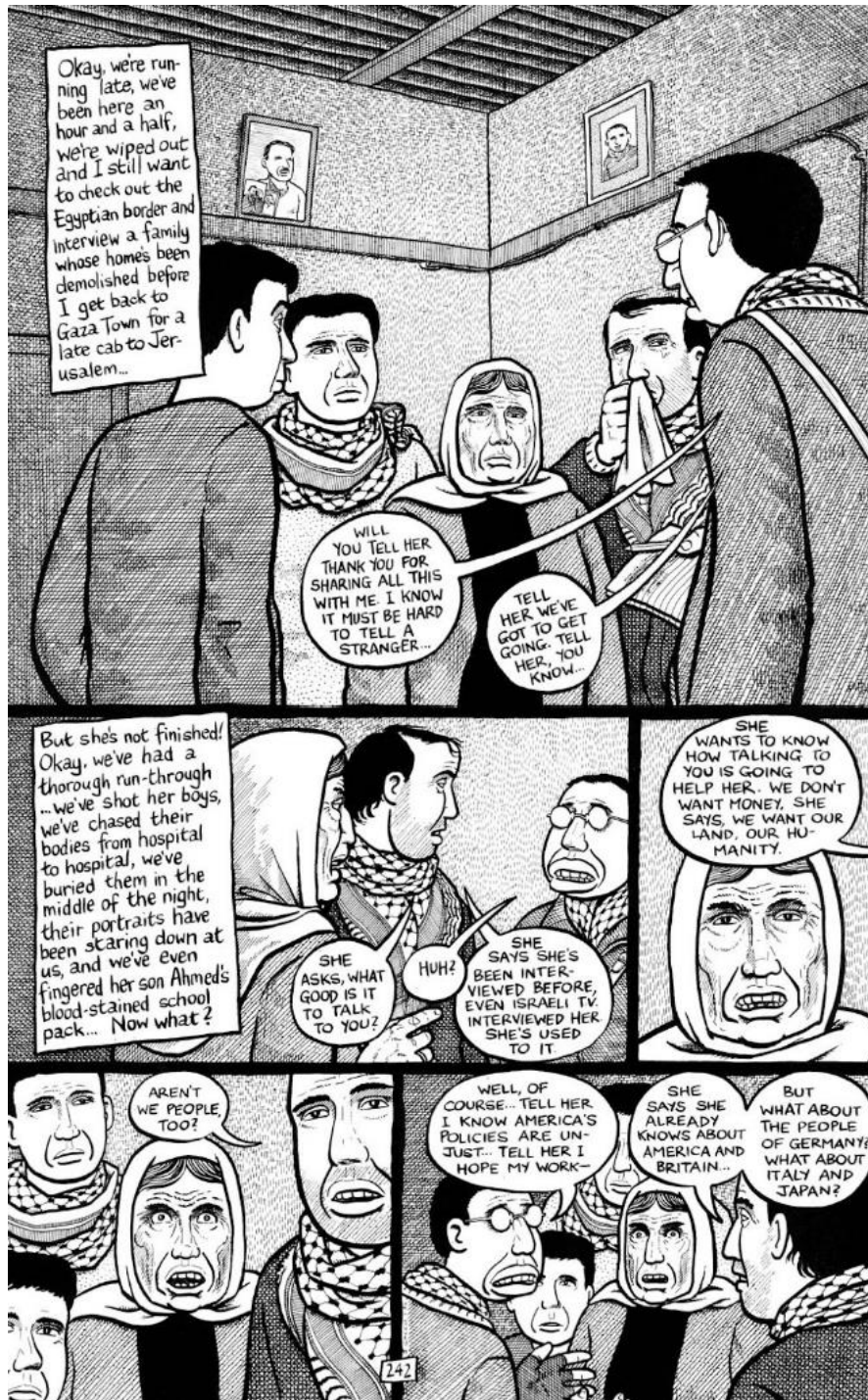
6.4.1. Στο 8^ο τεύχος, στην ιστορία με το όνομα “Pilgrimage” («Προσκύνημα»), ο Sacco συναντάει μια γυναίκα, η οποία αφηγείται πως έχει χάσει δύο από τα παιδιά της, λόγω της ολιγορίας των

Ισραηλινών αρχών να τους παρέχουν ιατρική περίθαλψη, για τραύματα που τους προκάλεσαν οι ίδιοι με χτυπήματα τους.

Μετά το τέλος της αφήγησης, ρωτάει τον Sacco αν θα υπάρξει κάποιο αποτέλεσμα από την συνέντευξη, αν θα παρθεί κάποια απόφαση υπέρ τους από τις υπόλοιπες χώρες του πλανήτη. Ο Sacco παραδέχεται ότι δεν ξέρει τι να της απαντήσει (εικόνες 13 & 14).

Σε εκείνο το σημείο, βλέπουμε τον Sacco να έρχεται αντιμέτωπος με το γεγονός ότι ο δημοσιογράφος είναι «δεσμευμένος παρατηρητής». Βρίσκεται εκεί για να μεταδώσει την αλήθεια, ή έστω αυτό που εκείνος θεωρεί αλήθεια, χωρίς να μπορεί ο ίδιος να δράσει ακτιβιστικά και να αλλάξει άμεσα την κατάσταση για την οποία κάνει ρεπορτάζ.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι ότι ο Sacco βρίσκεται αντιμέτωπος με τον περιορισμό του δημοσιογράφου να επιφέρει την αλλαγή πέρα από το δημοσιογραφικό του έργο, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της ανεξαρτησίας του δημοσιογράφου από αυτούς των οποίων την δραστηριότητα καλύπτουν δημοσιογραφικά, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 13

Πηγή: Palestine



Εικόνα 14

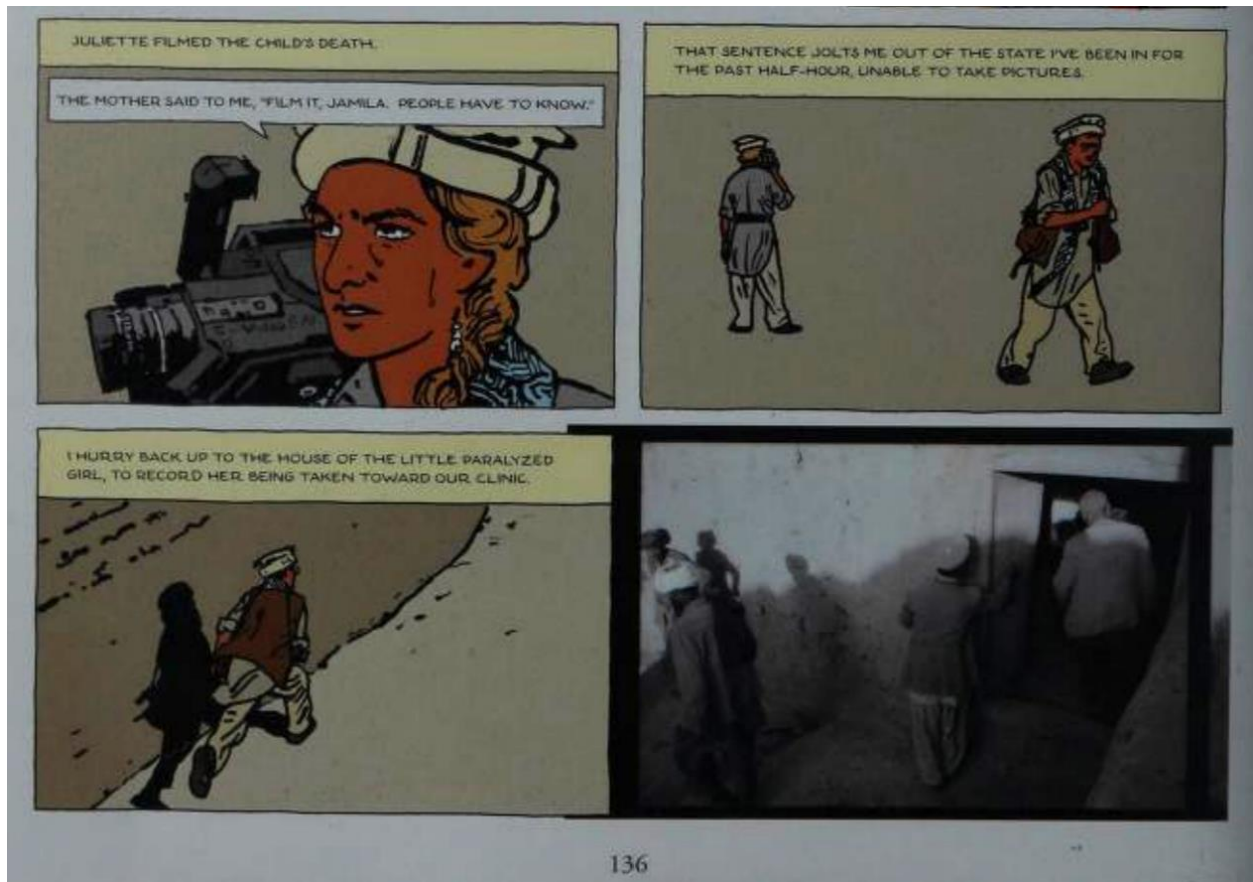
Πηγή: Palestine

6.4.2. Όπως και στην ενότητα 6.3.2, έτσι και σε αυτή, το απόσπασμα που θα εξετασθεί είναι στις σελίδες 136-137. Σε αυτό, συναντάμε τον Lefèvre να μην μπορεί να φωτογραφήσει την διαδικασία εξέτασης ενός μικρού κοριτσιού που είχε μείνει παράλυτο. Ωστόσο, όταν βγήκε από τον χώρο εξέτασης και έμαθε ότι η μητέρα ενός άλλου παιδιού, που τελικά έχασε την ζωή του, προέτρεψε μία από τους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα να βιντεοσκοπήσει την πομπή που θα ακολουθούσε το νεκρό παιδί της, αποφάσισε να πάρει την κάμερα του και να φωτογραφίσει τελικά το μικρό κορίτσι.

Σε αυτό το απόσπασμα, ο Lefèvre δεν παρουσιάζεται ως κυνικός, αποστασιοποιημένος και αδιάφορος προς αυτά που αντικρύζει. Αντίθετα, τον επηρεάζουν και εν μέρει τον εμποδίζουν από το να πραγματοποιήσει το έργο του. Γρήγορα όμως συνέρχεται και επιλέγει να προχωρήσει με την λήψη της φωτογραφίας, δηλαδή την ενημέρωση της κοινής γνώμης, ως ένας δεσμευμένος παρατηρητής (εικόνες 15 & 16).

