

# **Vybrané postupy funkční narace v minisérii HBO Černobyl**

Mgr. BcA. Rudolf Šnajder

---

Diplomová práce  
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2021/2022

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: BcA. Mgr. Rudolf Šnajder  
Osobní číslo: K19425  
Studijní program: N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby  
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika  
Forma studia: Prezenční  
Téma práce: 1. Teoretická část:  
Vybrané postupy funkční narace v minisérii HBO Černobyl  
2. Praktická část:  
Režie audiovizuálního díla, nebo soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., nebo scénář v rozsahu nad 70 stran či dva scénáře v rozsahu 20-30 stran

## Zásady pro vypracování

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

### 2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schválených před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Scénář v rozsahu nad 70 stran, nebo dva scénáře v rozsahu 20-30 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Uputávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o diplomové práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

ARONSON, Linda: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014.  
SNYDER, Blake: *Save the cat!* Michael Wiese Production. California 2005.  
BORDWELL, David, Thompsonová, Kristin: *Film art. An introduction*. McGraw-Hill Education 2020.  
LABÍK, Ludovít: *Dramaturgia strihové skladby*. VeRBuM. Zlín 2013.  
SEGER, Linda: *Making a Good Script Great*. Silman-James Press. Los Angeles 2010.

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2021**

Termín odevzdání diplomové práce: **20. května 2022**



**Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.**  
děkan

**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2021

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: ..... 10.5.2022.....

Jméno a příjmení studenta: .....Rudolf Šnajder.....

.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce se zabývá televizní pětidílnou minisérií Černobyl (Chernobyl, 2019) z produkce televizní společnosti HBO. Práce vychází z premisy, že Černobyl je výjimečné dílo, a snaží se analyzovat některé postupy, které autoři v díle velice funkčně použili. Analýza se zaměřila na vybrané narativní postupy, mezi které patří zejména - práce s kombinováním žánrů, s využíváním subjektivní perspektivy, volba nelineární scenáristické struktury, užití negace negace a tvorba komplexních postav. Vedle obecných schémat je na konkrétních příkladech vysvětleno, jak jednotlivé uvedené postupy byly ze strany autorů funkčně užity, a jak a proč fungují.

Klíčová slova: Chernobyl, Černobyl, HBO, rozbor seriálu, subjektivní perspektiva, kombinace žánrů, negace negace, komplexní postavy, scenáristická struktura

## **ABSTRACT**

This final thesis is focused on a five episodes Mini Series of Chernobyl (Chernobyl, 2019) produced by TV company HBO. Thesis deals with a premise that Chernobyl is an extraordinary masterpiece, and tries to analyze some methods, which were applied by authors in a very functional way. Analysis shall be focused on selected narrative methods, especially such as – mixture of genres, usage of subjective perspective, choice of non-linear script structure, usage of negation of negation and complex characters. Besides the general theories, there is also detailed explanation with usage of concrete examples, which shall demonstrate how these selected methods were used by authors and the way and reasons of its effects on audience.

Keywords: Chernobyl, Černobyl, HBO, Series analysis, subjective perspective, genre mix, negation of negation, complex characters, script structure

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## OBSAH

ÚVOD.....	9
<b>I TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>10</b>
1 OBECNÁ VÝCHODISKA PRÁCE.....	11
2 METODY PRÁCE .....	12
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>13</b>
3 TÉMA MINISÉRIE ČERNOBYL.....	14
4 ŽÁN(R)Y MINISÉRIE ČERNOBYL.....	16
5 STRUKTURA VYPRÁVĚNÍ.....	20
6 PRÁCE SE SUBJEKTIVNÍ PERSPEKTIVOU.....	26
7 POUŽITÍ PRINCIPU NEGACE NEGACE .....	29
8 UNIKÁTNÍ A KOMPLEXNÍ POSTAVY .....	32
8.1 TECHNIKY ZÍSKÁNÍ ZÁJMU DIVÁKŮ O HLAVNÍ POSTAVY .....	32
8.2 PROKRESLENÍ POSTAV A JEJICH FUNKCE.....	35
8.3 PROTAGONISTÉ .....	38
8.3.1 Valerij Legasov .....	38
8.3.2 Uljana Chomjuková .....	39
8.3.3 Boris Ščerbina .....	42
8.4 ANTAGONISTÉ .....	45
8.4.1 Viktor Brjuchanov, Anatolij Fomin, Anatolij Ďatlov .....	45
8.4.2 Náměstek KGB Čarkov.....	47
8.5 DALŠÍ POSTAVY.....	48
8.5.1 Michail Sergejevič Gorbačov.....	48
8.5.2 Manželé Ljudmila Ignatěnková a Vasilij Ignatěnko .....	49
8.5.3 Předák horníků Andrej Gluchov .....	50
8.5.4 Generálové Pikalov a Tarakanov .....	51
8.6 EPIZODNÍ ROLE.....	52
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>54</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>56</b>



## ÚVOD

Předmětem této práce je rozbor televizní pětidílné minisérie Černobyl (Chernobyl, 2019) z produkce televizní společnosti HBO, pojednávající o havárii reaktoru stejnojmenné jaderné elektrárny v roce 1986. Toto dílo získalo řadu prestižních ocenění<sup>1</sup> a bylo vysoce hodnoceno odbornou veřejností i velmi kladně přijato ze strany diváků<sup>2</sup>. Takový úspěch není náhodný. Domnívám se, že minisérie Černobyl je mistrovské dílo, které velmi sofistikovaně funguje ve všech složkách filmové řeči.

V této práci bych rád identifikoval a analyzoval jednotlivé postupy, které díky jejich funkčnímu užití vedly k tak zdařilému a (za mě) mimořádnému tvůrčímu počínu. Tyto postupy se vyskytují ve větší či menší míře ve většině výjimečných filmů, či seriálů. Nejde přitom o nějaký formálně daný kánon, který je nutný vědomě následovat. Domnívám se, že řada autorů tato pravidla dodržuje nevědomě, ať už díky nápodobě jiných děl, která je používají, či čistě intuitivně. V případě minisérie Černobyl však jde o jejich natolik přesné, precizní a systematické využití, že dle mého názoru nejde o náhodu, nýbrž sofistikovaně promyšlený a následně realizovaný vědomý záměr. Je mou světlou nadějí, že tato teoretická reflexe užitých tvůrčích postupů, a jejich rozebrání na konkrétních příkladech, poslouží jako vodítko dalším tvůrcům. Zejména televizní a filmová tvorba v rámci české kotliny by (až na čestné výjimky) takové povzbuzení a inspiraci v podobě vymezení funkčních postupů, a jejich demonstraci na konkrétních praktických příkladech, dle mého soudu naléhavě potřebovala.

---

<sup>1</sup> Seznam ocenění je možné nalézt na [https://en.wikipedia.org/wiki/Chernobyl\\_\(miniseries\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chernobyl_(miniseries)) [cit. 20.1.2021].

<sup>2</sup> Portály - csfd.cz (96%, 1. nejlepší seriál), imdb.com (9,4 hvězdiček z deseti), rottentomatoes.com (96%), HBO, 4,9 z 5 (<https://hbogo.cz/serialy/cernobyl/rada-1>). [cit. 20.1.2021].

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 OBECNÁ VÝCHODISKA PRÁCE

Práce má za cíl identifikaci a rozbor vybraných narativních postupů v minisérii Černobyl (Chernobyl, HBO, 2019) s důrazem a zaměřením na její scenáristickou strukturu.

Práce ověřuje tezi, zda analyzované postupy jsou funkční (ve smyslu získávání divákova zaujetí, jeho emočního navázání se, a ztotožnění s příběhem a postavami), a zda lze vymezit, jakými prostředky dosahují svého účinku na diváka.

Sekundárním cílem a praktickým přesahem výstupů práce by mělo být vycizelování vybraných konkrétních postupů a poukázání na způsoby jejich efektivního užití (s odkazem na konkrétní rozebírané případy). Tyto informace mohou sloužit čtenářům jako inspirace při jejich vlastní scenáristické a režijní práci.

## 2 METODY PRÁCE

V rámci užití metodologie je pracováno s analýzou jednotlivých dílů minisérie, identifikací a analýzou funkčních narativních postupů, rozbořením jejich mechanismů a podmínek efektivního užití. V konkrétních případech je součástí metodologického postupu i komparace s audiovizuálními díly, řešícími obdobné problémy a situace.

Je vhodné zdůraznit, že tyto postupy a mechanismy nejsou dogmatem, které někdo uměle vytvořil, například po dvaceti letech meditace v temné jeskyni. Naopak, autoři odborných knih a teoretických konceptů zpravidla vychází z praktické tvorby jednotlivých autorů, kterou až následně porovnávají, zobecňují a ex post formulují určitá pravidla. Všimají si, že určitá audiovizuální díla (a způsoby vyprávění) mají u diváků větší odezvu, než jiné (ať už jde o sledovanost televizních seriálů, návštěvnost v kinech, ocenění na festivalech či až následně, a někdy i s velkým časovým odstupem, získání statusu určité „kultovnosti“ audiovizuálního díla). Oblast metod narace v audiovizuálních dílech se navíc stále vyvíjí, a je pravděpodobné, že se v budoucnu objeví nové postupy. Na druhou stranu nemusí jít jen o novinky, spíše o jejich nové a preciznější užití - některé progresivní prvky (paralelních) narací jsou obsaženy i v tak starých dílech jako je Homérova *Oddyseia* či *Občan Kane* (Orson Welles, 1941) (skoky v čase, kombinace žánrů, střídání perspektiv, negace negace).

Díky uvědomění si takových postupů, jejich identifikaci a teoretickému zobecnění pravidel jejich funkčnosti, vycizelování struktury a způsobů užití, je možné jejich maximálně efektivní užití v audiovizuální tvorbě.

Užití těchto pravidel navíc nemusí být vědomé. Řada tvůrců může mít pocit, že jich se „nějaká pravidla netýkají“ a tvoří „jak to cítí“. To se však nevylučuje. I oni používají řadu pravidel, často však na intuitivní bázi, případně vycházejí z velké divácké zkušenosti, kdy mohou podvědomě užívat funkční postupy, které je zaujaly u jiných audiovizuálních, literárních, či výtvarných děl naší civilizace. Mohou také intuitivně vytvářet nové postupy, nebo lépe užívat postupy předchozích tvůrců. Díky teoretické reflexi jejich prací pak mohou být identifikována a definována pravidla nová.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

### 3 TÉMA MINISÉRIE ČERNOBYL

Černobyl je komplexní dílo s precizně promyšlenou strukturou. Tato skutečnost se odráží i v tématech, která zpracovává a jejich významech.<sup>3</sup>

Na první pohled nejviditelnějším tématem je havárie jaderné elektrárny, její příčiny, průběh a ničující následky. Minisérie skutečně poctivě a detailně ukazuje tyto události, a to jednak z hlediska technického (co se stalo), jednak lidského (jak to mohli dopustit, jak na tyto šílené události reagovali). Velká část akce všech dějových linek se týká havárie a odstraňování jejích následků. Dění před výbuchem, při něm a poté.