Το δηλωτικό νόημα του σημαίνόμενου είναι ότι ο Lefèvre επιλέγει την ενημέρωση του κοινού του διαχωρίζοντας την από τα συναισθήματα του, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή

της ανεξαρτησίας του δημοσιογράφου από αυτούς των οποίων την δραστηριότητα καλύπτουν δημοσιογραφικά, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 15

Πηγή: *The Photographer*



Εικόνα 16

Πηγή: The Photographer

6.5. Πρέπει να λειτουργεί σαν ένας ανεξάρτητος ελεγκτής της εξουσίας

Βασικό στοιχείο αυτής της υποχρέωσης είναι η αρχή του κέρβερου, κατά την οποία οι δημοσιογράφοι λειτουργούν σαν ένα προπύργιο ελευθερίας και προστασίας του δημόσιου συμφέροντος απέναντι στις κυβερνήσεις, τον ολοένα και πιο ενισχυμένο επιχειρηματικό κόσμο με τους κολοσσούς που εντάσσουν την δημοσιογραφία στις οικονομικές τους δραστηριότητες και τις νέες αντιθέσεις που δημιουργούνται λόγω της τεχνολογίας.

6.5.1. Το 4^ο τεύχος του Palestine είναι αφιερωμένο σε συνεντεύξεις ανθρώπων που ήταν κρατούμενοι σε φυλακές των Ισραηλινών αρχών. Ολόκληρο το τεύχος αποτελεί κριτική για το δικαστικό και σωφρονιστικό σύστημα του Ισραήλ προς τους Παλαιστίνιους, με έμφαση στα βασανιστήρια που έχουν υποστεί όσοι βρέθηκαν σε εκείνα τα κελιά, αλλά και στο σύστημα και τους θεσμούς που τους κρατούσαν μέσα σε εκείνα τα κελιά χωρίς να έχουν προβεί σε κάποια παράνομη πράξη.

Αφότου έχουν αφιερωθεί 15 σελίδες αφιερωμένες σε συνεντεύξεις ατόμων που έχουν βρεθεί στην φυλακή και παίρνουν τον λόγο για να αφηγηθούν την ιστορία τους, κατά την διάρκεια της ιστορίας “Moderate Pressure Part 1” («Ήπια Πίεση, Μέρος 1») ο Sacco προχωράει σε ένα πιο προσωπικό σχόλιο μαζί με ένα γρήγορο μάθημα ιστορίας, αναφερόμενος στο Ισραήλ, ως την χώρα που βρίσκεται πίσω από αυτό το σύστημα που εδώ και 15 σελίδες περιγράφεται ως απάνθρωπο.

Ο Sacco μας πληροφορεί ότι ενώ είχε επιβεβαιωθεί πως η Σιν Μπετ, η υπηρεσία εθνικής ασφάλειας του Ισραήλ, αποσπούσε ομολογίες με παράνομα και βίαια μέσα, εντέλει δεν υπήρξε καμία επίπτωση, καθώς το δικαστήριο έκρινε ότι είναι απαραίτητοι για την προστασία των εθνικών συμφερόντων της χώρας και ότι τους επιτρέπεται να χρησιμοποιούν «μέτρα ψυχολογικής και ήπιας πίεσης». Έχοντας περιγράψει στον αναγνώστη ένα σύστημα βασανιστηρίων υποστηριζόμενο από τις Ισραηλινές αρχές, αφού πρώτα το έχει αποτυπώσει στις προηγούμενες σελίδες του τεύχους, χαρακτηρίζει το Ισραήλ ως «την μοναδική δημοκρατία στην Μέση Ανατολή».

Σε αυτό το σημείο του κόμικ, ο Sacco δεν διστάζει να ασκήσει ευθέως κριτική στον τρόπο που λειτουργεί το Ισραήλ, αντιπαραβάλλοντας τακτικές που ακολουθεί στην απόκρυψη των

παρανομιών τις οποίες διαπράττουν κρατικοί λειτουργοί της, με τον χαρακτηρισμό περί της ύπαρξης δημοκρατίας στην χώρα (εικόνα 17).

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι η περιγραφή της διαβίωσης Παλαιστινίων κρατουμένων στις ισραηλινές φυλακές με έμφαση στα βασανιστήρια που βιώνουν, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της λειτουργίας του δημοσιογράφου ως ανεξάρτητος ελεγκτής της εξουσίας, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 17

Πηγή: Palestine

6.5.2. Το οδοιπορικό του Lefèvre περιλαμβάνει συνεχείς συναντήσεις με τους ανθρώπους του Αφγανιστάν, αλλά δεν ασχολείται ιδιαίτερα -έως και καθόλου- με το οποιοδήποτε κράτος, αρχή ή εξουσία που μπορεί να είναι υπαίτιο για αυτή την κατάσταση, πέρα από σκόρπιες αναφορές στους Αμερικάνους και τους Σοβιετικούς ως οι δύο λαοί που έχουν μεταφέρει το πεδίο μάχης του Ψυχρού Πολέμου στο Αφγανιστάν, ή τουλάχιστον δεν τους ασκεί κάποιου είδους κριτική.

Επομένως, δεν μπορούμε να βρούμε το αντίστοιχο σημείο που να αποδεικνύει την εφαρμογή της λειτουργίας του δημοσιογράφου ως ανεξάρτητος ελεγκτής της εξουσίας, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.

6.6. Πρέπει να παρέχει βήμα δημόσιας κριτικής και συναίνεσης

Τα δημοσιογραφικά μέσα έχουν μια μοναδική σχέση με το δημόσιο βήμα και τον αντίλογο, υποστηρίζει το συγγραφικό δίδυμο. Αρχικά, το ίδιο το δημοσιογραφικό έργο επηρεάζει τον δημόσιο διάλογο και δημιουργεί κινητικότητα ως προς τα θέματα που καλύπτονται. Με την ανάδειξη μας είδησης ή ενός ρεπορτάζ, την ανάλυση και τα σχόλια που μπορεί να τα συνοδεύουν, προκαλεί το κοινό να συζητήσει για αυτό το θέμα. Αυτά τα θέματα γίνονται μέρος του κοινωνικού γίνεσθαι και του δημοσίου διαλόγου.

Καθώς τα μέσα δημιουργούν αυτή την ατζέντα του δημοσίου διαλόγου, ακολούθως οφείλουν να παίζουν και τον ρόλο του «έντιμου διαιτητή» και να δίνουν χώρο και χρόνο να ακούγονται οι διαφωνίες και να μην προωθείται ο κανιβαλισμός, αλλά ο υγιής διάλογος, ο οποίος θα οδηγεί σε κάτι ουσιαστικό και ο οποίος θα είναι «περιεκτικός και ουσιαστικός, μια ακριβής αντανάκλαση της διάστασης που πραγματικά έχει στην κοινωνία η συγκεκριμένη αντιπαράθεση».

6.6.1. Το 9ο και τελευταίο τεύχος του Palestine ξεκινάει με την ιστορία με τον τίτλο “Through Other Eyes” («Με Άλλο Μάτι»), με τον Sacco να έχει φύγει από την Γάζα και να βρίσκεται στην Ιερουσαλήμ, όπου εκεί έχει γνωρίσει δύο νεαρές Ισραηλίτισσες από το Τελ Αβίβ. Εκεί συζητάνε για την κατάσταση που επικρατεί στην ευρύτερη περιοχή μεταξύ των δύο λαών και το πως βλέπουν αυτή την κατάσταση δύο γυναίκες που προσπαθούν απλά να ζήσουν την ζωή τους. Κατά την διάρκεια της βόλτας τους στην πόλη, ο Sacco συνειδητοποιεί ότι το τελευταίο δίμηνο, η εικόνα που είχε φτιάξει για τους Ισραηλινούς πολίτες ήταν μέσα από τις διηγήσεις των Παλαιστινίων με τους οποίους συναναστρεφόταν το τελευταίο δίμηνο (εικόνες 18 & 19).

Η αμέσως επόμενη ιστορία είναι το “Tel Aviv” («Τελ Αβίβ»), όπου ο Sacco έχει βρεθεί στην πόλη με τις δύο γυναίκες, οι οποίες ήθελαν να του δείξουν και κάτι από το Ισραήλ, όπως το ζουν αυτές. Ο ίδιος ο Sacco παραδέχεται ότι μια τέτοια πόλη είναι πιο κοντά στα δικά του γνωρίσματα ως άνθρωπος της Δύσης που έχει ζήσει στις Ηνωμένες Πολιτείες και την Ευρώπη.

Ωστόσο, ο διάλογος μεταξύ των δύο πλευρών καταλήγει πάλι στην διαμάχη μεταξύ των δύο λαών και αυτή την φορά και ο Sacco και οι δύο γυναίκες, η Naomi και η Paula, υπερασπίζονται με μεγαλύτερη ένταση την άποψη τους (εικόνες 20 & 21).

Και στις δύο ιστορίες ο Sacco βάζει στο επίκεντρο τις Naomi και Paula, δίνοντας τους βήμα να εκφράσουν τις διαφωνίες τους και έχοντας μια διαφορετική οπτική από τον Sacco που βρέθηκε εκεί για δύο μήνες, ενώ αυτές ζουν στο Ισραήλ όλη τους την ζωή. Από την άλλη, υπογραμμίζει ότι βλέπουν τα δεδομένα από μια ασφαλή θέση, χωρίς να έχουν δει οι ίδιες αυτά που είδε ο Sacco κατά την διαμονή του στην Γάζα και την Δυτική Όχθη και ότι θα έχουν πάντα μια οπτική επηρεασμένη από την θέση τους ως πολίτες του Ισραήλ.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι η διαφωνία μεταξύ ενός ανθρώπου που έχει βιώσει την Παλαιστίνη εκ των έσω με δύο Ισραηλίτισσες που υπερασπίζονται την χώρα τους, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της αρχής περί παροχής βήματος για δημόσια κριτική και συναίνεση, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 18

Πηγή: Palestine



Εικόνα 19

Πηγή: Palestine



Εικόνα 20

Πηγή: Palestine



Εικόνα 21

Πηγή: Palestine

6.6.2. Έχοντας φτάσει στο χωριό που αποτελεί τον πρώτο βασικό προορισμό της αποστολής των Γιατρών Χωρίς Σύνορα, ο Didier βλέπει έκπληκτος μερικούς από τους Γιατρούς να εξετάζουν μια ακτινογραφία ενός ασθενή τους, καθώς δεν υπήρχε πρόσβαση σε κάτι τόσο εξελιγμένο τεχνολογικά στην περιοχή.

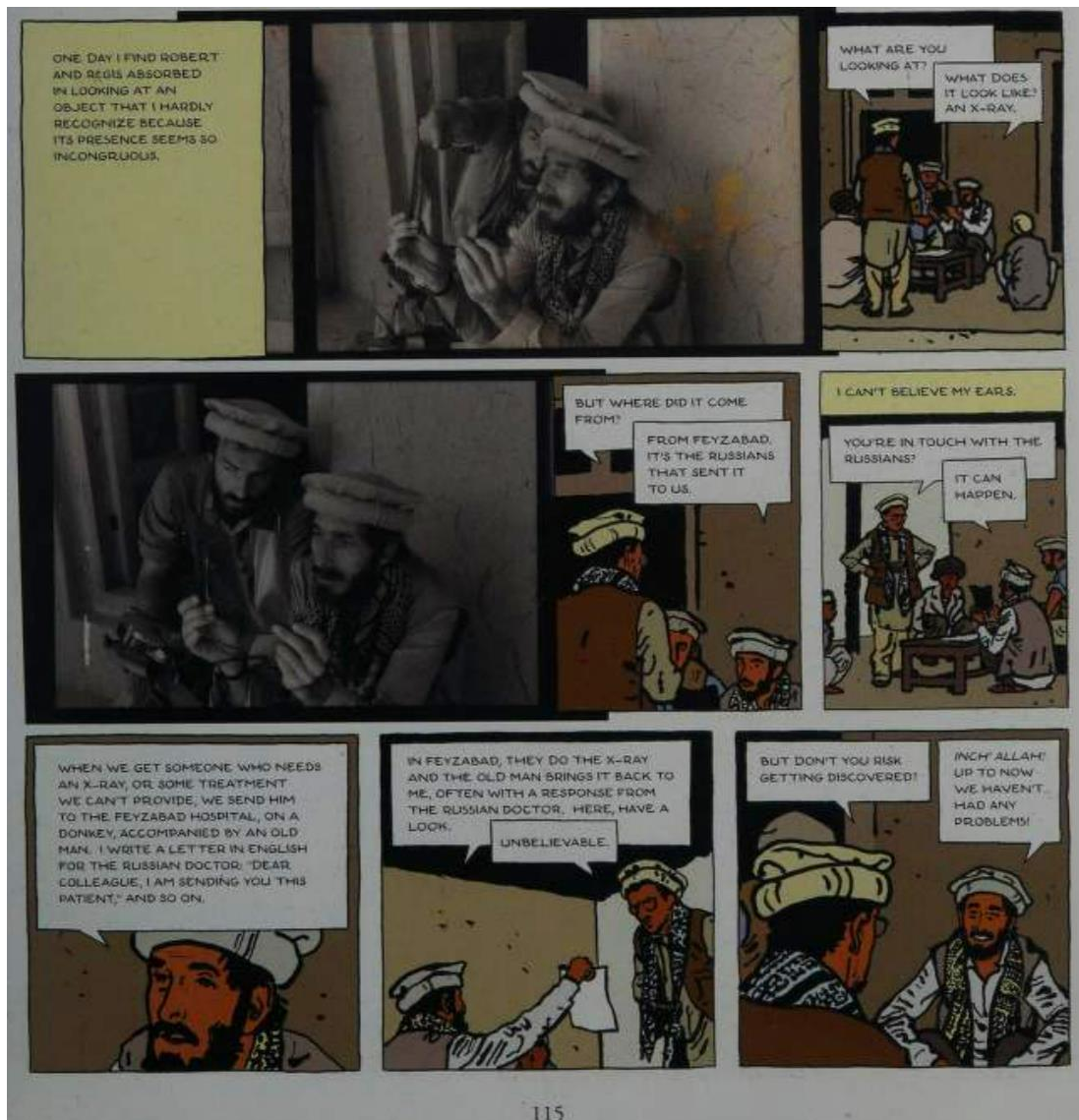
Τον πληροφορούν ότι η ακτινογραφία προήλθε από τους Ρώσους και του εξηγούν ότι οι γιατροί των δύο πλευρών έχουν αναπτύξει ένα σύστημα μεταξύ τους, κατά το οποίο οι Γιατροί Χωρίς Σύνορα που πηγαίνουν σε αποστολές στα εδάφη των mujahideen, στέλνουν ορισμένους ασθενείς σε νοσοκομεία περιοχών που βρίσκονται υπό τον έλεγχο των Σοβιετικών, όπου τους βγάζουν τις ακτινογραφίες και τους στέλνουν πίσω.

Ο διάλογος συνεχίζεται, καθώς μαθαίνει ο Didier ότι μια τέτοια κατάσταση επικρατεί γενικότερα στον πόλεμο μεταξύ των δύο πλευρών, δηλαδή ότι ενδέχεται να υπάρχουν συνεννοήσεις μεταξύ τους, παραχωρήσεις και ούτω καθεξής (εικόνα 22 & 23).

Ο Didier -μαζί του και ο αναγνώστης- θεωρούσε ότι οι Σοβιετικοί είναι οι αντίπαλοι, στους οποίους προσπαθούσαν να μην φανερωθούν κατά την διάρκεια του ταξιδιού τους και οι οποίοι ήταν η κύρια πηγή των τραυμάτων των mujahideen, για τα οποία ήρθαν οι Γιατροί Χωρίς Σύνορα.

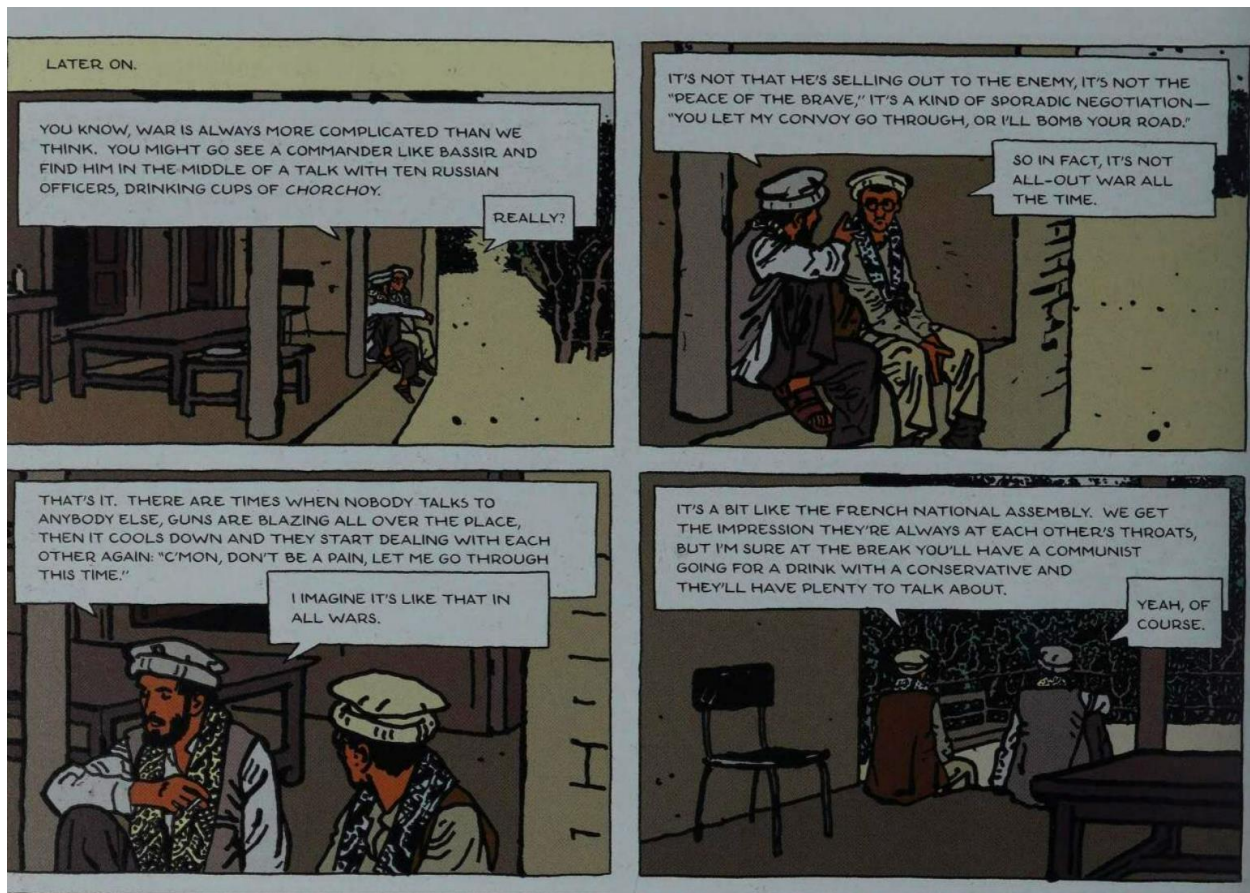
Αφ' ενός η επιλογή του Didier να ενταχθεί στην αφήγηση αυτός ο διάλογος δείχνει την διάθεση του να παρουσιάσει, όσο μπορεί, και μια διαφορετική διάσταση της αντίπαλης πλευράς. Αφ' ετέρου, γίνεται με περιορισμένο τρόπο, καθώς κατά την διάρκεια της αποστολής δεν είχε καθόλου επαφή με την πλευρά των Σοβιετικών.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι η αποκάλυψη ότι υπάρχει μερική επικοινωνία μεταξύ των γιατρών των δύο αντιμαχόμενων πλευρών του πολέμου, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της αρχής περί παροχής βήματος για δημόσια κριτική και συναίνεση, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 22

Πηγή: *The Photographer*



Εικόνα 23

Πηγή: *The Photographer*

6.7. Πρέπει να προσπαθεί να κάνει το σημαντικό γεγονός ελκυστικό και οικείο

Σύμφωνα με τους Kovach & Rosenstiel, υπάρχει μια κλίμακα επικοινωνίας, στην μία άκρη της οποίας βρίσκεται η αφήγηση (για παράδειγμα τα παραμύθια) και στην άλλη η πληροφορία (για παράδειγμα πίνακες με δεδομένα). Η δημοσιογραφία βρίσκεται κάπου στην μέση αυτής της κλίμακας, καθώς ορίζουν την δημοσιογραφία, ως αφήγηση με σκοπό. Ο σκοπός αυτός είναι να παρέχει στο κοινό τις πληροφορίες που χρειάζεται για να κατανοήσει τον κόσμο, αλλά αυτές οι πληροφορίες πρέπει να παρασχεθούν με τρόπο που θα τις καταστήσει οικείες και ελκυστικές και το κοινό θα θέλει να τις λάβει. Μερικά παραδείγματα μεθόδων και συμπερασμάτων στα οποία

έχουν καταλήξει διάφοροι θεωρητικοί και επαγγελματίες του χώρου είναι α) ο επανακαθορισμός των 5 Ws της δημοσιογραφίας (Who/Ποιος, What/Τι, When/Πότε, Where/Που, Why/Γιατί), β) η εξέλιξη της δημοσιογραφικής ιστορίας σε εμπειρία και γ) η προσθήκη λεπτομερειών και χαρακτήρα στα δημοσιογραφικά θέματα. Τι σημαίνει όμως το καθένα από αυτά;

α) Τα 5 Ws είναι ουσιαστικά οι βασικές πληροφορίες που πρέπει να απαντάει ένα δημοσιογραφικό κείμενο για να θεωρείται ολοκληρωμένο. Ποιος έκανε τι, που και πότε το έκανε και γιατί. Αρκετοί προσθέτουν και το How/Πως σε αυτή την λίστα.