Tvůrci však využili toto dobře viditelné téma jako odrazový můstek k rozvinutí dalšího silného tématu. V druhém plánu a mezi řádky seriál vykresluje totalitní komunistickou moc, která raději lže a ničí životy a zdraví svých občanů, než by přiznala své pochybení, a zjedнала nápravu. K havárii sice došlo proto, že technici na směně, kteří prováděli zkoušku turbíny, porušili snad všechna nařízení, která se porušit dala. Zásadním faktorem však byla konstrukční vada reaktoru, o které byl režim vědci již o několik let dříve informován, avšak v zájmu utajení své chyby o ní neinformoval ani zaměstnance elektráren, kteří jaderné technologie každodenně obsluhovali, a vědce umlčel. Právě téma lži a hodnoty pravdy (pro kterou se Legasov v závěru seriálu obětuje) je ústřední linkou, která se celým seriálem táhne jako červená nit. Je až fascinující, s jakou důkladností, četností a v kolika různých polohách, nechají tvůrci tuto linii promlouvat a působit na diváky. Odkazy na toto téma jsou ve více než polovině obrazů. Toto téma tvoří symptomatický význam sdělení minisérie, když odkazuje na samotnou podstatu skutečné příčiny havárie i utrpení a obětí zúčastněných lidí (včetně trojice ústředních postav – Legasova, Ščerbiny a Chomjukovové).

V rovině referenčního významu, který ukotvuje dílo k určitým věcem a místům, se dá říci, že minisérie líčí život v Sovětském svazu v 80' letech minulého století. Průřez společností je poměrně široký, zahrnuje jak prosté lidi, tak vědecké prostředí, zaměstnance elektrárny, fungování armády (i s odkazy na posttraumatické stresové poruchy veteránů z Afghánistánu), ale i obávanou KGB a ústřední výbor komunistické strany, tedy i patra nejvyšší.

Další linií je téma utrpení a obětování se lidí v rámci odklizení škod (ostatně celá minisérie je věnována „na paměť všech, kteří trpěli a obětovali se“). Rozsah i povaha jejich obětí je

---

<sup>3</sup> O problematice tématu a významu filmů viz. Bordwell, David, Thompsonová, Kristin: Umění filmu. Praha 2011. s. 92 an.

skutečně těžko pochopitelná. Ať už se to týká techniků elektrárny, hasičů nebo zdravotnického personálu, kteří utrpěli silné dávky radiace, aniž věděl o existenci nebezpečí, nebo o práci horníků, vojáků a „lidských robotů“, kteří už byli informováni do jakého pekla jdou, a jaké to může mít následky.

Tvůrci navíc tyto linie a motivy k nim odkazující velice efektivně rozvíjejí prostřednictvím vertikálního řetězení, což je technika, se kterou české filmařské prostředí bohužel příliš nedokáže pracovat. Tímto termínem se rozumí postup, kdy se jednotlivé linky, referující k jednotlivým významům, tématům a motivům, funkčně sbíhají v rámci jediné události z linie akce či vztahového příběhu. Příkladem může být schůze místního komunistického výboru v Pripjati, na které se bezprostředně po havárii probírá, co se vlastně stalo. Během scény vedení elektrárny čelí výtkám ohledně bezpečnosti a toho, že neříká celou pravdu. Jejich bortící se obranu zachrání starý zasloužilý člen výboru, který rebelujícím členům vyčte, že se nechovají v souladu se stranickou linií, když „nevěří straně“. Pokud je zde stát zastoupen v odborných otázkách vedením elektrárny, pak toto vedení říká pravdu. Zpochybňovat je znamená zpochybňovat stranu. Členové musí uvěřit, že vše je v pořádku a pouze „hoří střecha“ v důsledku drobné závady. Přestože členové výboru namítali, že „vzduch svítí“. Jsou přinuceni věřit více straně, než vlastním očím. V této scéně se protíná jak téma života v tehdejší Sovětském svazu (divák vidí dokonale zaranžované zasedání místního výboru, včetně relevantních lidských reakcí), tak i téma havárie. O havárii se jedná a zatím se daří vše utajovat. Zároveň se zde rozvíjí téma utrpení a obětí běžných lidí, obětí režimu (zmíněným výrokem se zabránilo evakuaci, která je mohla ušetřit následkům radiace), a konečně – naplno se zde projevuje i téma lži a státu založeného na lžích, který z pozice absolutní moci cynicky ničí své občany. Čtyři linie, referující ke čtyřem tématům, v jediné scéně.

## 4 ŽÁN(R)Y MINISÉRIE ČERNOBYL

Bylo by snadné stylizovat Černobyl pouze do žánru katastrofického filmu, jak to činí například film *Fukušima* (2020), pojednávající o havárii stejnojmenné jaderné elektrárny v Japonsku v roce 2011. U Černobylu jde ve skutečnosti o velmi promyšlenou kombinaci hned několika žánrových postupů. Vedle katastrofického filmu jde především o dobový film, sociálně kritické drama, dále detektivku, a poněkud překvapivě, za to však o to působivěji - horor a místy dokonce - poetickou esej s prvky magického realismu.

Žánr *katastrofického filmu* se pochopitelně nabízí. Minisérie na první pohled pojednává o havárii jaderné elektrárny a odstraňování jejích následků. V rámci stylotvorných postupů jsou proto ukázány příčiny havárie, její průběh, i obrovské následky. Narativ zachycuje „boj člověka s přírodní silou“ v podobě dalších a dalších problémů, které vznikají následkem havárie, a které musí záchranáři v čele s Legasovem a Ščerbinou řešit. Všechny jsou přitom fatální, s obrovským potenciálním dopadem na zdraví a životy velkého množství lidí, na přírodu, na společnost.

Stejně pochopitelně se nabízí žánr *dobového filmu*, když minisérie líčí události z roku 1986. Vedle skvělé dobové výpravy, staveb a rekvizit, je v Černobylu i v rámci tohoto žánru určitá nadprůměrná přidaná hodnota. Na několika místech je užit autentický dobový záznam. Na rozdíl od líbivého retra českých seriálů hraničícího s fetišizmem (například seriál *Vyprávěj*, 2009-2012) je originální materiál funkčně dramaturgicky začleněn do děje. Opět s důrazem na posílení emočního účinku. V prvním dílu minisérie je audiozáznam autentického volání z elektrárny na hasičskou linku, pár minut po výbuchu, požadující výjezd k běžnému požáru. Vzhledem předcházejícím záběrům zevnitř elektrárny i Ljudmily s Vasilijem už divák ví, jaké peklo tam na naprosto nepřipravené hasiče čeká, s jakou banální samozřejmostí byli obětováni. Podobně působí, když je ve druhém dílu originální oficiální, přibližně šestnácti sekundová, zpráva televize o havárii. Hlasatelka přednáší značně neutrální informace tónem, jako by ohlašovala, že letos se urodilo hodně kukuřice. Před touto scénou proběhla evakuace celého města Pripjat', po ní následuje porada protagonistů s Gorbačovem, kde probírají, že pokud se neobětuje několik pracovníků elektrárny, a za cenu vystavení se smrtelné dávce radiace nepodniknou potřebná opatření, může dojít k termonukleární reakci, která zabije desítky milionů lidí. Výsledný kontrast obou scén s okolními scénami dává opět vyniknout cynické politice státu, kde se lež stala normou.



Důležitým tématem v pozadí, které během celé série stále markantněji vystupuje do popředí, až se stane hlavním, je kritika komunistické bezbřehé moci a jí řízeného socialistického uspořádání společnosti. Moc šíří cynické lži, aby zamaskovala své technologické selhání. Minisérie proto obsahuje řadu postupů žánru *sociálně kritického dramatu*. Ukazuje, jak moc působí na mnoha úrovních, prorůstá společností jako rakovina a ničí životy lidí, které ovládá. Tvůrci se nespokojili s prostou plochou karikaturou, ale velice pečlivě prokreslují různé polohy a odstíny takového působení moci a šíření lži u jednotlivců i celé společnosti. Primitivní a vulgární despotismus je patrný u Ďatlova a členů vedení elektrárny. Svě podřízené urážejí, přehlížejí, vyhrožují jim. Dávají jim prvoplánově pocítit, že nad nimi mají moc. Hlubší poloha se projeví například při zasedání místního výboru Černobyly, které se účastní už vyšší kádry. Někteří si dovolí pochybovat o slovech vedení elektrárny a je jim ústy starého ale respektovaného člena připomenuta stranická disciplína. Ne násilně či arogantně, přesto se skrytým výhrůžným podtextem. Rozcházejí se s tím, že nemají věřit vlastním očím, ale straně, která jim říká co je pravda. Zajímavou polohu má moc v případě místopředsedy KGB Čarkova a generálního tajemníka Gorbačova. Oba jsou lidé, kteří teoreticky stojí na špici mocenského žebříčku, a mohli by se projevovat dle své vůle. Čarkov přitom v rozhovoru s Legasovem ukáže na dva nedaleké agenty a vysvětlí mu, že i on je sledován a hodnocen jinými. Není svobodný a podléhá dozoru. Který zase podléhá dozoru někoho jiného. Moc tak nepůsobí v hierarchickém žebříčku, ale je spíše uzavřeným kruhem lidí, kteří jedny kontrolují a druhými jsou kontrolováni. U Gorbačova, osoby teoreticky nejmocnější, je také patrné, že spíše než svou vůli projevuje postoje a názory, které jsou v souladu se stranickou disciplínou. Ačkoliv to není explicitně ukázáno, musel nařídít či minimálně souhlasit s represí vůči Legasovovi, který proti komunistické moci vystoupil a místo požadované lži řekl u soudu pravdu. Nejmarkantněji je fenomén moci ukázán u Ščerbova v rámci oblouku vývoje jeho postavy (podrobněji rozebírám v kapitole o hlavních postavách). Ščerbov stojí relativně vysoko, je to náměstek rady ministrů a ředitel správy paliv a energie. Na konci posledního dílu, poté, co se už smířil s faktem, že v důsledku ozáření při záchranných pracích umře v horizontu několika let, to shrne poměrně přesně. Myslel, že je někdo, že něco znamená, celý život byl oddaný karierní byrokrat v rámci komunistického aparátu, loajální soudruh, vykonávající vůli nadřízených a z pozice s poměrně velké moci rozkazující podřízeným. Nyní, na konci, pochopil, že byl jen nahraditelné kolečko, součástka stroje, kterou poslali do Černobyly bez zaváhání zemřít. Postradatelná položka.

Při podrobnější analýze je až neuvěřitelné, že poměr k moci, její následování včetně negativních následků, či její vykonávání vůči podřízeným, je pečlivě zakomponováno téměř do všech scén minisérie. Linie událostí v rámci havárie samotné (a jejích následků) je zároveň propojena se sociální kritikou socialistické společnosti.

Černobyl obsahuje také *detektivní žánr*. Mise Chomjukové, která nejdřív pátrá po tom, co se skutečně v Černobyli přihodilo, se překlápí do mise, kdy objíždí přeživší (umírající) ozářené zaměstnance elektrárny a snaží se zjistit, detailně a krok za krokem, k čemu v osudovou noc ve velínu elektrárny došlo. Kdo co udělal a jaké to mohlo mít následky. Není náhoda, že takto sestavený řetězec důkazů, příčin a následků, je nakonec prezentován v rámci soudního jednání. Ačkoliv je hnána vědeckým zápalem, vlastně zároveň nasbírala důkazní materiál pro obžalobu z trestného činu („zločinné selhání při řízení“). Díky jejím zjištěním je vedení elektrárny odsouzeno.