Όπως εξηγεί λοιπόν ο Roy Peter Clark (Kovach & Rosenstiel, 2001), ο οποίος και αυτός προσθέτει το How/Πως στην λίστα, το δημοσιογραφικό θέμα μπορεί να γίνει πιο ελκυστικό με ένα νέο ορισμό για τα Ws. «Το Ποιος γίνεται χαρακτήρας. Το Τι γίνεται πλοκή. Το Πού γίνεται σκηνικό ή τοποθεσία. Το Γιατί γίνεται κίνητρο ή αφορμή. Το Πώς γίνεται αφήγηση.», το οποίο είναι ο τρόπος σύνδεσης όλων των προαναφερθέντων χαρακτηριστικών, από τον οποίο θα προκύψει ένας συνδυασμός αφήγησης και ενημέρωσης.

β) Παράδειγμα αυτής της μεθόδου, όπως αναφέρεται στο Εισαγωγή στην Δημοσιογραφία, είναι ο Michael Herr, ο οποίος μάλιστα αναφέρεται και ως παράδειγμα New Journalist από τον Thomas Wolfe (1973). Το πιο γνωστό του έργο είναι το βιβλίο *Dispatches*, στο οποίο ο Herr καταπιάνεται με τον Πόλεμο του Βιετνάμ. Στο συγκεκριμένο βιβλίο, εκτός από την ιστορία που αφηγείται για τους στρατιώτες που βρέθηκαν στο πεδίο της μάχης, ο Herr επιλέγει να δώσει βάση και να περιγράψει και την ψυχολογική τους κατάσταση.

γ) Όσον αφορά τις λεπτομέρειες και τον χαρακτήρα του δημοσιογραφικού θέματος, αυτές χρειάζονται για να επιτευχθεί μια πιο πολύπλευρη και ρεαλιστική απεικόνιση των ανθρώπων που εμπλέκονται στις ιστορίες που προβάλλουν τα δημοσιογραφικά μέσα. Οι Kovach & Rosenstiel καταλήγουν ότι αυτό έχει να κάνει τόσο με τον τρόπο που οι δημοσιογράφοι παίρνουν συνεντεύξεις, χωρίς να επιτρέπουν στους συνεντευξιζόμενους να μιλήσουν όπως θα έκαναν υπό κανονικές συνθήκες, όσο και με τον τρόπο που τα μέσα προβάλλουν αυτές τις συνεντεύξεις, σε ένα τελείως πλαστό και τεχνητό περιβάλλον, καταλήγοντας να τους προσομοιάζουν με καρικατούρες και μονοδιάστατες φιγούρες.

6.7.1.α) Τα 5 Ws, όπως τα ορίζει και ο Clark, συναντώνται και μέσα στο Palestine.

Who = Joe Sacco, ο πρωταγωνιστής του έργου, στου οποίου την έρευνα γινόμαστε μάρτυρες

What = ταξίδι για τις ανάγκες του ρεπορτάζ

Where = οι προσφυγικοί καταυλισμοί της Παλαιστίνης

Why = Αναζήτηση της αλήθειας για το Παλαιστινιακό ζήτημα

When = τέλη 1991- αρχές 1992, η ιστορία λαμβάνει χώρα τον αντίστοιχο χειμώνα

β) Στο 8^ο τεύχος, στην ιστορία με το όνομα “Pilgrimage” («Προσκύνημα»), ο Sacco συναντάει μια γυναίκα, η οποία αφηγείται πως έχει χάσει δύο από τα παιδιά της, λόγω της ολιγορίας των Ισραηλινών αρχών να τους παρέχουν ιατρική περίθαλψη, για τραύματα που τους προκάλεσαν οι ίδιοι με χτυπήματα τους (εικόνα 24).

Αφού έχει περιγράψει πως έχασε το πρώτο της παιδί, στην συνέχεια άρχισε να μιλάει για τον θάνατο του δεύτερου και μικρότερου της. Καθώς στο συγκεκριμένο απόσπασμα το σχέδιο του Sacco λειτουργεί συμπληρωματικά προς την διήγηση της γυναίκας, χρησιμοποιεί πολλά μικρά καρέ (όπως στην εικόνα 24) για να αποτυπώσει όση περισσότερη οπτική πληροφορία μπορεί. Καθώς δεν είναι σε θέση να μεταφέρει τους διαλόγους, χρησιμοποιεί τα μικρά καρέ για να οπτικοποιήσει την ψυχολογική κατάσταση της γυναίκας κατά την διάρκεια εκείνης της εμπειρίας. Ό,τι δεν υπάρχει σε μορφή διαλόγου που θα μετέφερε σε μεγαλύτερο βαθμό την ψυχολογική κατάσταση της γυναίκας, ο Sacco το σχεδιάζει στο πρόσωπο της, το οποίο αποτυπώνεται πολλές φορές στην ίδια σελίδα, για περισσότερες από μία σελίδες πέρα από την εικονιζόμενη.



Εικόνα 24

Πηγή: Palestine

γ) Μια λεπτομέρεια που εμφανίζεται συχνά στο Palestine είναι το τσάι. Πολλές από τις επισκέψεις του Sacco σε αυτόπτες μάρτυρες και συνεντευξιαζόμενους γενικότερα ξεκινάνε με την προσφορά τσαγιού από τα εν λόγω άτομα στον Sacco (εικόνες 25-27). Είναι μια λεπτομέρεια που δεν προσφέρει κάτι ουσιαστικό στην ευρύτερη αφήγηση και τον σκοπό του Palestine, αλλά υπάρχει

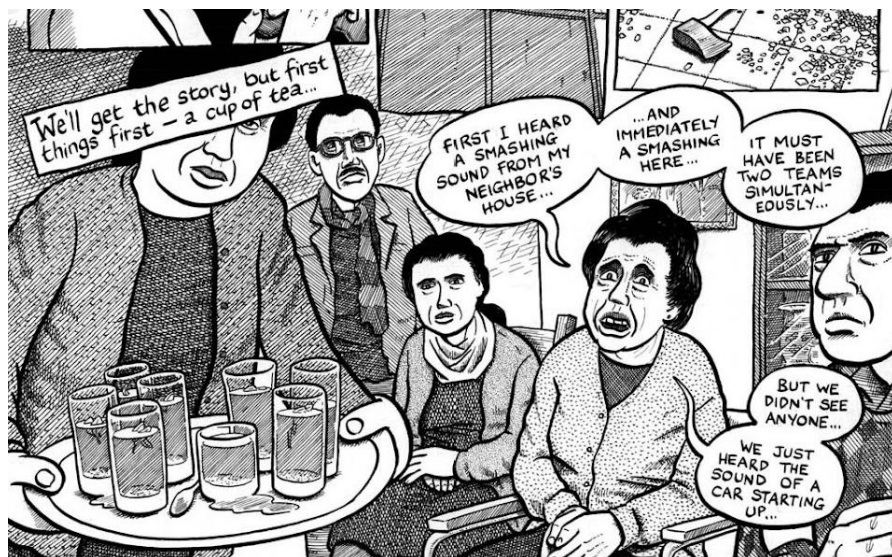
εκεί για να μας δείξει δύο πράγματα. Το πρώτο είναι αποτύπωση αυτής της συνήθειας ή παράδοσης του Παλαιστινιακού λαού να προσφέρει το συγκεκριμένο αφέψημα στους επισκέπτες του. Το δεύτερο είναι η υπογράμμιση της αντίθεσης μεταξύ της φιλοξενίας και της ευγένειας, έναντι όλων όσων έχουν περάσει, και των οποίων η αφήγηση ακολουθεί τη προσφορά του τσαγιού. Όσον αφορά το δεύτερο, είναι μόνο μια από τις ενδείξεις, αν και η πιο συχνή, που κάνει ξεκάθαρη αυτή την αντίθεση.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι η χρήση διάφορων τεχνικών για να παρουσιαστούν οι χαρακτήρες και η αφήγηση γενικότερα πιο πολύπλευροι, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της αρχής περί ελκυστικού και οικείου γεγονότος, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



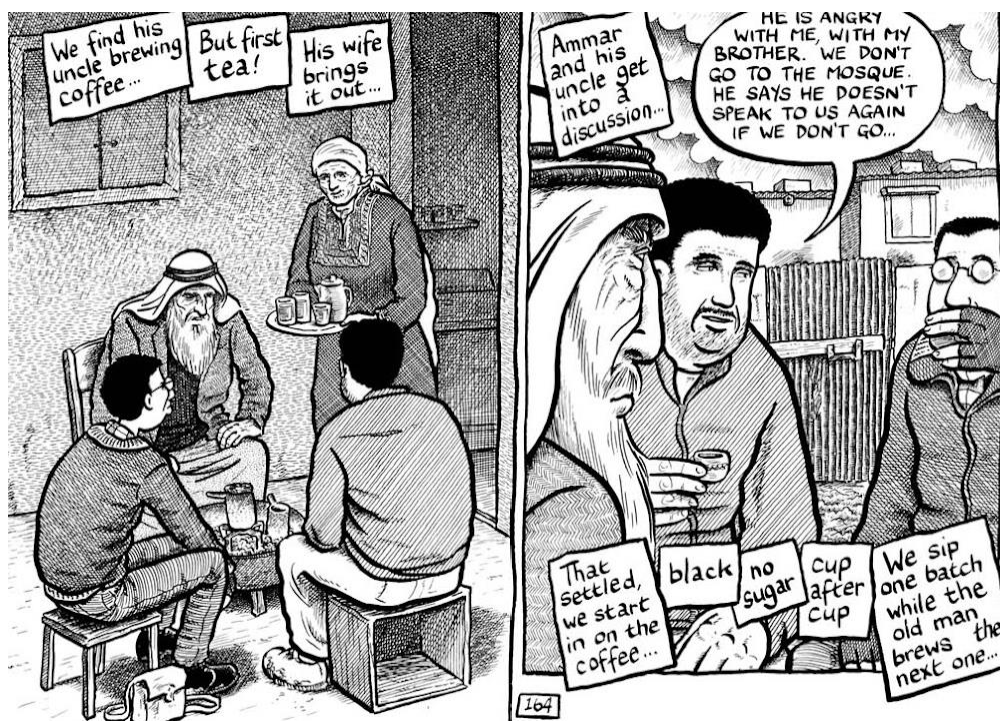
Εικόνα 25

Πηγή: Palestine



Εικόνα 26

Πηγή: Palestine



Εικόνα 27

Πηγή: Palestine

6.7.2.α) Τα 5 Ws, όπως τα ορίζει και ο Clark, συναντώνται και μέσα στο The Photographer.