Poněkud překvapivě obsahuje Černobyl i prvky *hororu*. Scény z prvního dílu, kdy se uvnitř elektrárny, bezprostředně po výbuchu, potácejí otřesené dezorientované postavy techniků, uprostřed poničených zdí, v polotmě, s démonicky působícím osvětlením a za nepřijemného zvukového doprovodu, působí hororově. Podobně když se například jeden technik připotácí bez větších reakcí k druhému a vychrlí na něj krev. Tak by klidně mohl začínat horor o zombie post apokalypse, s tím rozdílem, že podivné chování lidí je způsobeno ozářením, ne smrtícím virem, který z živých lidí dělá krvelačné zombie. K této stylizaci navádí diváka i promluva, kterou Legasov říká v úvodu série - V Černobyli nebylo nic přičetného: „*Co se stalo, i to dobré, co jsme udělali...všechno, všechno šílenství.*“ Takto by mohl začínat horor, odkazující na libovolné hrůzy. Výrazy jako „nic přičetného“ a „šílenství“ evokují něco skutečně temného, co se vymyká běžné zkušenosti.

Také zvukový podkres některých scén je značně zneklidňující. V pasážích, kde hrozí nebezpečí radiace, je často používán hororový sound design. Zneklidňující a hroživé nediegetické zvuky. Dalším případem je motiv až k nepřičetnosti pozvolna vystupňovaného praskání dozimetřů, které indikují stále větší přítomnost něčeho neviditelného a smrtícího (už jen ten popis evokuje motiv hororového schématu).

Černobyl dále obsahuje jakousi kvitesenci „podivného“, kterou je snad možné označit jako „*poetickou esej s prvky magického realismu.*“ Skutečně na smrtící podívané je cosi neuvěřitelného, nepřičetného ale podmanivého, něčeho, co se vymyká čemukoliv, co člověk může zažít, nebo si být jen představit. Co je ale zároveň svým strašlivým způsobem uhrančivé, strhující, úchvatné a esteticky krásné. Pohled do nitra vybuchlého reaktoru. Radioaktivní prach, který se ve zpomaleném záběru snáší na nic netušící lidi, kteří se na tu

krásu přišli podívat na most. Aby lépe viděli. Přináší jim smrt a zároveň radost z úžasné podívané. Tento motiv je podpořen a akcentován v dialogu. Jeden z přihlížejících řekne jinému (upozorní diváka) – „*To je nádhera.*“ Tyto zpomalené pasáže jsou opět doplněny sugestivním nediagetickým sound designem. Ne tak hrozivým, jako v hororových pasážích, ale spíše jakoby z jiného světa. Sakrálním. Jako když se reálná zkušenost protne s něčím nadpozemským, neuvěřitelným, vymykajícím se všemu možnému. Které je úchvatné, krásné a zároveň smrtící.

Černobyl díky kombinaci stylotvorných postupů z různých žánrů promlouvá k divákům na více úrovních, tvoří neschematickou a komplexní síť podnětů k vnímání, zamyšlení a emočnímu navázání se. Zároveň dosahuje menší předvídatelnosti a širší škály diváckých emocí. Výsledný koktejl diváka více překvapí, díky tomu pobaví, zaujme a zvýší jeho zájem pokračovat ve sledování seriálu.

## 5 STRUKTURA VYPRÁVĚNÍ

Minisérie pojednává o havárii jaderné elektrárny Černobyl. Nabízelo by se proto, aby sujet narativu vyprávěl události fabule v chronologickém pořadí. Od příprav k spornému testu, který měl za následek havárii, přes samotnou havárii, po ukázání odstraňování jejích následků. Takto postupovali tvůrci filmu Fukušima (2020), pojednávajícího o havárii v japonské jaderné elektrárně v roce 2011.

Tvůrci Černobylu však zvolili mnohem sofistikovanější přístup, který je mnohem účinnější. První díl minisérie začíná scénou, ve které Legasov dokončí namlouvání magnetofonových pásek, svou výpověď ukryje a následně se oběsí, přesně v 1:23:45 hodin, což je okamžik, kdy před dvěma lety došlo k nehodě. Vzápětí se děj (s poznámkou o dva roky dříve) přenesl do roku 1986, pár sekund před uvedeným časem, tedy bezprostředně před okamžikem havárie, do scény, kde Ljudmila Ignatěnko a její manžel Vasilij zpovzdálí svého panelákového bytu zaznamenají efektivní výbuch elektrárny (ve třetím plánu, za oknem na pozadí krajiny). Poté už následují scény zevnitř elektrárny, kde šokovaní technici řeší, co se stalo a začíná hororová sekvence plná zkázy a v důsledku ozáření kolabujících techniků, snažících se plnit nesmyslné příkazy Ďatlova. V rámci prvního dílu jsou dominantní sekvence, kde Ďatlov a vedení elektrárny havárii bagatelizují až na úroveň „hoří jenom část střechy, vše je pod kontrolou“. Dodržování této pohádky si u oponentů vynucují tuhou stranickou disciplínou. Zároveň vidíme osud prvních nevinných obětí – hasičů, kteří bez jakékoliv ochrany hasí v bezprostřední blízkosti vybuchlého reaktoru „požár střechy“. Mezi nimi je i Vasilij, manžel Ljudmily, z počátečního obrazu, který je hasičem.

Proč tvůrci zvolili tuto strategii? Ukázat výbuch jen z velké dálky a dále se soustředit na líčení událostí bezprostředně po havárii. Důvodů je hned několik.

Tím prvním je, že u katastrofického filmu se divák zpravidla těší na „hlavní atrakci“ (výbuch sopky, zamrznutí New Yorku během pár sekund, pád meteoritu...). Ukázkou výbuchu hned zpočátku prvního dílu, který je sledován z velké dálky, ale přesto velice efektivní, dávají divákovi příslib, háček, že ukázání toho největšího ho teprve čeká (a že bude stát za to, a vyplatí se sledovat dále). Není proto náhoda, že výbuch reaktoru zblízka je detailně ukázán až v samotném závěru posledního dílu minisérie.

Druhým důvodem je postupná gradace atrakcí v kombinaci s menší předvídatelností dalšího vývoje příběhu. Před samotnou detailní ukázkou atrakce výbuchu může divák sledovat postupně se odvíjející řadu menších či větších následků havárie. Od zborcených

zdí, ozářených a umírajících techniků, přes kolabující hasiče a smrtelně radioaktivní zóny (jejich děsivá smrtelnost je skvěle naznačena jednak hereckou akcí, jednak sound designem, kdy hororové praskání dozimetru „zviditelňuje“ až do nesnesitelných poloh přítomnost smrtelné radiace). Samostatnou kapitolou jsou umírající hasiči, rozpadající se zombie bez kůže a s hrozivými krvácejícími popáleninami. Je neskutečné si představit, že v takovém stavu může člověk ještě celé dny žít (okořeněné předchozím, chytré umístěným Legasovovým popisem Ščerbinovi, že v takovém stavu se jim rozpadají cévy a není možné jim podávat prostředky utiňující bolest). Divák je fascinován těmito atrakcemi a může se na ně náležitě soustředit, přičemž se stále těší, že to „nejlepší“ ho teprve čeká. Ve srovnání s absolutním prožitkem, ukázáním výbuchu, by ostatní hrůzy mohly být zeslabeny, když by v bezprostředním kontextu této mezní události byly sice poutavé, ale přesto „slabší“.

Třetím důvodem je skutečnost, že hlavním tématem minisérie není jen samotný výbuch elektrárny, ale cynická komunistická moc, prostupující celou společností. Moc, která havárii způsobila a snaží se ji utajit a když se to nedaří, alespoň utajit skutečné příčiny výbuchu (kterým je selhání systému, který v rámci utajení tají zásadní informace o bezpečnosti elektrárny dokonce i před lidmi, kteří ji obsluhují). Pokud by se divák hned zkraje soustředil na výbuch samotný a následující atrakce následků havárie, odvádělo by to pozornost od této zásadní linky. Takto má divák více prostoru soustředit se na sdělení mezi řádky, slabší ale všudypřítomné, že totiž zásadní není havárie samotná, ale absolutní selhání absolutní moci, která ničí životy lidí cynicky a pomalu účinněji, než samotná radiace.

Úvodními obrazy (smrt Legasova) a zaznamenáním havárie očima Ljudmily a Vasilije se zároveň hned od počátku velmi naléhavě exponují důležité postavy a divákům se kladou zásadní otázky, které působí jako „háčky“. Důvody, proč minisérii sledovat dál, aby se dozvěděli odpovědi. Proč se Legasov zabil? Jaké hrůzy prožil, proč ho sleduje tajná policie a proč sebevraždu spáchal na vteřinu přesně k výročí havárie? Je opět příznačné a není náhoda, že na tyto otázky dostane divák odpovědi až v závěru posledního dílu. Legasov se zabil, protože komunistická moc odmítla (patrně z ekonomických důvodů a kvůli své prestiži neomylného pokrokového státu) poučit se z chyby a u ostatních elektráren stejného typu zavést bezpečnostní opatření, která by do budoucna vyloučila podobné havárie. Ačkoliv Legasov o problému promluvil, byl umlčen a dán pod dozor (proto tajná policie v autě před domem). Měl zemřít v zapomnění, bez možnosti něco ovlivnit. Jeho sebevražda v okamžik druhého výročí havárie se stala aktem, který již nešlo přehlédnout a zamlčet. Režim byl donucen zmíněné opravy provést.

V případě hasiče Vasilije a jeho ženy se z neosobní události (výbuch elektrárny) stává osobní věc. Vidíme konkrétní ženu a muže, kteří jsou nám sympatičtí, a vidíme, jak jsou vrženi do následků havárie. Přežije Vasilij? A pokud ne, co to udělá s Ljudmilou? Pokud Ljudmila přežije, jak dopadne její dítě? Kdyby tvůrci postupovali chronologicky, nastupovaly by tyto postavy nejdříve přibližně na konci první třetiny celé série, až ve fázi odstraňování škod po výbuchu. Pak by i emoční vazba diváka vznikala později. Co je mi po nějakém konkrétním hasiči, za kterým přišla nějaká manželka? Takto víme, že má ženu a dítě, postavy už od počátku důvěrně známe a mají naše sympatie. Zajímáme se o jejich osud.

Pokud by tvůrci přesto chtěli tyto postavy exponovat už od počátku v rámci klasického chronologického vyprávění, před přípravou testu a jeho výsledkem - havárií - musely by mít samostatnou linii událostí z období před výbuchem, která by brzdila linii hlavní a zbytečně odváděla pozornost od tématu (události z jejich života by se ukázaly jen proto, aby byly postavy představeny). Vlastně není vůbec ukázáno, jak Legasov žil předtím, než byl povolán k havárii. U Ljudmily a Vasilije to sice v krátkosti vidíme v posledním díle, kdy se čas vyprávění vrací zpět, na začátek osudného dne. Zde je dojem silnější, protože už víme, jaké hrůzy je potkaly, a máme možnost se „kochat“ jejich okamžiky bezstarostného štěstí, kdy ještě nic z toho neproběhlo, s vědomím, co vše je čeká, aniž by to tušili.