Who = Didier Lefèvre , ο πρωταγωνιστής του έργου, γύρω από τις δράσεις και τα συναισθήματα του οποίου περιστρέφεται η πλοκή

What = οδοιπορικό για τις ανάγκες του φωτορεπορτάζ

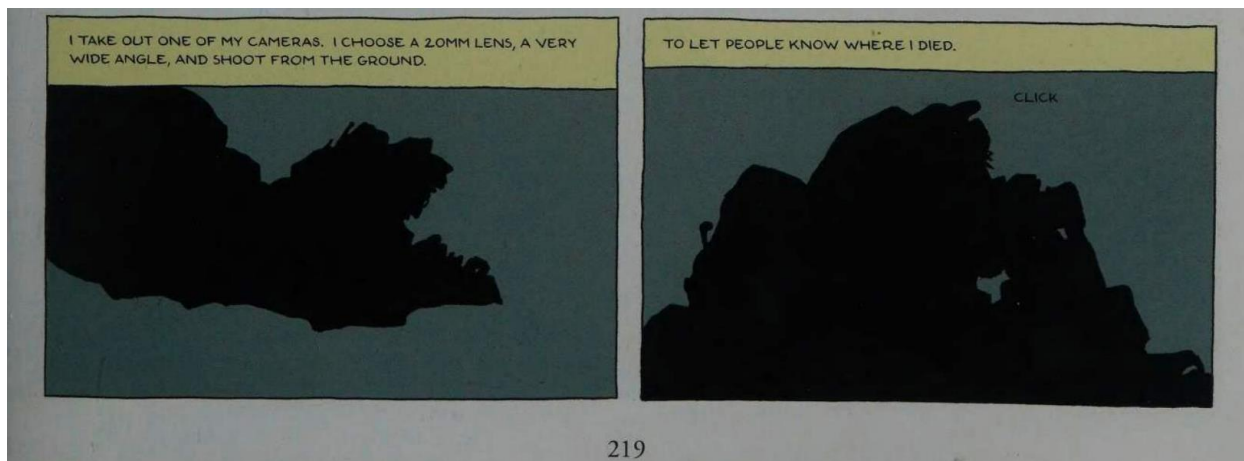
Where = τα βουνά του Αφγανιστάν

Why = Αποστολή με τους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα

When = 1986, η ιστορία λαμβάνει χώρα κατά την διάρκεια αρκετών μηνών

β) Όπως ο Herr στο Dispatches, έτσι και οι Lefèvre /Guilbert δίνουν μεγάλο βάρος στη ψυχολογική κατάσταση των διάφορων πρωταγωνιστών, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τον ίδιο τον Lefèvre . Το 3ο άλμπουμ του The Photographer είναι αφιερωμένος κυρίως στην προσπάθεια του Lefèvre να γυρίσει πίσω στην Πεσαβάρ του Πακιστάν, καθώς δεν μπορούσε να συνεχίσει να ακολουθεί την αποστολή πιο βαθιά στα βουνά του Αφγανιστάν.

Κατά την διάρκεια αυτού του ταξιδιού της επιστροφής, ο Lefèvre περνάει κάθε είδους ταλαιπωρία. Τραυματίζεται, εκβιάζεται, μένει μόνος του και φυλακίζεται. Κατά την διάρκεια όλων αυτών των δυσκολιών, οι σκέψεις του πρωταγωνιστή και η αποτύπωση της ψυχολογικής του κατάστασης είναι πάντα στο επίκεντρο της αφήγησης, καθώς γίνεται όλο και πιο ανήσυχος και αρχίζει να αμφισβητεί για το αν θα καταφέρει να φτάσει στον προορισμό του ζωντανός (εικόνα 28).



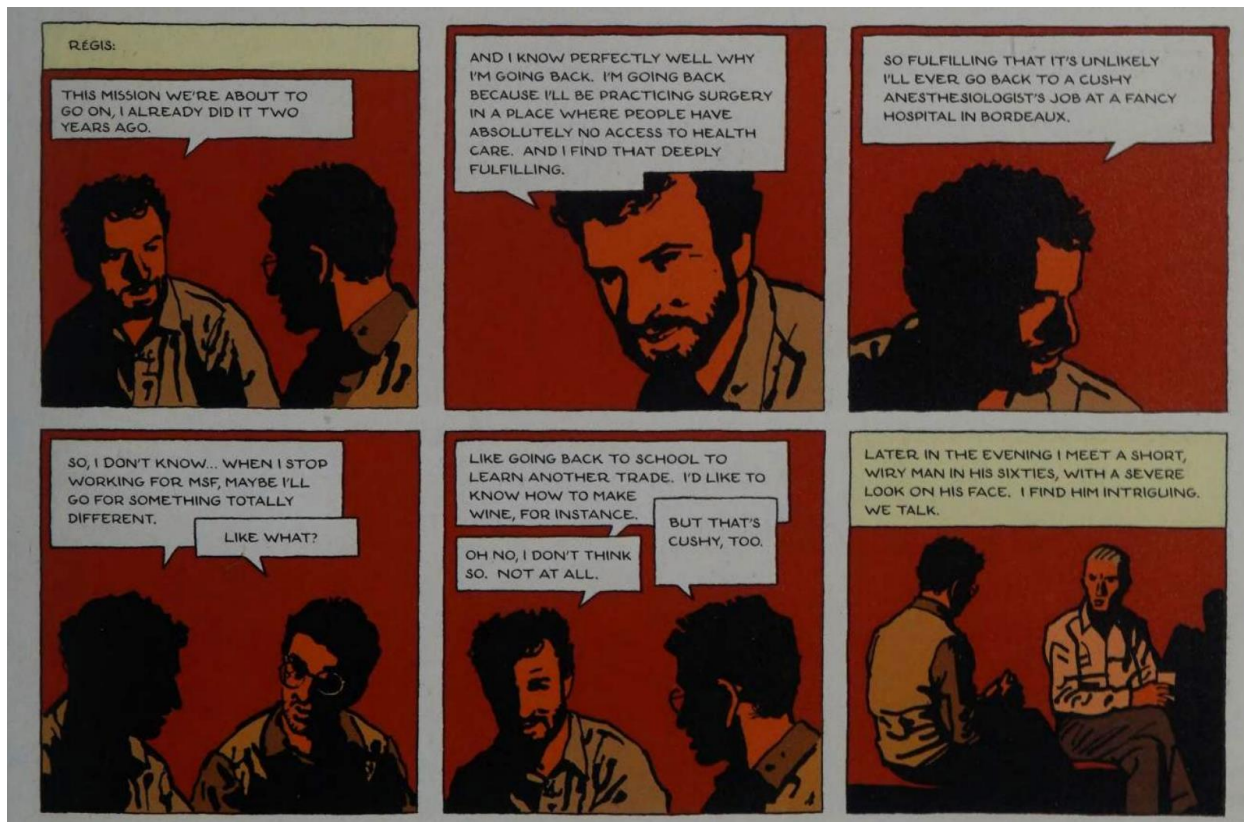
Εικόνα 28

Πηγή: *The Photographer*

γ) Το *The Photographer* αναδεικνύει μικρές λεπτομέρειες για όλους τους κεντρικούς χαρακτήρες. Αυτές οι λεπτομέρειες δεν είναι πάντα απαραίτητες για την κατανόηση κάποιας διάστασης του θέματος του πολέμου στο Αφγανιστάν, η ύπαρξη τους όμως οδηγεί σε μια πιο αληθινή και πολύπλευρη παρουσίαση των χαρακτήρων.

Για παράδειγμα, μια λεπτομέρεια που αναφέρεται μερικές φορές στις σελίδες του *The Photographer*, είναι το πάθος του Regis, ενός από τους Γιατρούς, για την οίνοποιία. Αναφέρει ότι κάποια στιγμή στην ζωή του θέλει να έχει έναν αμπελώνα και να φτιάχνει το δικό του κρασί (εικόνες 29 & 30), λεπτομέρεια που δεν σχετίζεται με κάποια ιατρική υπόθεση που συναντάει ο χαρακτήρας του Regis κατά την διάρκεια της αποστολής, αλλά χρησιμοποιείται από την αφήγηση ως στοιχείο της προσωπικότητας του Regis, καθώς τον βλέπουμε να μην την θεωρεί ενασχόληση μεγαλύτερης ευκολίας από την εξάσκηση του ιατρικού επαγγέλματος σε εμπόλεμη ζώνη. Αργότερα τον βλέπουμε να συγκρίνει την οίνοποιία με την λήψη φωτογραφιών, αποκαλύπτοντας μας τα στοιχεία που ενώνουν τα δύο επαγγέλματα, τα οποία είναι και τα στοιχεία που τον γοητεύουν.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι η χρήση διάφορων τεχνικών για να παρουσιαστούν οι χαρακτήρες και η αφήγηση γενικότερα πιο πολύπλευροι, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της αρχής περί ελκυστικού και οικείου γεγονότος, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 29

Πηγή: *The Photographer*



Εικόνα 30

Πηγή: *The Photographer*

6.8. Πρέπει να παρουσιάζει τις ειδήσεις κατά τρόπο κατανοητό και περιεκτικό

Οι Kovach & Rosenstiel καταγράφουν μια υπαρκτή τάση, κατά την οποία πολλά δημοσιογραφικά θέματα παρουσιάζονται στο κοινό με περίπλοκο τρόπο και πλήθος πληροφοριών, χωρίς να επιτρέπεται στον μέσο δέκτη να κατανοήσει πλήρως το θέμα. Αυτό το φαινόμενο το οφείλουν στην εξέλιξη των εφημερίδων, που είχε καταλήξει να είναι μέσο για τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις τόσο για οικονομικούς λόγους όσο και για λόγους μη εκμετάλλευσης των νέων κοινών που εμφανίζονταν, με κείμενα γραμμένα σε αντίστοιχο ύφος, στην τηλεόραση που συχνά μπλέκει τους κόσμους της σοβαρής ενημέρωσης και της ανάλαφρης ψυχαγωγίας χάριν εντυπωσιασμού και στο διαδίκτυο με τον καταιγισμό ειδήσεων και την κονιορτοποιημένη και προσαρμοσμένη σε κάθε άτομο ξεχωριστά ενημέρωση.

Σε ένα οπτικό μέσο όπως τα κόμικς, ο δημοσιογράφος-δημιουργός μπορεί να παραλείψει την υπερβολική ανάλυση και την απαιτητική γλώσσα που θα χρησιμοποιούσε κατά την παραγωγή του δημοσιογραφικού του θέματος, στοιχεία που θα καθιστούσαν την δουλειά του μη κατανοητή από το σύνολο του κοινού του. Αντ' αυτών, έχει το σχέδιο σαν έναν εναλλακτικό τρόπο να περάσει το μήνυμα που θέλει να περάσει στο κοινό του, χωρίς να το ξενίζει και να το απομακρύνει με την πολυπλοκότητα του μέσου που μεταφέρει το μήνυμα.

6.8.1. Στο Palestine υπάρχουν πολλά παραδείγματα κατά τα οποία η εικόνα χρησιμοποιείται από τον Sacco για να αντικαταστήσει τον λόγο, αφήνοντας την χωρίς λόγια ή αφήγηση, και προσπαθώντας να καταστήσει το μήνυμα που θέλει να περάσει σε εκείνο το σημείο, όσο πιο κατανοητό και περιεκτικό μπορεί.

Το τεύχος 6 ξεκινάει με μια σύντομη ιστορία που λειτουργεί σαν εισαγωγή για το υπόλοιπο τεύχος. Το όνομα της είναι “Refugeeland” («Γη των Προσφύγων»), θυμίζοντας ονόματα από θεματικά πάρκα. Κατά την διάρκεια της διήγησης του, ο Sacco αναφέρεται στη διαδικασία που απαιτείται για να κάνει κάποιος περιήγηση, όπως το αποκαλεί, σε προσφυγικό καταυλισμό. Όπως μας ενημερώνει, μπορεί κανείς να πάρει τηλέφωνο στην UNRWA (Υπηρεσία Αρωγής και Έργων των Ηνωμένων Εθνών) και αυτοί θα κανονίσουν τις λεπτομέρειες της περιήγησης. Μπορεί επίσης να μην είναι μέλος ενός γκρουπ που θα επισκεφτεί τον καταυλισμό, αλλά μόνος του, για να λάβει ο ενδιαφερόμενος την πλήρη εμπειρία. Τα λόγια του Sacco έχουν έντονο το κυνικό στοιχείο, προσομοιάζοντας την επίσκεψη στον καταυλισμό σαν επίσκεψη σε κάποιο θεματικό πάρκο.

Μετά τις σελίδες κατά τις οποίες ο Sacco βρίσκεται στο αυτοκίνητο και σκέφτεται όλα τα παραπάνω για την διαδικασία εισόδου στον καταυλισμό, επιλέγει να αφήσει την εικόνα να μιλήσει (εικόνα 31), η οποία αποτυπώνει την αντίθεση μεταξύ του επισκέπτη που νομίζει ότι έχει πάει στην Refugeeland και την σκληρή πραγματικότητα που αντιμετωπίζουν οι πρόσφυγες εκεί όπου ζουν.



Εικόνα 31

Πηγή: Palestine

Στο παραπάνω δισέλιδο, ο Sacco αποτυπώνει αμέσως την κατάσταση όπου επικρατεί. Δρόμοι δεν υπάρχουν, το έδαφος είναι γεμάτο λάσπες και νερά, μέσα από τα οποία περνάνε τα εικονιζόμενα αμάξια. Ταυτόχρονα χρησιμοποιούνται γαϊδούρια για να μετακινήσουν τσουβάλια, ενώ σε διάφορα σημεία υπάρχουν σκουπίδια συγκεντρωμένα σε κάδους μπαζών, από τους οποίους βλέπουμε κάποια πρόβατα να τρώνε. Παιδάκια παίζουν ή προσπαθούν να αποφύγουν τα λασπόνερα, ενώ οι κατοικίες είναι αποκλειστικά χαμόσπιτα. Χωρίς καμία λέξη, ο Sacco καταφέρνει να μας μεταφέρει μια πρώτη, γεμάτη πληροφορίες, εικόνα για το βιοτικό επίπεδο των Παλαιστινίων στον συγκεκριμένο καταυλισμό.



Εικόνα 32

Πηγή: Palestine

Στην αμέσως επόμενη σελίδα, ο Sacco επιλέγει να δείξει τους ανθρώπους του καταυλισμού (εικόνα 32). Στο πρώτο καρέ βλέπουμε μικρά παιδιά, ταλαιπωρημένα και θλιμμένα. Στο δεύτερο βλέπουμε ενήλικες, να κοιτάνε καχύποπτα και με θυμό τον ξένο που ήρθε να τους επισκεφθεί. Στο τρίτο βλέπουμε μια διμοιρία Ισραηλινών στρατιωτών, με πιο ουδέτερες αντιδράσεις. Πάλι, χωρίς ούτε μία λέξη στην σελίδα, ο Sacco μεταφέρει στον αναγνώστη τα συναισθήματα -ή την έλλειψη αυτών- τριών διαφορετικών ομάδων ατόμων, που βιώνουν την κατάσταση στον καταυλισμό με διαφορετικό τρόπο.

Το δηλωτικό νόημα του σημαινόμενου είναι η απεικόνιση του βιοτικού επιπέδου του προσφυγικού καταυλισμού και τα συναισθήματα των ανθρώπων που ζουν εκεί, ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της κατανοητής και περιεκτικής παρουσίασης της είδησης, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.

6.8.2. Τον ρόλο που επιτελεί στο Palestine η εικόνα, η οποία πολλές φορές «περιγράφει» χωρίς λόγια κάποια κατάσταση, στο The Photographer αυτός ο ρόλος επιτελείται από το φωτογραφικό υλικό του Lefèvre. Άλλωστε, όπως έχει γράψει και ο Κομίνης «μια φωτογραφία, όταν απεικονίζει “πιστά” την πραγματικότητα, δεν χρειάζεται ούτε μια λέξη» (1993).

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το τραυματισμένο παιδί που αναφέρθηκε και στην ενότητα 6.3.2. Βρισκόμαστε στην βάση που έχουν στήσει οι Γιατροί Χωρίς Σύνορα, εκεί όπου βρίσκεται το αυτοσχέδιο ιατρείο και κλινική που έχουν διαμορφώσει και υποδέχονται τραυματίες και αρρώστους από την περιοχή. Μεταξύ των τραυματιών είναι και τα δύο παιδιά μιας γυναίκας, ένας έφηβος και ένα μικρό αγόρι 2-3 χρόνων.

Ο Lefèvre μας παρέχει μια πολύ σύντομη περιγραφή των τραυματιών, συνοδευμένη από 3 μικρές φωτογραφίες, ενώ στην επόμενη σελίδα, μια μεγάλη φωτογραφία των δύο παιδιών καταλαμβάνει την μισή σελίδα (εικόνα 33). Γνωρίζοντας ότι το ένα από τα εικονιζόμενα παιδιά στις επόμενες σελίδες θα χάσει την ζωή του, η σελίδα αυτή αποκτάει νέο νόημα, ως προς την προσπάθεια απόδοσης της είδησης ή, στην συγκεκριμένη περίπτωση, τμήματος του δημοσιογραφικού θέματος με τρόπο απλό και περιεκτικό.

Αντί δραματικών περιγραφών, με αντίστοιχα καρέ και φωτογραφίες, οι δημιουργοί επιλέγουν να δείξουν την κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα παιδιά μέσα από μια φωτογραφία, σε μία από τις λίγες σελίδες του έργου όπου κάποιο καρέ ή φωτογραφία καταλαμβάνουν τόσο πολύ χώρο.

Το δηλωτικό νόημα του σημεινόμενου είναι η απεικόνιση της απώλειας της παιδικότητας στο Αφγανιστάν , ενώ το συνειρμικό νόημα είναι η εφαρμογή της κατανοητής και περιεκτικής παρουσίασης της είδησης, όπως την ορίζουν οι Kovach & Rosenstiel.



Εικόνα 33

Πηγή: The Photographer

6.9. Οι λειτουργοί της πρέπει να έχουν το δικαίωμα να ενεργούν με βάση τη συνείδηση τους

Για την τελευταία αρχή της δημοσιογραφίας, οι Kovach & Rosenstiel καταλήγουν ότι ο δημοσιογράφος πρέπει να έχει το θάρρος της γνώμης του, να μπορεί να αντιδράσει σε κάποιον προϊστάμενο για τον τρόπο που γίνονται οι χειρισμοί σε κάποιο θέμα, να εκφράσει τις διαφωνίες του και -προφανώς- να μην παραποιεί την αλήθεια και επομένως να μην εξαπατά το κοινό του. Αυτό απαιτεί επιπλέον και την κατάλληλη κουλτούρα πίσω από τις πόρτες των αιθουσών σύνταξης των μεγάλων ειδησεογραφικών οργανισμών . Εν συντομία, «η δημοσιογραφία είναι υπόθεση χαρακτήρα». Άλλωστε, η ηθική και η επισήμανση των ανισοτήτων της κοινωνίας οδηγεί πολλούς στην απόφαση να ασχοληθούν με την δημοσιογραφία, ενώ από την άλλη πλευρά, η κρίση, το ύφος, η αξιοπιστία και ο χαρακτήρας του δημοσιογράφου οδηγούν τους δέκτες στην προτίμηση τους σε συγκεκριμένες εφημερίδες, δελτία ειδήσεων, ειδησεογραφικές ιστοσελίδες και ούτω καθεξής.

6.9.1. Λόγω της φύσης του έργου του Sacco, δύσκολα εφαρμόζεται σε αυτόν η τελευταία αρχή των Kovach & Rosenstiel. Αν και ασχολούνται με μια γενικότερη θεώρηση της ηθικής και της ειλικρίνειας σχετικά με αυτά που μεταδίδει ο δημοσιογράφος, αναφέρονται κυρίως σε αυτές τις αξίες ως προς την σχέση τους με τα αφεντικά των δημοσιογράφων, την υποχρέωση του δημοσιογράφου να παρακούσει εντολές που πηγαινούν ενάντια στην δημοσιογραφική του δεοντολογία.

Εκ των πραγμάτων, καθώς ο Sacco δεν έχει από πίσω του κάποιον εκδότη ή αρχισυντάκτη να παίρνει εντολές, αποφασίζει μόνος του προς ποια κατεύθυνση θα κινηθεί το ρεπορτάζ του, χωρίς να χρειαστεί πάει κόντρα σε κάποιον ανώτερο του, οπότε **δεν γίνεται να βρούμε το αντίστοιχο σημείο που να αποδεικνύει -ή το αντίθετο- ότι η συνείδηση και η δημοσιογραφική ηθική του τον έφερε αντιμέτωπο με κάποιον ανώτερο του.**

6.9.2. Το ίδιο μπορούμε να υποστηρίξουμε και για το The Photographer.

Εκ των πραγμάτων, δεν γίνεται να βρούμε το αντίστοιχο σημείο που να αποδεικνύει -ή το αντίθετο- ότι η συνείδηση και η δημοσιογραφική ηθική του τον έφερε αντιμέτωπο με κάποιον ανώτερο του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Συμπεράσματα

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία επιχείρησε να ερευνήσει αν τα κόμικς αποτελούν ένα μέσο με το οποίο μπορεί να ασκηθεί η δημοσιογραφία, χωρίς να υπολείπεται σε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που την καθιστούν σε κάτι παραπάνω από ένα απλό επάγγελμα, αλλά σε λειτούργημα.