U progresivních narácí se často volí účinný postup pro vtažení diváka do děje, tzv. „flashback v prologu.“ Tvůrci začnou extrémně zajímavou scénou, budící otázky (zpravidla bezprostředně předcházející druhému bodu obratu), aby pak skočili na počátek řádně vyprávěné linie příběhu. Divák už ví, že ho čeká něco extrémně zajímavého a celou dobu trvání filmu se mimoděk těší, až děj do tohoto bodu dojde. Je v očekávání naplnění daného příslibu. Položená otázka (či hrozící akce) je rozřešena a následuje dohra v podobě třetího dějství příběhu, rozuzlení. Tvůrci Černobylu tuto techniku opět dotáhli do důsledku, když s trochou nadsázky se celý první díl dá brát jako háček, „flashback v prologu.“<sup>4</sup> Divák vidí výbuch, ví, že se Legasov zabije (ale neví proč), vidí bagatelizování a utajování celé události ze strany komunistických autorit („hoří jen střecha, reaktor je v pořádku, nešířte paniku“) a vidí řadu lidí, kteří už byli obětováni, či na svůj neradostný osud v radioaktivní zóně a bez pomoci státu teprve čekají. V tuto chvíli – v závěru prvního dílu – přichází na scénu Legasov s tím, že je Ščerbinou povolán na zítřejší schůzku u Gorbačova. Divák cítí, že začíná boj s následky havárie, která nemá obdoby, i

---

<sup>4</sup> K problematice flashbacku v prologu jako háčku viz. Aronson, Linda: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 196 – 197 a 286 – 288.

s komunistickou mocí, která raději připustí smrt lidí, než své selhání. Ví, že se má na co těšit a proč pokračovat ve sledování minisérie.

V této souvislosti se může zdát trochu paradoxní a kontraproduktivní, že hlavní postavy, Legasov, Ščerbina a Chomjuková nastupují naplno na scénu až od druhého dílu. Domnívám se ale, že tento postup umožní v plné síle vyznít záměru tvůrců, kterým je kritika komunistické společnosti a jejích lží. Trio protagonistů nastupuje jako rozumná a konstruktivní síla, která se snaží zvládnout chaos a smrtelné nebezpečí, které komunistická moc vyvolala. Snaží se odhalit pravdu. Proto tvůrci nechali komunistickou moc naplno a nerušeně působit celý první díl, aby divák v celé šíři a kontinuálně koncentrovaně procítil, jak sebe(destruktivní) sílu komunismus představoval. Nechají ho dotáhnout jeho part do konce, dle jeho zvrácené logiky. Umožní naplno ukázat, jak daleko situace mohla pod vedením byrokratického aparátu dojít, než se do věci vložil rozum, přičetnost a zájem o ochranu lidských životů.

Když v závěru na schůzi místního výboru jeden člen (zneklidněn situací a lidsky poukazující, že zde, stejně jako ostatní lidé, má svou rodinu) namítá, že havárie je vážnější, než komunističtí funkcionáři z vedení elektrárny tvrdí („svítí tady vzduch“), je umlčen zasloužilým členem strany, jestli víc věří své panice nebo straně, která ústy funkcionářů potvrzuje, že situace je bezpečná. Připomíná to vtip, ve kterém manžel přistihne svou ženu při nevěře a ona se ho, se stejně neochvějným nadhledem a převahou, zeptá, zda věří víc svým očím nebo jí.

Umístění linky Ljudmily a Vasilije hned do prvního dílu je velmi funkční i z jiného důvodu. Umožní sledovat havárii z různých perspektiv. Je to jednak perspektiva zaměstnanců elektrárny, kteří v panice a hrůze bloudí a umírají v jejích troskách (za stálého bagatelizování situace a uplatňování moci ze strany Ďatlova), dále pohled Vasilije a jeho hasičské jednotky, kteří se při hašení vystavují nevědomky smrtelnému ozáření (doprovázené perspektivou obyčejných lidí, kterým dominuje Ljudmila). Další je perspektiva vedení elektrárny, Ďatlova a členů místního výboru, kteří se více starají o udržení své moci a pořádku, než o skutečnost, že jim explodoval jaderný reaktor a životy desetitisíců lidí je v ohrožení.

Od druhého dílu nastupují Legasov, Ščerbina a Chomjuková, nahrazují mocenskou linku komunistického vedení elektrárny a postupně ukazují rozsah hrozícího nebezpečí, co vše je v sázce. Toto probíhá kontinuálně do konce třetího dílu, kde je v závěru pohřeb hasiče Vasilije.

Ve čtvrtém dílu, po smrti Vasilije, ustupuje linka Ljudmily do pozadí, ale neopouštíme ji. Je zde ukázáno, že se přestěhovala do neutěšeného bytu v rámci evakuace a že porodila dítě, které vzápětí v důsledku ozáření zemřelo. Podstatná část je zde věnována průběhu odklizení následků havárie. Avšak je tak činěno opět velice sofistikovaně. Největší plochu má příběh mladíka, který byl povolán, aby v zóně kolem elektrárny pomáhal. Jeho prací je spolu s vojáky střílet opuštěné psy. Další velká část je věnována situaci kolem „lidských robotů“. To byli vojáci, kteří byli určeni, aby v nejnebezpečnějších zónách kolem reaktoru sbírali vysoce radioaktivní grafit a házeli jej do reaktoru. Klasické mechanické roboty radiace okamžitě zničila. „Lidský robot“ měl vydržet pracovat přibližně 90 sekund. Při takovém intervalu sice utrpěl dávku radiace, která mu zkrátila život o desítky let, ale nezemřel bezprostředně v řádu týdnů, jako hasiči z prvního dílu. Jak mladík, tak „lidští roboti“ si prošli velkým utrpením a přinesli velké oběti. Je zřejmé, že jejich život se počítal na dobu před Černobylem a po Černobyli. Tyto linky jsou lidsky a emočně velice silné, ale nejsou tak nosné, aby se proplétaly celou sérií. Tvůrci je proto funkčně koncentrovali a zahrnuli do jednoho dílu. Na jedné straně má divák díky intenzivní koncentraci jejich příběhů lepší možnost prožít si jejich situaci, než kdyby se k ní vracel celých pět dílů, na druhou stranu díky tomuto zkoncentrování nedochází ke zpomalování hlavních linií v ostatních dílech minisérie.

Skoro celý pátý (závěrečný) díl je věnován soudnímu procesu s vedením elektrárny, které bylo za svá pochybení odsouzeno. Zde se naplno ukazuje význam toho, proč tvůrci odsunuli vše co předcházelo výbuchu, i výbuch samotný, až na konec minisérie. Kromě výše zmíněné „největší atrakce“ (výbuchu reaktoru), které se divák v závěru zaslouženě dočká (a stojí za to čekání!), umožnil tento postup vnést emoce do sice zajímavého, ale především informativního vědeckého výkladu Chomjukovové a Legasova o příčinách a průběhu havárie.

Je zřejmé, že bylo potřeba divákům dostatečně podrobně vysvětlit, jak elektrárna funguje a jak k havárii došlo. Legasov toto velice názorně ukazuje soudcům (ve skutečnosti divákům) za pomoci vizuálních pomůcek (film je vizuální médium, díky jeho pomůckám je to mnohem filmovější řešení, než kdyby jen mluvil a vizuálně přitom deset minut stál v ohrádce pro svědky). Výklad obou postav je totiž prolínán s děním v elektrárně během dne a oné osudové noci, ve které k havárii došlo. Divák tak na jednu stranu vnímá a zpracovává informace, na druhou vidí konkrétní (za čtyři díly už důvěrně známé) postavy, jak zatím bezstarostně žijí své životy. Díky prolínání popisu průběhu testu, který v důsledku vedl k havárii, a dění v řídicí místnosti elektrárny, může naplno prožít



vzrůstající nervozitu, napětí a šok, které zaměstnanci elektrárny prožívali. Tento prožitek je umocněn skutečností, že díky předchozímu Legasovově popisu daného časového úseku divák ví, co nastane. Jde o sekvence paralelní montáže, kdy se mezi sebou pravidelně přepínají „linie u soudu“ a „linie v elektrárně“. Jedna věc je slyšet Legasova hovořit o tom, že radiace v reaktoru začala prudce a nekontrolovaně vzrůstat, emočně mnohem silnější pak je vidět zděšení a šok na tvářích techniků, když radiace po minutách na hodnotě kolem 100 náhle během pár sekund vyskočí na 10.000. Procítit jejich paniku, když nikdo očividně neví, co se to děje, nebo čím je toto nezvyklé chování reaktoru způsobeno. Ví to ale divák (z výkladu Legasova) a ví, že bude ještě hůř.

Pokud by byl ukázán průběh večera před havárií v normální časové posloupnosti v úvodu seriálu a v závěrečném dílu by následoval suchý popis Legasova, emoční účinek na diváka by byl minimální (nejdříve očekávatelné emoce z dění, kterému divák po technické stránce nerozumí, prováděného lidmi, které nezná, následovaný po pěti hodinách sledování suchým popisem toho, co se tehdy stalo, s matnou vzpomínkou jak se přitom v prvním díle všichni zúčastnění tvářili).

## 6 PRÁCE SE SUBJEKTIVNÍ PERSPEKTIVOU

Užívání subjektivní perspektivy je postup, při kterém se na scénu či sekvenci scén díváme ze subjektivního pohledu určité postavy. Její perspektiva, jednání a emoce jsou klíčem, prostřednictvím kterého divák danou scénu nazírá a uchopuje. Nemusí to být nutně hlavní postava a v různých scénách může být akcentována perspektiva různých postav. Rozdíl oproti objektivnímu snímání je, že se divák více identifikuje s postavou a jejím pojetím scény, s jejími emocemi.<sup>5</sup>

Černobyl je téměř ukázkovou studií pro užití tohoto postupu. Většina scén je divákovi předkládána v režimu subjektivní perspektivy. V důsledku toho se divák emočně naváže na postavu, chápe její perspektivu a emoční reakci a lépe se s těmito emocemi identifikuje a prožívá je spolu s postavou. Díky tomuto postupu je Černobyl obrovskou mozaikou emočních příběhů konkrétních lidí. Jde o řetězení emočních prožitků postav a tím i emočních zážitků diváka (v reakci na ně). Tato technika je mnohem účinnější, než kdyby byla většina scén snímána objektivně. V takovém případě by seriál působil spíše jako sled událostí (v rámci akční linie) a informací.

Jako příklad je možno uvést jednu z úvodních scén prvního dílu, kdy vidíme výbuch jaderné elektrárny kdesi v dáli za oknem panelákového bytu, ve kterém bydlí Ljudmila a Vasilij Ignatěnkovi. Výbuch vnímáme skrze perspektivu Ljudmily, která je v první chvíli zaskočena, pak zneklidněna a s obavami hledí na manžela, který se bez větších starostí chystá k zásahu (hoří přece jenom střecha). Účinný je i kontrast jejich reakcí. Díky manželově bezstarostnosti si divák více uvědomí Ljudmiliny obavy. Divák je zneklidněn podobně jako Ljudmila. Tuší, že ať Vasilije tuto noc potká cokoliv, nic dobrého to nebude. Tato milá, milující a obětavá žena patrně dnes v noci přijde o manžela a její malý sen o rodinném štěstí.

Velice funkčně je tento postup užit i při ukázání následného chaosu v elektrárně bezprostředně po výbuchu. Místo davových scén plných pobíhajících zmatených zaměstnanců (objektivní informace), si kamera vyhlédne vždy jednoho, kterého apokalyptickými scénériemi provází, aby se po čase odpoutala a následovala jiného. Vykreslení zkázy a chaosu tak probíhá (v informativní rovině) ve druhém plánu, v popředí je mozaika plná emočně nabitých mikropříběhů jednotlivých zaměstnanců.

---

<sup>5</sup> Pro bližší seznámení s touto technikou doporučuji masterclass Chernobyl – A Masterclass in Perspective, dostupný zdarma na [https://www.youtube.com/watch?v=MljytTReJ\\_o&t=522s](https://www.youtube.com/watch?v=MljytTReJ_o&t=522s) [cit. 20.1.2021].

Pokud se něco emočně relevantního děje, je možné tento efekt účinně znásobit tím, že je danému jednání přítomna postava, která na probíhající akci emočně reaguje. V případě Černobylu se nabízí třeba scéna z druhého dílu, kdy začíná evakuace města Pripjati. K městu po opuštěné silnici míří dlouhá řada autobusů, to je samo o sobě informace. Tvůrci ale (pro zdůraznění emoce) na silnici umístili mladíka, opravujícího motocykl, a jeho dívku, která nevěřicně hledí na zdánlivě nekonečnou řadu autobusů. Z jejího výrazu (otevřená ústa, zvrásnělé čelo) jde vyčíst úžas a obavy. Děje se něco zcela mimořádného a stěží uvěřitelného. Díky umístění těchto postav, a zasazení scény do jejich perspektivy, získala scéna silný emoční náboj.

Podobně funguje když mladík Pavel, odvedený na práci v zóně, přijíždí k elektrárně a u kontroly vidí vojáka v ochranném oděvu, jak je na zemi na všech čtyřech a zvrací. Pavlova tvář plná zmatení, obav a úžasu divákovi akcentuje a znásobí emoční prožitek, který by byl menší, pokud by byl ukázán jen samotný voják.

Stejně tak je důležitá přítomnost Chomjukové, která v nemocnici navštěvuje pracovníky elektrárny, umírající na následky silného ozáření, aby od nich zjistila, co se v onu osudnou noc stalo. Pracovníci umírají a jsou v poslední fázi nemoci z ozáření. Rozpadají se jim měkké tkáně, kůže je rosolovitá, podivné barvy a plná mokvajících boláků. Je nepředstavitelné, že tyto bytosti jsou stále ještě naživu a při vědomí (jde o další z hororových atrakcí, čirý děs). Díky tomu, že je Chomjuková vidí a je absolutně zděšena, násobí se i emoce diváka.

V případě příběhu mladíka Pavla, zkoncentrovaného do části čtvrtého dílu, je dobře patrné, že díky užití subjektivní perspektivy ve velké části scén nejde o objektivní příběh toho, jak vojáci a nuceně odvedení civilisté stříleli v zóně psy. Je to osobní výpověď Pavla, jeho příběh, jeho emoce, jeho reakce, které možná bude jednou vykládat dětem jako část své osobní historie. A divák, podobně jako možní budoucí posluchači, jde emočně s Pavlem, trpí s ním, je nucen sledovat, jak jej tato zkušenost zasáhla.

Způsob narativního uchopení Pavlova příběhu má zároveň další velice účinný efekt na diváka. Když Pavel v táboře poprvé vysedá z autobusu, spolu s ostatními mladíky, kamera se z jeho tváře v polodetailu zvedne a v jednom plynulém záběru přejde do velkého celku obrovského tábora, plného mladých lidí ve stejné situaci, v jaké se právě Pavel ocitá. Tímto prostředkem je divákovi velice účinně předána informace, že takových osudu, jako je ten Pavlův, byly tisíce, možná i statisíce. Narativ se však dál věnuje pouze Pavlovi příběhu, nazíranému z jeho subjektivní perspektivy. Díky tomu divák naplno prožije Pavlovu zkušenost naplněnou emocemi a zároveň si tuto zkušenost může zobecnit na

ostatní. Je to mnohem zdařilejší, než pokud by tvůrci například ukázali četu čítající sto mladíků, jak střílí na psy. To by byla informace, statistika, nuda. Tímto postupem naopak tvůrci dosáhnou silné emoční reakce ze strany diváka, aniž by přišli o rozměr oné „statistiky“, tedy předání informace, že takových osudů bylo velké množství.

## 7 POUŽITÍ PRINCIPU NEGACE NEGACE

Negace negace je strukturální postup rozvíjející nadstavbu příběhu, prokreslující komplexně vybudované postavy a antagonistické síly, kterým musí postava v rámci narativu čelit. Systém rozvíjí antagonistické stránky narativu, aby mohla vyniknout detailnější drobnokresba povahových rysů protagonisty i odstíny příběhu a jeho tématu.

Při aplikaci principu ve scenáristické rovině se postupuje tak, že se vezme určitá vlastnost protagonisty či hodnota v rámci příběhu (zpravidla jde o kladnou hodnotu) a nalezně se hodnota opačná (tj. její negace). Ta však není konečným antagonismem, ale mezistupněm, ke kterému je nalezena hodnota ještě více negativní, zničující, popírající původní pozitivní hodnotu v povaze protagonisty, jeho příběhu, tématu filmového díla (negace negace). Taková hodnota by už měla být mezní, nepřekonatelná, svou povahou absolutní. Mělo by jít o absolutní znegování původní pozitivní hodnoty.<sup>6</sup> „*Negace negace je limit temných sil v lidském myšlení.*“<sup>7</sup> Je to to nejhorší, co se může stát, ve vztahu k výchozí hodnotě.

Jako příklad je možné uvést film *L.A. Přísně tajné* (Curtis Hanson, 1997). Protagonistou je mladý policista, kterému neznámý zločinec v mládí zabil otce, a on se proto rozhodne prosazovat spravedlnost. Tématem filmu je jeho touha po spravedlnosti. Spravedlnost je výchozí pozitivní hodnotou. Co je popřením, negací, takové hodnoty? Nespravedlnost. Zločinci, kteří provozují v jeho městě různé protiprávní aktivity, a které vyšetřuje. Co je ale ještě negativnějším popřením původní hodnoty, absolutní mezní hodnotou, opakem spravedlnosti dohnaném do extrému? Je to situace, kdy policista zjistí, že organizovaný zločin ve městě ve skutečnosti tajně řídí šéf policie s několika detektivy. Boj se zločinci (nespravedlností) je jen zástěrkou, jak se zbavují konkurence. Negací negace, absolutní mezní krajností, je tak situace, kdy je spravedlnost popírána organizovaně těmi, kteří jsou systémem ustanovení, aby spravedlnost naopak chránili a prosazovali. Toto je mnohem více zničující stav, než když spravedlnost jenom porušují individuálním jednáním zločinci, které systém stíhá prostřednictvím policie, coby garanta spravedlnosti. Ve filmu tak figuruje základní hodnota (spravedlnost), negace základní hodnoty (nespravedlnost v důsledku projevů individuálních zločinců) a negace negace (nespravedlnost vykonávaná systémově, navíc institucí, která ji má naopak chránit). V rámci struktury jsou generovány i různé mezihodnoty, jako klientelismus, tyranie moci, nebo různé formy nepoctivosti a ústupků vůči ní. Díky takto strukturovanému antagonismu najednou příběh, téma i

<sup>6</sup> K tématu negace negace viz. Labík, Ludovít: *Dramaturgia strihovej skladby*. VeRBuM. Zlín 2013. s. 137 an.

<sup>7</sup> Labík, Ludovít: *Dramaturgia strihovej skladby*. VeRBuM. Zlín 2013. s. 138.

protagonista dostávají komplexní prokreslení. Je to mnohem zajímavější, než kdyby se film rozvíjel v rovině dvojice spravedlnost – nespravedlnost. Touto komplexností se navíc film více blíží zkušenosti diváka s reálným životem, ve které také nic není jen černé nebo bílé, ale zpravidla obsahuje i řadu odstínů šedi a mezistupňů. Narativ je navíc překvapivější, poutavější, má více poloh, do kterých se může vyvíjet a úhlů pohledu, ze kterých se na daný fenomén dá nazírat.

V případě zastřešujícího *tématu minisérie* Černobyl je *základní hodnotou* touha Legasova po pravdě. Legasov je vědec a jako takový pravdu objevuje a zkoumá. Číní tak v rovině přírodních zákonů, které jsou pravdivé bez ohledu na fakt, zda se to hodí vládnoucí ideologii. Popřením této hodnoty jsou *lži ze strany vedení elektrárny*, že k výbuchu reaktoru nedošlo, a to i tváří v tvář zářícímu sloupu vzduchu, ionizovaného vlivem radiace, který stoupá z elektrárny (negace). Popření základní hodnoty se dopouští jen několik lidí, navíc v individuálním případě, aby zakryli své selhání. Co je ale ještě extrémnějším popřením základní hodnoty? Když je *lež šířena systémově a organizovaně státem*, v rámci výkonu politické moci (negace negace). Když stát vědomě, systematicky a systémově umlčuje ty, kdo říkají nepohodlnou pravdu. Komunismem ovládaný sovětský svaz odmítal připustit, že by se jeho vědci dopustili konstrukční chyby, která vyústila havárii takového rozsahu a následků. Musel by navíc připustit, že elektráren, s takovou chybou, jsou v zemi desítky. Jejich oprava by navíc byla nákladná a organizačně náročná. Je proto pro něj jednodušší pravdu utajit a postihovat ty, kdo se ji snaží šířit.

Je příznačné, že úvaha o pravdě, dohnaná do roviny negace negace, zazní z úst Legasova hned jako první věta v úvodu prvního dílu celé minisérie: „*V čem spočívá význam lži? Ne v tom, že je považujeme za pravdu. Mnohem horší je, že když slyšíme dostatek lží, už nepoznáme, co je pravda. A co potom? Už zbývá jen zanechat naději, že pravda přijde a místo ní se spokojit s pohádkami.*“

S úvodní úvahou o pravdě rezonují i závěrečná slova celé minisérie, která pronáší opět Legasov: *Být vědcem znamená být naivní. Tolik se soustředíme na hledání pravdy, že nemyslíme na to, jak málo nás ji chce opravdu najít. Ale ona tam pořád je, ať ji vidíme, či nevidíme. Ať chceme, nebo nechceme. Pravdu nezajímají naše pocity, či chtění. Nestará se o naše vlády, naše ideologie, náboženství. Jen čeká v záloze, pořád. Alespoň tohle je dar Černobyli. Kdysi jsem se bál, jaká je cena pravdy. Teď se jen ptám: Jaká je cena lží?* Divák to po zhlédnutí už ví. Cenou jsou statisíce zničených osudů, obrovská vysídlená oblast kolem elektrárny, obrovské materiální škody. A možnost, že se to kdykoliv v budoucnu může opakovat.