Επιλέχθηκαν δύο έργα κόμικς, τα οποία μοιράζονται κάποια κοινά, αλλά και κάποια διαφορετικά στοιχεία, καθώς σκοπός ήταν να ανακαλυφθεί αν αυτά τα χαρακτηριστικά θα μας έδιναν διαφορετικά αποτελέσματα και επομένως θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ποια χαρακτηριστικά βρίσκονται πιο κοντά στις δημοσιογραφικές αξίες.

Το πρώτο έργο ήταν το Palestine, με δημιουργό ένα μόνο άτομο, τον Joe Sacco. Ο Sacco, ένας νεαρός δημοσιογράφος και δημιουργός κόμικς, ταξίδεψε στην Παλαιστίνη, με σκοπό την συγγραφή ενός ρεπορτάζ για την κατάσταση εκεί, από την πλευρά των Παλαιστινίων. Ο ίδιος έγραψε το σενάριο και το σχεδίασε. Ενώ ως χαρακτήρας εμφανίζεται συνεχώς στο έργο, τα 9 τεύχη του Palestine αποτελούν περισσότερο μια συρραφή ιστοριών, όπου η κάθε μία είναι αφιερωμένη σε ένα διαφορετικό τμήμα του ρεπορτάζ και ο Sacco δεν λειτουργεί ως πρωταγωνιστής της ιστορίας στο μεγαλύτερο μέρος της, καθώς στο επίκεντρο είναι οι άνθρωποι της Παλαιστίνης που μοιράζονται τις ιστορίες τους μαζί μας.

Το δεύτερο έργο ήταν το The Photographer: Into the War-Torn Afghanistan, από την ομάδα των Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert και Frederic Lemercier. Ο Lefèvre ήταν ένας φωτορεπόρτερ, ο οποίος συμμετείχε στην αποστολή των Γιατρών Χωρίς Σύνορα να φτάσουν στα βόρεια του Αφγανιστάν και να παρέχουν ιατρική βοήθεια σε ανθρώπους που δεν είχαν πρόσβαση σε αυτήν, είτε λόγω των συνθηκών που ζούσαν, είτε λόγω του πολέμου που είχε ξεσπάσει στην χώρα. Το The Photographer αποτελεί λιγότερο ένα καθαρό ρεπορτάζ σε μορφή κόμικς, όπως το Palestine, και πιο πολύ ένα οδοιπορικό του Lefèvre στο Αφγανιστάν, όπου μαζί με τους Αφγανούς που γνωρίζει εκεί, το αφηγηματικό επίκεντρο είναι πάντα ο ίδιος ο Lefèvre.

Μια ακόμα βασική διαφορά, που αφορά λιγότερο τον τρόπο που παρουσιάζεται το δημοσιογραφικό έργο του καθενός και περισσότερο το τεχνικό κομμάτι δημιουργίας των δύο έργων, είναι ο αριθμός των ατόμων πίσω από την δημιουργία των δύο έργων. Όπως αναφέραμε, το Palestine είναι αποτέλεσμα ενός μόνο ανθρώπου, ενώ δεν ισχύει το ίδιο για το The Photographer. Ο Lefèvre μετέφερε τις εμπειρίες του και έδωσε τις φωτογραφίες του στον φίλο του και δημιουργό κόμικς, Emmanuel Guibert, ο οποίος σχεδίασε το σενάριο που έγραψε μαζί με τον Lefèvre, ενώ ο Frederic Lemercier χρωμάτισε τα σκίτσα του Guibert.

Αυτές είναι μερικές από τις κύριες διαφορές μεταξύ των δύο εξεταζόμενων έργων. Η έρευνα που έγινε ήταν ποιοτική και η μέθοδος έρευνας ήταν ανάλυση περιεχομένου σημειωτικής φύσης. Σημειωτική είναι η επιστήμη των σημείων, δηλαδή η ανάλυση των συμβόλων που μπορεί να συναντήσουμε οπουδήποτε, συμπεριλαμβανομένων ασφαλώς και των έργων τέχνης. Ο Umberto Eco, που είχε ασχοληθεί εκτενώς με την σημειωτική στην καριέρα, είχε ορίσει ένα σημείο «ως κάτι που, με βάση μια προηγουμένως καθιερωμένη κοινωνική σύμβαση, μπορεί να εκληφθεί ως κάτι που αντιπροσωπεύει κάτι άλλο» (1976). Το σημείο αποτελείται από το σημαίνον, δηλαδή κάτι που παραπέμπει σε ένα υποβόσκον νόημα, όπως ένα καρτέ ή μια σελίδα ή μια ολόκληρη ιστορία, και το σημαινόμενο, που είναι το νόημα που παραπέμπει το σημαίνον (Bryman, 2016).

Στην συγκεκριμένη εργασία, επιχειρήσαμε να βρούμε σημααινόμενα που υποδεικνύουν διάφορες δημοσιογραφικές αξίες, με σκοπό να ανακαλύψουμε αν αυτά τα έργα κόμικς με δημοσιογραφικό περιεχόμενο αποτελούν πραγματικό δημοσιογραφικό έργο. Για να βρούμε αυτά τα σημααινόμενα, επιλέχθηκε το βιβλίο των Kovach & Rosenstiel, “Elements of Journalism”, στο οποίο απαριθμούνται 9 αρχές ή υποχρεώσεις, που πρέπει να ακολουθεί η δημοσιογραφία. Η βάση της έρευνας είναι αυτό το βιβλίο, καθώς χρησιμοποιείται ως διδακτέα σε Ευρώπη και ΗΠΑ και έχει μεταφραστεί σε δεκάδες γλώσσες, γραμμένο από δύο ανθρώπους με πλούσιο έργο, τόσο στο επάγγελμα, όσο και στην μελέτη της δημοσιογραφίας (Tom Rosenstiel, n.d.).

Αναζητήθηκαν οι 545 σελίδες που καταλαμβάνουν τα δύο έργα (285 το Palestine, 260 το The Photographer), με σκοπό την εύρεση των αποσπασμάτων που είχαν ως σημααινόμενα αυτές τις 9 αρχές.

Στο Palestine, μπορέσαμε να εντοπίσουμε τις 7 από τις 9 αρχές, ενώ στο The Photographer εντοπίσαμε 5. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι δύο αρχές που δεν εντοπίστηκαν στο Palestine, η αρχή #2 (πίστη της δημοσιογραφίας στους πολίτες) και η αρχή #9 (δημοσιογράφοι που λειτουργούν με

βάση την συνείδηση τους) ήταν δύο από εκείνες που δεν εντοπίστηκαν ούτε στο *The Photographer*, ενώ οι άλλες δύο ήταν η αρχή #1 (δημοσιογραφία που έχει υποχρέωση απέναντι στην αλήθεια) και η αρχή #5 (δημοσιογραφία ως ανεξάρτητος ελεγκτής της εξουσίας).

Αριθμητικά, με βάση τις παραμέτρους που έχουν τεθεί, μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι τα κόμικς αποτελούν ένα δημοσιογραφικό μέσο. Από την άλλη, όσον αφορά την δημιουργία του δημοσιογραφικού κόμικς μόνο από ένα άτομο, δεν είναι καθοριστικός παράγοντας, αλλά παίζει κάποιον ρόλο. Δεν αποτελεί καθοριστικό παράγοντα γιατί, όπως θα φανεί και αργότερα στην ενότητα, υπάρχουν συγκεκριμένες αρχές που εξαρτώνται από συγκεκριμένες περιστάσεις (αρχές #1 και #9), οι οποίες δεν θα επηρεάζονταν από το αν υπήρχε ένα άτομο πίσω από την δημιουργία του κόμικς ή περισσότερα.

Ως προς τα χαρακτηριστικά των κόμικς και αν αυτά είναι ικανά να αναδείξουν τις δημοσιογραφικές αρχές σε δημοσιογραφικά έργα που βρίσκονται σε μορφή κόμικς, αξίζει να αναφερθεί ότι τα αποσπάσματα που επιλέχθηκαν να εξεταστούν στα πλαίσια των αρχών #7 (παρουσίαση του σημαντικού γεγονότος κατά τρόπο ελκυστικό και οικείο) και #8 (παρουσίαση της είδησης κατά τρόπο κατανοητό και περιεκτικό), όντας εκείνες που αφορούν πρωτίστως την παρουσίαση ενός ρεπορτάζ ή μιας είδησης, αποτελούν ξεκάθαρα παραδείγματα του γεγονότος ότι η οπτική διάσταση των κόμικς και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα πλαίσια αυτής, καταφέρνει να καταστήσει μια είδηση ή ένα ρεπορτάζ ελκυστικό και οικείο στον δέκτη ή, αντίστοιχα κατανοητό και περιεκτικό.

Όσον αφορά την ύπαρξη της φωτογραφίας, στο *The Photographer*, ως χρήση οπτικού εργαλείου αντί του σχεδίου, παρατηρούμε ότι εμφανίζεται σε αποσπάσματα που επιβεβαιώνουν την ύπαρξη δημοσιογραφικών αρχών, συγκεκριμένα της αρχής #4 (διατήρηση της ανεξαρτησίας των δημοσιογράφων από εκείνους τη δραστηριότητα των οποίων καλύπτουν δημοσιογραφικά) και της αρχής #8 (παρουσίαση των ειδήσεων κατά τρόπο κατανοητό και περιεκτικό). Επομένως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι βοηθάνε με την ύπαρξη των δημοσιογραφικών αρχών, αλλά δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας.

Ως προς τις διαφορές των δύο έργων, όπως έχουν ήδη συμπυκνωθεί στην παρούσα ενότητα, μπορούμε να εξάγουμε το συμπέρασμα ότι τα χαρακτηριστικά του κάθε έργου συνδέονται με τον αριθμό των αρχών που καλύπτουν. Επομένως, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το μέσο δεν παίζει τόσο σημαντικό ρόλο, όσο «καλλιτεχνικό» και αν είναι. Αυτά που έχουν σημασία είναι οι

προθέσεις, τα κίνητρα και ο τρόπος λειτουργίας και εξέτασης στοιχείων από αυτούς που ασκούν το δημοσιογραφικό λειτούργημα, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίον επιλέγουν να το ασκήσουν. Ταυτόχρονα, όλα εκείνα τα στοιχεία που έχουν σημασία στην δημοσιογραφία δεν εμφανίζονται απαραίτητα όλα μαζί. Αν τα μετατρέψουμε σε μετρήσιμες μονάδες, όπως επιχειρήθηκε σε αυτή την εργασία, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, σύμφωνα με το οποίο οι διαφορές των δύο έργων, όπως αναφέρθηκαν παραπάνω, επηρεάζουν τον αριθμό αυτών των μετρήσιμων μονάδων, ή αλλιώς των αρχών της δημοσιογραφίας, που καλύπτονται από κάποιο δημοσιογραφικό έργο.