V rovině *akční linie* je schéma negace negace následující. Výchozí hodnotou je Legasovova snaha *odstranit škody a ochránit lidské zdraví a životy*. Co se může stát horšího? *Že selže*, škody nenapraví a lidi nezachrání (negace). Co se může stát nejhoršího? *Že stejná či větší katastrofa se může v budoucnu kdykoliv opakovat* na kterékoliv z desítek elektráren stejného typu, před jejíž obsluhou je fatální konstrukční chyba tajena (negace negace).

V případě *vývoje postavy* Legasova je výchozí hodnotou opět *touha po pravdě* (je vědec). Co se může stát horšího? *Že pravdu nezjistí* (negace). Co se může stát nejhoršího? *Že pravdu zjistí, ale neřekne ji* (nebo neřekne dostatečně nahlas), takže připustí existenci lži, mající potenciálně za následek smrtelné nebezpečí.

V rámci generování mezihodnot s uvedených modelů se nabízí – i) absolutní touha po pravdě a jejím šíření ze strany Chomjukové (radikálnější poloha, než u Legasova), ii) pragmatismus Ščerbiny (pravdu říká, pokud je to dle něj účelné, alespoň v první polovině oblouku vývoje své postavy), iii) pohled na pravdu, jako přítěžující zbytečnost, ze strany místopředsedy KGB Čarkova („...*když vám vpálím kulku do hlavy, co na tom ve výsledku záleží, proč jsem to udělal?*“), iv) nezájem o pravdu (Ďatlova, kterého v nemocnici navštíví Chomjuková, nezajímá co se stalo, ani že reaktor skutečně explodoval, a proč) a v) popírání pravdy, ne z důvodu její znalosti, či potřeby úmyslného šíření lži, ale jako projev politického fanatismu (staříčkový autoritářský komunista na schůzi Pripjat'ského místního výboru strany zavrhne pravdu s poukazem na svou slepou víru v marxismus-leninismus, který zde prezentují kariérní politici, a ti přece říkají pravdu. Bez ohledu na to, jaký je reálný stav věcí), či vi) upřímný údiv Ščerbiny, který celý život v rámci komunistického aparátu šířil lži, že moc – lhala i jemu.

## 8 UNIKÁTNÍ A KOMPLEXNÍ POSTAVY

Asi není třeba podrobně rozvádět tezi, že postavy jsou (alespoň v drtivé většině filmů) zásadní pro získání diváckého zájmu pro příběh a jeho téma. Někdy dokonce můžeme slyšet, že „*postava je příběh*“ či, že „*postava je základem scénáře. Je to srdce, duše a nervový systém vašeho příběhu.*“<sup>8</sup>

Nabízí se otázka, zda v minisérii Černobyl je hlavní postavou jaderný vědec Valerij Legasov (první náměstek ředitele Kurčatovoova institutu pro jadernou energii), nebo zda snad nejde o film s kolektivní postavou. Tu by vedle Legasova tvořil i Boris Ščerbin (náměstek předsedy rady ministrů a ředitel správy paliv a energie) a Uljana Chomjuková (hlavní fyzička Běloruského institutu jaderné energie). Všechny tři postavy dle svých různých možností bojují s havárií jaderné elektrárny i byrokracií komunistického režimu a v rámci boje přinášejí oběti. Mají společné nepřátele, zájem na ochraně lidí i zaujetí pro nápravu chyb. Všechny navíc v rámci filmového příběhu zaujímají přibližně stejnou časovou plochu. Legasov se vyskytuje téměř ve všech scénách se Ščerbinou. V mnoha případech jim sekunduje i Chomjuková a pokud se některé scény odehrávají bez ní, je toto kompenzováno její vlastním prostorem, kde vystupuje samostatně. Nejdříve, když ve vzdáleném Bělorusku zjistí, že došlo k havárii a bojuje za to, aby jim mohla pomáhat, ve druhé části pak má samostatnou „misi“, když objíždí přeživší a snaží se vypátrat, proč k jaderné havárii došlo.

Domnívám se ale, že hlavní postavou přes tyto možné paralely, je Valerij Legasov. U něj celý příběh začíná (jeho sebevraždou v prvním obraze první epizody série) a u něj celý příběh končí (když ho v posledním záběru poslední epizody, poté, co svědčil u soudu, odváží agenti KGB, aby „upadl v zapomnění“).

### 8.1 Techniky získání zájmu diváků o hlavní postavy

V případě Černobylu stáli tvůrci před zajímavým problémem, protože všechny tři ústřední postavy byly součástí komunistické moci, establishmentu, ničivé a vše ovládající síly, prostupující společností do nejmenších úrovní jako rakovina. Během života v rámci svého fungování v systému nepochybně museli prokázat značnou dávku loajality, kompromisů, přetvářky i negativních zásahů do života jiných (ostatně místopředseda KGB Čarkov to v závěrečném díle Legasovovi připomíná). Jak získat divácké sympatie (nadto „západních“ diváků) ke karierním komunistům, kteří v rámci mocenského aparátu celý život fungovali

---

<sup>8</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Rybka Publishers. Praha 2007. s. 35.



a v rámci svého podílu na jeho zruďné moci negativně ovlivňovali životy druhých? Jak takové lidi polidštit, aby se s nimi divák identifikoval?

Jedním z nejučinnějších, a proto velice rozšířeným, je postup, který Blake Snyder nazývá „*save the cat*“ tedy „záchrana koťátka.“<sup>9</sup> Spočívá v tom, že postava by měla v rámci své expozice provést nějaký silně pozitivní čin. Zachránit koťátko či jiné milé chlupaté zvíře, konika, dítě, zastat se slabšího a podobně. Černobyl s tímto pravidlem částečně pracuje, avšak na mnohem sofistikovanější bázi. Obecně lze samozřejmě konstatovat, že všichni protagonisté se v rámci boje s havárií snaží zachránit lidi, dokonce velké množství lidí. Jejich „*save the cat*“ je však systematicky provázáno s nutností prokázat hrdinství, vykročit z bezpečné zóny a riskovat. Legasov na poradě u Gorbačova poslouchá prvotní, povrchní a bagatelizující, hodnocení havárie z úst Ščerbova, a když už porada končí, odhodlá se a před šokovaným výborem bouchne pěstí do stolu, aby si získal pozornost pro svůj značně realističtější výklad toho, co se stalo. Chomjuková se z popudu Legasova vydá pátrat po příčinách havárie a je dokonce zatčena KGB. Ščerbina v polovině série zjistí, že zůstane-li na místě, zemře během několika let na rakovinu. Sice silně ořesen ale - zůstane a pomáhá. Film je médium s důrazem na vizuální složku, a proto je třeba tyto životy, hodnoty, které jsou v sázce, ukazovat. Pokaždé, když divák vidí hasiče, které režim posílá na jistou smrt či maminky s dětmi, které bezstarostně chodí ve smrtelně radioaktivní zóně, rozprostřené nad jejich bydlištěm ve městě Pripjat', znovu a znovu si uvědomuje hodnoty, za které protagonisté bojují, které zachraňují, pro které riskují střety s komunistickým aparátem. „*Save the cat*“ tak není jednorázovou událostí v rámci expozice, ale pravidelně se opakujícím motivem, přičemž pokusy o záchranu jsou pro protagonisty spojeny se stále dalšími překážkami, úsilím, rizikem a obětí.

Černobyl je však (dle mého soudu) geniální dílo, a proto se nespokojí jen s postupem „*save the cat*“. Další účinný způsob získání diváckých sympatií je *handicapování postavy*. Pokud je postava znevýhodněna, má divák tendenci se na ni emočně navázat, patrně v důsledku instinktivního reflexu „fandit slabšímu“. Nemusí jít jen o „typického loosera“ je řada způsobů, jak postavu handicapovat. Napadá mě v této souvislosti třeba hlavní postava z filmu *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), kterou ztvárnila atraktivní Julia Roberts. Ve filmu představuje bývalou královnu krásy, stále velmi atraktivní a žádanou. Po rozchodu s násilnickým partnerem však se svými dětmi čelí existenční krizi na hranici

---

<sup>9</sup> K tomuto tématu vřele doporučuji knihu SNYDER, Blake: *Save the cat!* Michael Wiese Productions. Los Angeles 2005, podrobně zejména strana 120 an.

chudoby, žije v přívěsu a hledá práci. I krásní lidé mohou mít problémy a být handicapováni (zvláště pokud má jejich příběh dobrého scenáristu).

V případě Černobylu je cílené handicapování zřejmé. Když poprvé divák vidí Legasova (což je hned první obraz první epizody), vidí starého muže s chatrným zdravím, v ošuntělém velice prostě, ale relativně spořádaně, zařízeném bytě. Dle jeho zanedbaného oděvu i zevnějšku a dle bídného vybavení jeho bytu je zřejmé, že žije izolovaně, bez sociálního kontaktu, zapomenut společností, s jediným společníkem - kočkou. Když Legasov zakašle a na kapesníku vidíme krev, je pravděpodobné, že je Legasov smrtelně nemocný. Umírá fyzicky poté, co již zřejmě zemřel sociálně a profesně. Když navíc scéna končí jeho sebevraždou, je to další impuls, aby s ním divák cítil. Sebevraždy si netečně téměř nevšimne ani jeho kočka. Divákovi se tak přes motiv kočky předkládá myšlenka, zda někdo z lidí jeho smrt vůbec zaznamená.<sup>10</sup>

Handicapování postav je posíleno i jejich jistou izolovaností. Legasov a Ščerbina jsou zpočátku pouze kolegové, jejich vztah je navíc zpočátku dost odměřený, v rovině subordinace nadřízený - podřízený. Až v závěru se mezi nimi vyvine přátelství, které je umožněno vývojem postavy Ščerbiny. Zajímavý vztahový potenciál skrývá pouto mezi Legasovem a Chomjukovou. Oba jsou vědci, přibližně stejného věku, sociálního statusu a s podobným západem pro zabránění nukleární katastrofě. Oba jsou dle divákovi dostupných informací nezadaní, tráví spolu dost času, a nabízí se proto možnost jejich většího sblížení. K tomu ale v seriálu nedochází. Je zřejmé, že z kolegů se stali více přáteli, či alespoň lidmi s hlubokým vzájemným respektem a porozuměním, milostná linka však mezi nimi nespustí. Domnívám se, že tento výsledek vychází z reálného života skutečných předloh obou postav a respektu tvůrců k historické pravdě. Druhým důvodem může být skutečnost, že milostná linka by strhávala pozornost diváka směrem od havárie elektrárny a působila silně odstředivě. V neposlední řadě však absence milostné linky funkčně posiluje izolovanost obou postav a posiluje jejich handicapování (v konečném důsledku jsou na rozhodnutí samy a samy nesou břímě následků svých činů).

Dalším silným prostředkem pro získání diváckých sympatií k postavě je *hrdinství* protagonistů. Všichni tři riskují své životy, Legasov a Chomjuková i své kariery. Toto navíc probíhá na dvou frontách. Jednak ve vztahu ke smrtelně radioaktivní zóně kolem elektrárny, ve které se na své misi pohybují, jednak vůči komunistickému režimu, se

---

<sup>10</sup> Scéna se sebevraždou má ve struktuře příběhu a získávání emocí (zájmu) diváka i další podstatné role, především funguje jako háček pro celou sérii, podrobněji viz. kapitola o struktuře vyprávění.

kterým musí bojovat, pokud mají co nejúčinněji zachránit co nejvíce lidí. Pokaždé, když se komunističtí představitelé moci snaží věc bagatelizovat (zpočátku dokonce nepřipouštějí ani to, že k výbuchu reaktoru došlo), utajit (odmítají evakuovat Pripjat' a širší okolí kolem elektrárny), obětovat lidi (primárně hasiče, později lékaře, vojáky, či civilisty, povolané k odstraňování havárie) nebo odmítají učinit opatření, aby se podobná havárie nemohla opakovat (nechtějí připustit opravu bezpečnostních opatření na dalších obdobných elektrárnách) – jsou to Legasov, Chomjuková a později i Ščerbina těmi, kdo se musí znovu a znovu této ničivé komunistické moci postavit, usilovat o pravdu a riskovat, že je semele. Tento jejich postoj je o to cennější, že je výsledkem jejich vědomé volby. Mohli by dělat v minimálním režimu to, co se po nich žádá, a o víc se nestarat. Hnání vnitřní motivací svých postav však znovu a znovu bojují a riskují, ačkoliv by nemuseli, i bez toho (a možná právě bez toho) by byli v očích lidí i strany za hrdiny.

Tím se dostávám ke čtvrtému postupu, který vychází z předchozích dvou – handicapování a hrdinství postav a sice – *oběť*. Protagonisté se obětují pro záchranu druhých. Legasov dokonce zemře dvakrát. Nedřívě společensky, když v důsledku jeho výpovědi u soudu, pro režim nepříznivé, má být na pokyn KGB zapomenut, izolován a jeho zásluhy z Černobylu připsány jiným (viz osamělý ošuntělý byt s kočkou v první epizodě). Následně zemře i fyzicky (tedy - v rámci fabule; v rámci syžetu je naopak nejdříve ukázána smrt fyzická, po které se teprve, v retrospektivě, vypráví celý příběh, končící jeho smrtí sociální). Vedle sebevraždy, která je též dobře zdůvodněna a divák se motivaci pro tento čin dozví v závěru poslední epizody, je navíc zřejmé, že Legasov umírá na rakovinu či jinou nemoc z ozáření. Podobně fyzicky umírá i Ščerbina (u soudu už kašle krev do kapesníku). V případě Chomjukové toto ukázáno není, ale jednak je to pravděpodobné, také v zóně byla, jednak jde o vymyšlenou postavu, jak o tom pojednávám níže.

S ohledem na výše uvedené lze průběžně shrnout, že seriál účinně kombinuje všechny čtyři postupy získání diváckých sympatií k protagonistovi – „save the cat“, handicapování postav, hrdinství a rozměr obětování se - přičemž velice systematicky balancuje a posiluje jednotlivé motivy, na kterých se tyto postupy projevují (včetně toho, že je vizualizuje).

## 8.2 Prokreslení postav a jejich funkce

Pro emoční navázání diváků na postavy, získání diváckého zájmu a jeho udržení, je poměrně podstatné vytvořit komplexní vícevrstevnaté postavy, ideálně s vnitřním kontrapunktem a ukotvení předpokladů možnosti jejich duševního vývoje v rámci oblouku vývoje postavy během celého příběhu (tedy na úrovni makrostruktury).

Představy o tom, že na jedné straně stojí „ti dobří“ (protagonisté) a na druhé „ti špatní“ (antagonisté) vedou ke schematickým a plochým postavám, které divák po určitém čase obsáhne a dále ho nepřekvapují. Může ho sice i nadále bavit sledovat, jak například Chuck Norris likviduje své oponenty, zde ale bude více pohlcen samotnou atrakcí akčních scén danou žánrem akčního / kung fu / filmu, než hlubší motivací jednání danou hlubší povahou postav. Jinými slovy, ploché a předvídatelné postavy se více hodí pro účely béčkové produkce, kde divák ani tvůrce nemají hlubší umělecké ambice. V áčkové či artové produkci je třeba stavět zajímavé příběhy vycházející ze zajímavých postav. Současné trendy v umělecké seriálové produkci (zejména internetových platform typu Netflix či HBO) proto dichotomii „dobrých“ proti „zlým“ nahrazují spíše komplexními postavami, které mají odlišné zájmy, a proto se dostávají do konfliktu. I kladné postavy mají negativní vlastnosti. I negativní postavy mají kladné, či alespoň netuctové vlastnosti. U negativních postav je poměrně důležitý aspekt, že totiž pro jejich akceptaci ze strany diváků není nezbytné, aby disponovaly přemírou kladných vlastností. Postačí, pokud budou určitým způsobem strhující, výrazné, netuctové. Divákovo emoční navázání pak pramení ze zábavnosti této postavy, či z toho, že jej určitým fascinujícím způsobem přitahuje. U progresivních narácí je také častý postup, že i vedlejší postavy mají více rozměrů nebo alespoň určitou unikátní vlastnost, referující v rámci solárního systému<sup>11</sup> k hlavním postavám, či alespoň k tématu audiovizuálního díla.

V této souvislosti bych mohl citovat z celé řady unikátních negativních postav z pera Quentina Tarantina. Jeden příklad za všechny – příslušník jednotek SS Hans Landa z Hanebných panchartů je na jednu stranu zcela bezohledný lovec Židů, který se dokonce neštítí vlastníma rukama osobně uškrtit půvabnou členku odboje. Na druhou stranu je velice zábavný a vtipný – *„Heydrich předtím, než ho zabili, zjevně nesnášel přezdívku, kterou ho ti dobří lidé v Praze obdařili. Co na jménu „Kat“ nesnášel, to mi vážně není jasné. Člověk by řekl, že se snažil, jak mohl, aby si ji zasloužil.“*<sup>12</sup> Landa je navíc velmi svědomitý a pracovitý, často na úkor svého osobního života, a dokáže splnit své povinnosti i tam, kde jiní neuspěli. Je svědomitý pracovník a vybraný společník, kultivovaného

---

<sup>11</sup> Solární systém pojímá hlavní postavu ve vztahu k vedlejším postavám. Je žádoucí, aby co nejvíce postav bylo nějak napojeno a směřovalo či se vymezovalo vůči hlavní postavě. Tyto postavy mohou odrážet vlastnosti a dramatické potřeby postavy hlavní, mohou jí být překážkou k naplnění jejich dramatických potřeb, mohou mít opačné vlastnosti či naopak více radikální pozice jejich vlastností. Pokud hlavní postavu umístíme do středu těchto vztahů a vzájemně je propojíme, působí tato postava jako jakési slunce, ke kterému (či od kterého) směřuje řada „paprsků“ vzájemných vztahů, potřeb a překážek. V podrobnostech viz. LABÍK, Ludovít: *Dramaturgia strihovej skladby*. VeRBuM. Zlín 2013. S. 98 an.

<sup>12</sup> TARANTINO, Quentin: *Hanební pancharti*. Mladá fronta. Praha 2009. S. 23.

chování, který vede duchaplné konverzace. Tarantino zde velmi funkčně rozvíjí negaci negace v rámci postavy, když lovec Židů není primitivní či líný antisemita, ale potírání Židů bere jako řádnou práci, které se pilně a svědomitě věnuje. Což je v konečném důsledku mnohem zručnější, než kdyby byl jen primitivní esesák s pudovým (iracionálním) antisemitismem. Stejně tak je Landa formálně uhlazený a noblesní intelektuál, citlivý a slušný člověk, přitom obsahově (ve své podstatě) dělá odpornou a špinavou činnost (zabíjí lidi na základě rasové odlišnosti). S jinou pracovní náplní by byl Landa ideální učitel, ředitel podniku nebo politik (tedy mravní vzor pro ostatní).

## 8.3 Protagonisté

Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, za protagonistu minisérie lze považovat jaderného vědce Valerije Legasova (jaderný vědec, první náměstek ředitele Kurčatovova institutu pro jadernou energii). Další důležité kladné postavy jsou Boris Ščerbina (náměstek předsedy rady ministrů a ředitel správy paliv a energie) a Uljana Chomjuková (hlavní fyzička Běloruského institutu jaderné energie).

### 8.3.1 Valerij Legasov

Legasov je hlavní postava příběhu. Záběrem na něj v prvním dílu série příběh začíná a záběrem na něj v posledním dílu končí. V těchto okamžicích zároveň jeho hlas otevírá i uzavírá hlavní téma celé minisérie – otázku pravdy.

Jak bylo uvedeno v předcházející kapitole 8.1, všechny hlavní postavy vykonávají „hrdinské“ skutky. V případě Legasova je to však markantnější, navíc se toto jednání projevuje nejčastěji. Je to jeho specifická vlastnost. Když už se zdá, že je vše ztraceno, učiní rázné gesto a jako jediný promluví. Promluví na úvodní schůzi, kde Ščerbina prezentuje Gorbačovovi a členům komise zprávu z Černobylu, zamlčující havárii reaktoru. Osloví na chodbě místopředsedu KGB Čarkova a žádá propuštění zatčené Chomjukovové. K úžasu přítomného Ščerbiny toho dosáhne. Tato síla je dána do kontrastu s jeho až křehkou tělesnou konstitucí a introvertní povahou. Aby se takto zachoval, musí vyvinout více síly než bezprostřední Chomjuková nebo silný a na svůj věk vitální Ščerbina. O to je jeho „hrdinství“ cennější a má větší hodnotu. Podobně působí, když naprosto samozřejmým tónem oznámí Ščerbinovi, že už oba strávili v zóně dostatek času, aby na následky radiace umřeli do několika let. Neděsí se, není rozrušen, bere to jako nutnou oběť a přirozený následek. Jako by ani nemluvil o svém životě.

Ačkoliv zná pravdu o podílu sovětské moci na havárii a pravda je jeho velkým tématem, váhá, zda ji otevřít na soudním jednání v závěru páté série. Chomjuková na něj naléhá a on po úvaze v přestávce soudního jednání tak skutečně učiní. V důsledku toho ztratí z postav nejvíc. Ščerbov je sice smrtelně nemocný (podobně jako Legasov), ale po zbytek života může požívat určité výhody, plynoucí z jeho postavení (na rozdíl od Legasova, který je určen k profesní i sociální izolaci a zapomnění). Legasov prodělá smrt dvakrát, v úvodu série fyzickou, vlastní rukou, v závěru sociální, v důsledku své odvahy. Jeho sebevražda je vlastně posledním odvážným činem a zároveň pokusem o prosazení pravdy v impériu lží. Strukturní funkci sebevraždy, jako háčku v prologu, se věnuje jiná část této práce.

Tvůrci obdařili Legasova i určitými spornými vlastnostmi. Je to on, kdo navrhuje, aby byli obětováni „potápěči“. Stejně tak je to jeho nápad, aby se místo nefunkčních mechanických robotů používali „lidští roboti“. Nápad, proti kterému se zpočátku staví i generál Tarakanov.