Ένας περιορισμός που προκύπτει στην συγκεκριμένη έρευνα είναι το γεγονός ότι ορισμένες αρχές προαπαιτούν την ύπαρξη ενός μέσου ενημέρωσης στο οποίο εργάζεται ο δημοσιογράφος, ενώ άλλες δεν αφορούν άμεσα το δημοσιογραφικό έργο όπως παράγεται, αλλά ό,τι συντελείται πριν την παραγωγή του δημοσιογραφικού έργου ή παράλληλα με αυτό.

Για παράδειγμα, η αρχή #1 (υποχρέωση απέναντι στην αλήθεια) ουσιαστικά καθιστά μια είδηση, δημοσίευμα, ρεπορτάζ κτλ. ως ένα μόνο κομμάτι ενός ευρύτερου παζλ που είναι η αλήθεια για ένα γεγονός. Αυτό είναι κάτι που δύσκολα αντικατοπτρίζεται σε κάθε δημοσιογραφικό έργο και η μη εμφάνιση της αρχής #1 δεν σημαίνει αυτόματα ότι ο δημοσιογράφος δεν την έχει λάβει υπόψη του. Άλλωστε, ακόμα και για το Palestine, χρειάστηκε ο εντοπισμός ενός ανάλογου αποσπάσματος από συνέντευξη του δημιουργού, ώστε γίνει αντιληπτή αυτή η αρχή στις σελίδες του.

Από την άλλη, οι αρχές #2 (πίστη της δημοσιογραφίας στους πολίτες) και #9 (δημοσιογράφοι που λειτουργούν με βάση την συνείδηση τους) αφορούν δημοσιογράφους που εργάζονται σε μέσα, όπως τηλεοπτικά κανάλια, εφημερίδες, διαδικτυακούς ιστότοπους και άλλα. Στα δύο εξεταζόμενα έργα, ο μεν Joe Sacco πήγε στην Παλαιστίνη για να κάνει την έρευνα του και να την μεταφέρει σε κόμικς, το οποίο κυκλοφόρησε από τον αμερικανικό εκδοτικό οίκο κόμικς Fantagraphics, ο δε Lefèvre ακολούθησε την αποστολή των Γιατρών Χωρίς Σύνορα και χρόνια αργότερα συνεργάστηκε με τον Emmanuel Guibert,

Πίνακας 1: Αριθμός δημοσιογραφικών αρχών σε Palestine και The Photographer

Δημοσιογραφικές Αρχές των Kovach & Rosenstiel	Palestine	The Photographer
Αρχή #1	NAI	OXI
Αρχή #2	OXI	OXI
Αρχή #3	NAI	NAI
Αρχή #4	NAI	NAI
Αρχή #5	NAI	OXI
Αρχή #6	NAI	NAI
Αρχή #7	NAI	NAI
Αρχή #8	NAI	NAI
Αρχή #9	OXI	OXI
Σύνολο	77%	55%

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allcott, H., & Gentzkow, M. (2017). Social Media and Fake News in the 2016 Election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2), 211–236. <https://doi.org/10.1257/jep.31.2.211>

Aubert, M., Lebe, R., Oktaviana, A. A., Tang, M., Burhan, B., Hamrullah, Jusdi, A., Abdullah, Hakim, B., Zhao, J., Geria, I. M., Sulistyarto, P. H., Sardi, R., & Brumm, A. (2019). Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature*, 576(7787), 442–445. <https://doi.org/10.1038/s41586-019-1806-y>

Barberi, D. (2023). *Η σημειωτική των κόμικς*. Jemma Press.

Barnett, D. (2023, December 10). Groundbreaking graphic novel on Gaza rushed back into print 20 years on. *The Observer*. <https://www.theguardian.com/books/2023/dec/10/joe-sacco-palestine-graphic-novel-gaza-print-new-readers>

Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6(2), 237–272. <https://doi.org/10.2307/468419>

Biography - Tom Rosenstiel. (2021, September 19). <https://www.tomrosenstiel.com/bio/>

Brenan, M. (2023, October 19). Media Confidence in U.S. Matches 2016 Record Low. *Gallup.com*. <https://news.gallup.com/poll/512861/media-confidence-matches-2016-record-low.aspx>

Bryman, A. (2016). *Social Research Methods* (5th ed.). Oxford University Press.

BU Commencement 2007 | Weekend | Biography | Dr. Bill Kovach. (2009, May 19).
Web.archive.org.

<https://web.archive.org/web/20090519093814/http://www.bu.edu/commencement/2007/biographies/kovach.html>

Camden, V. J. (2020). The Thought Bubble and Its Vicissitudes in Contemporary Comics. *American Imago*, 77(3), 603–638. <https://doi.org/10.1353/aim.2020.0031>

Cohn, N. (2013). *The visual language of comics : introduction to the structure and cognition of sequential images*. Bloomsbury Academic, An Imprint Of Bloomsbury Pub. Plc.

Didier Lefèvre | Bookreporter.com. (n.d.). www.bookreporter.com. Retrieved February 28, 2024, from <https://www.bookreporter.com/authors/didier-lefevre>

Drisko, J. W., & Maschi, T. (2015). *Content analysis*. Oxford University Press.

Duncan, R., Michael Ray Taylor, & Stoddard, D. (2015). *Creating Comics as Journalism, Memoir and Nonfiction*. Routledge.

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington, Ind. Indiana University Press.

Eco, U. (2007). *Η Σημειολογία στην Καθημερινή Ζωή*. Μαλλιάρης.

Eco, U. (1976). Κήνσορες και θεράποντες. Γνώση.

Eisner, W. (2008). Comics and sequential art : principles and practices from the legendary cartoonist. W.W. Norton.

Flick, U. (2018). An introduction to qualitative research. Sage.

Guibert, E., Didier Lefèvre, Frédéric Lemerrier, Siegel, A., & Médecins Sans Frontières Association. (2010). The photographer. Distributed By Paw Prints/Baker & Taylor.

Harriet E.H. Earle. (2020). Comics: An Introduction. Routledge.

Hartwig, M. K. (2014). A companion to ancient Egyptian art. Wiley.

Hergé. (1956). L' Affaire Tournesol. Casterman.

Joe Sacco on Palestine. (n.d). www.aljazeera.com.
<https://www.aljazeera.com/features/2008/7/19/joe-sacco-on-palestine>

Kelp-Stebbins, K.L., Saunders, B., Sanyal, D., Sacco, J., Alba, G., Archer, D., Beguez, A., Chahwan, T., Cossio, J., Glidden, S., Khouri, O., Viktoriiâ Lomasko, Mirk, S., Naro, M., Passmore, B., Yazan Al-Saadi, Warner, A., & Schnitzer, J. (2021). Art of the news : comics journalism. Jordan Schnitzer Museum Of Art.

Kibédi Varga, A. (1990), "Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität," in W. Harms, ed., Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988 [Germanistische Symposien. Berichtsbände XI], 356–367. Stuttgart

Kitchen, D., & Buhle, P. (2012). The Art of Harvey Kurtzman. ABRAMS.

Kovach, B., & Rosenstiel, T. (2001). The elements of journalism : what newspeople should know and the public should expect. Three Rivers Press.

Lee, S., & Ditko, S. (2007). The amazing Spider-Man omnibus. Vol. 1. Marvel.

Lippmann, W. (2008), Liberty and the News, Princeton University Press.

Marshall, M. (2005). Joe Sacco. Rosen Pub. Group.

Mackay, B. (2016, April 7). Comics Journalism: A Guest Post by Brad Mackay. Adastracomix.
<https://adastracomix.com/2016/04/07/comics-journalism-a-guest-post-by-brad-mackay/>

McCloud, S. (1994). Understanding Comics: The Invisible Art. HarperCollins Publishers.

McCloud, S. (2006). Making comics : storytelling secrets of comics, manga and graphic novels. HarperCollins.

Mendes, F. M. M., & Queirós, F. A. T. (2017). Construção cena a cena: a narrativa jornalística como mosaico lítero-factual em Chico Mendes: crime e castigo, de Zuenir Ventura. *Bakhtiniana: Revista de Estudos Do Discurso*, 12(2), 156–173. <https://doi.org/10.1590/2176-457326786>

Morrison, G., Mckean, D., & Gaspar Saladino. (2004). *Arkham Asylum : a serious house on serious earth*. Dc Comics.

Mullen, L. (2008). Cave Art and the Origins of Typography. *Visual Communication Quarterly*, 15(1-2), 6–16. <https://doi.org/10.1080/15551390801914546>

Murphy, J. E. (1974). The New Journalism: A Critical Perspective. *Journalism Monographs*, 34, 41. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/new-journalism-critical-perspective/docview/1297818310/se-2>

O'Connor, T.P. "The New Journalism", *New Review*, 1 (1889), 423—34 [423—4, 428—34]. (1990). Oxford University Press EBooks, 361–365. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199270378.003.0062>

Parton, J. (1877). *Caricature and Other Comic Art in All Times and Many Lands*.

Petersen, R. S. (2011). *Comics, manga, and graphic novels : a history of graphic narratives*. Praeger.

Rhoades, S. (2008). *A complete history of American comic books*. Peter Lang.

Rosa, D. (1996). *The Life & Times of Scrooge McDuck*. Gladstone Publishing.

Sacco, J. (2001). *Palestine*. Fantagraphics Books.

Sacco, J. (2012). *Journalism*. Metropolitan Books.

Shorter, C.K. (1899). *Illustrated Journalism: Its Past and its Future*. *The Contemporary Review*, Vol. 75, 481-494.

Stevick, P. (1967). *The theory of the novel*. Free Press.

Thompson, C. (2003). *Blankets*. Top Shelf Productions.

Tom Rosenstiel | Philip Merrill College of Journalism. (n.d.). [Merrill.umd.edu](https://merrill.umd.edu/directory/tom-rosenstiel). Retrieved February 28, 2024, from <https://merrill.umd.edu/directory/tom-rosenstiel>

Wolfe, T., & Edward Warren Johnson. (1973). *The New Journalism*. Harper & Row.

Woo, B. (2010) *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form* (J. Goggin, D. Hassler-Forest, Ed.). McFarland.

Κομίνης, Λ. (1990). *Τα Μυστικά της Δημοσιογραφίας 1: Δεοντολογία*. Καστανιώτης.

Κομίνης, Λ. (1993). *Τα Μυστικά της Δημοσιογραφίας 2: Εφαρμοσμένη Δημοσιογραφία*. Καστανιώτης.