### 8.3.2 Uljana Chomjuková

Chomjuková je postava, kterou dodatečně vytvořili autoři minisérie a ve skutečnosti jí tak neodpovídá žádná reálná postava. Tohle lze považovat za opravdu pokročilou techniku práce s historickým materiálem. Lze si představit, že takový krok mohl vyvolat značnou kontroverzi a velké negativní reakce, když mohlo být namítáno, že tato postava ve skutečném příběhu nefiguruje a naopak řada zásadních lidí byla opomenuta. Postava Chomjukové shrnuje přibližně čtyřicet vědců, pomocníků a dalších lidí, kteří se na řešení havárie podíleli, a kteří Legasova ovlivnili. Ti, kteří nesouhlasili s oficiální verzí události, byli často pronásledováni, zatýkáni, vězněni. Tvůrci tuto skutečnost otevřeně přiznávají v závěru série. V závěrečné sekvenci konstatují, že je vytvořena na počest jejich odhodlání a služby pravdě a lidstvu.

Úvahy o pojetí pravdy při filmovém ztvárnění historického materiálu by patrně vydaly na samostatnou monografii, mnohem obsáhlejší, než je tato diplomová práce. Alespoň krátce zmíním, že se kloním k myšlenkovému směru, že historická pravda neznámá nutně do posledního slova a detailu prezentovat to, co se skutečně odehrálo. Historická událost bude vždy nazírána něčí perspektivou, podléhat nějakému výkladu, nezřídka ovlivněnému určitými mýty (třeba pohled Rusa na svou úlohu v druhé světové válce) a tyto „prameny“ budeme mít zpravidla z druhé či třetí ruky, vedle jiných pramenů, které o události pojednávají odlišně. Pokud bychom snad i na základě objektivních pramenů do posledního písmene zrekonstruovali nějakou událost, neznámá to, že výsledný dojem bude odpovídat realitě. Při filmové realizaci je navíc vždy potřeba z řady událostí, výroků, myšlenek vybrat jen určitý počet situací a momentů, které se vejdou na plochu filmové či seriálové tvorby. Tím může dojít k posunutí kontextu, smyslu i celkového vyznění.

Je zřejmé, že pokud bylo ambicí tvůrců všechny tyto lidi představit, mohlo by to hodně ublížit temporytmu, struktuře i celkové divácké stravitelnosti. Patrně by se stejně nedostalo na všechny zúčastněné, a pokud ano, šlo by o jakýsi orloj, kde by se vynořila postava, řekla svých pár vět a zmizela ze scény, aby ji nahradila jiná postava, stejně epizodické povahy. Výsledkem by byl naprostý chaos, současnou silnou emoci by v lepším případě nahradila změť informací, bez vztahu diváka k postavám, které je pronášejí. Díky zvolenému

přístupu má divák silnou postavu ženy, na kterou se může emočně napojit a prožít její příběh.

Chomjuková je vůči Legasovovi v pozici „*rádce*“. Neváhá přispěchat na pomoc, obětavě pomáhá s řešením havárie, dokonce jej upozorňuje na fatální skutečnosti, které přehlédl. Zároveň je během pátrání mezi přeživšími zadržena KGB a donutí tak Legasova postavit se státnímu aparátu (a riskovat možná i své uvěznění), když žádá o její propuštění. Chomjuková je zároveň „*zrcadlem*“. Je totiž mnohem radikálnější než Legasov. Vybízí ho, aby u soudu nezůstal na půli cesty a vedle odhalení, jak k nehodě došlo v důsledku absolutní nedbalosti ze strany vedoucích pracovníků elektrárny, pojmenoval i skutečného viníka, komunistický režim, který tají zásadní informace o konstrukčních chybách dokonce i před odbornou veřejností, a místo nápravy spoléhá zcela nedůvodně na to, že se havárie v elektrárnách stejného typu nebude opakovat. Tímto počínáním otevře Legasovovi možnost dokončit oblouk vývoje své postavy a čelit nebezpečí pro něj osobně mnohem většímu, než je výbuch jaderného reaktoru – a sice – konfliktu s absolutní mocí komunistické byrokracie.

Chomjuková je idealistka, což v kontrastu umožňuje vykreslit určitou (naivistickou) realističnost Legasova (je naivní, ale ne tak moc jako ona), podobně jako z druhé strany funguje až machiavelistický pragmatismus Ščerbina (Legasov je částečně pragmatický, ale ne tolik jako cynicky pragmatický Ščerbina).

Zajímavým aspektem je skutečnost, že postava shrnující těch přibližně 40 reálných lidí, je žena. Předpokládám, že v sovětském jaderném průmyslu převládala drtivá většina mužů. Je to patrné i s přihlédnutím k ostatním menším rolím – technici a zaměstnanci, kteří po havárii zmateně pobíhají po apokalyptických prostorách elektrárny, stejně tak jejich vedení, jsou výlučně muži. Domnívám se, že vytvořit tak významnou postavu jako ženskou, je opět úmyslná a funkční autorská volba. Jednak to vyváží poměr sil, když na dvě výrazné mužské role (Legasov a Ščerbina) případnou dvě výrazné ženské postavy (Ignatěnková a Chomjuková), jednak se přidávají další významné efekty pro divácké zatraktivnění příběhu. Chomjuková je citlivá, obětavá, soucitná a účastná. U muže by to mohlo být nevěrohodné, v případě ženy je to uvěřitelné. Pokud se rozčiluje nad Ignatěnkovou, kterou v nemocnici přistihne, jak se (těhotná) dotýká bez jakékoliv ochrany radioaktivního umírajícího manžela, má to větší váhu a věrohodnost, než kdyby to byla mužská postava (žena vůči ženě ve vztahu k těhotenství). Podobně když zpovídá techniky, umírajících na radiaci, při pátrání po příčinách nehody a je šokována a pohnuta jejich otřesným stavem, je u ženy tato silnější emoční reakce věrohodná. A divák se naváže



na její reakci a je očekávatelné, že prožije podobnou emoční reakci. V případech, kdy je například zadržena KGB nebo je k ní Ďatlov hrubý, působí zde opět faktor hrubosti vůči ženě a vzbuzuje to větší kontrast, než kdyby se toto dělo mužské postavě.

Jak už bylo nastíněno výše, získání diváckých sympatií k postavě Chomjukové je dobře ošetřeno prostřednictvím jejího handicapování. Vidíme, že je podobně jako Legasov středního věku, v ošuntělém oblečení, odpovídajícímu její životní úrovni. Patrně také žije sama (žádný partner není ukázán). Je slabší, a proto znevýhodněna, ve střetu s komunistickou mocí, dobrovolně se vystavuje nutné radiaci. Zároveň je zdůrazněno, že toto podstupuje v důsledku vědomé a dobrovolné osobní volby, plynoucí z její povahy (dělá to, co je správné, ne to, co je výhodné). Na rozdíl od Legasova a Ščerbinina nebyla nikým na místo havárie vyslána. Při svém pátrání, co se v Černobyli přihodilo, musí překonávat překážky v podobě komunistické moci (okresní tajemník v Bělorusku, odepírání informací v knihovně, zadržení vojáky sčezícími Černobylskou elektrárnu, zatčení ze strany KGB). Chomjuková by mohla v klidu sedět na své pozici v běloruském jaderném institutu a jen se dotazovat, co se v Černobyli děje. Místo toho podnikne dlouhou a složitou cestu, aby pomohla řešit havárii, vypátrat její příčiny, a je to právě ona, kdo tlačí na Legasova, aby za cenu svého obětování nezůstal v soudním řízení u obviňování vedení elektrárny, ale obvinil ze selhání celý komunistický režim.

Ze všech tří ústředních postav Chomjuková prodělá nejmenší oblouk vývoje postavy. Od začátku do konce je idealistka, stejně aktivní při boji s následky havárie, jako při tlaku na komunistickou moc. Je přesvědčena o nutnosti prosadit pravdu, jak v případě havárie, tak do budoucna, aby se podobné havárie nemohly opakovat, a to bez ohledu na osobní následky.

To, že prodělá nejmenší vývoj, však neznamená, že postava stagnuje. Tvůrci opět velice rafinovaně a důsledně ukazují jednotlivé situace, ve kterých se mohou odhalovat a postupně prokreslovat tyto její povahové rysy. Uvedený postup je využíván až do posledního dílu, kde divák stojí před otázkou, zda svůj idealismus dotáhne důsledně do konce. To znamená, zda bude po Legasovovi požadovat, aby u soudu řekl celou pravdu, včetně té její části, která směřuje proti moci komunistické strany. Ačkoliv to bude mít sporný výsledek pro lidstvo, ale zcela konkrétní negativní důsledky pro Legasova. A Chomjuková svůj postoj naplní do krajní polohy, když neselže, a toto jednání po Legasovovi požaduje. I za cenu jeho osobní oběti (z hrdiny se stane zatracovaný vyvrhel určený k zapomenutí a vymazání z dějin, ve hře ale může být cokoliv, od vězení po popravu).

### 8.3.3 Boris Ščerbina

Ščerbina je vůči Legasovovi, podobně jako Chomjuková, v pozici „*rádce*“. Jako vysoký komunistický činitel dokáže svou vahou zajistit poskytování materiálních a lidských zdrojů nutných pro řešení havárie. Vedle toho může působit jako „*shapeshifter*“, *měníč podoby*, protože jeho reakce vůči Legasovovi jsou někdy překvapivé a nepředvídatelné, jindy ho (v dobré víře) svádí z naplnění jeho osudu (říct u soudu pravdu a zničit se).

Postava Ščerbiny je zároveň velice potřebná, protože mu Legasov vysvětluje řadu technických věcí, kterým pochopitelně jako laik nerozumí. Tím je nenásilnou cestou průběžně klíčovými informacemi zásoben i divák. Bez Ščerbiny by Legasov v rámci své akční linie dělal věci, jejichž vědeckému základu by divák nerozuměl. Druhou možností by bylo, že by to říkal jiným lidem (generálům, Chomjukové), ale tady by zase bylo nutné inscenovat jejich setkávání a mohlo by se zdát divné, proč zrovna takové věci říká například generálovi z protichemického oddílu. Díky Ščerbiny tyto „informační okénka“ působí nenásilně a jsou maximálně efektivní, neboť Ščerbina je u Legasova prakticky neustále přítomen, zároveň potřebuje vědět o všem podstatném, aby mohl zorganizovat odpovídající realizaci a zdroje.

Dalším podstatným důvodem pro umístění Ščerbiny do takto těsné a neustálé přítomnosti Legasova, je jeho angažovanost ve vysokých patrech komunistického vedení státu a jeho určitý pragmatismus. Ten na jednu stranu vyvažuje naivní idealismus Chomjukové, na druhou, díky kontrastu s názory Legasova, umožní v plné míře jeho charakteru, aby se projevil.

Pokud bylo uvedeno, že Ščerbina je „*shapeshifter*“ zaslouží si to bližší rozvedení. Ano, jeho reakce jsou někdy chladné a jindy vřelejší. Částečně je to ale dáno i obloukem vývoje jeho postavy. Ščerbina totiž ze všech postav prodělá největší vývoj. Jde navíc o příběh karierního komunistického úředníka, který v důsledku událostí ztratí víru a důvěru v komunistickou moc. Jeho prozření je proto cennější než v případě Legasova a Chomjukové, kteří si od počátku konzistentně o komunistické moci nedělají žádné iluze (byť se ve svém pojetí také částečně odlišují, což v závěru umožní, aby Legasov pod vlivem Chomjukové, dokončil vývoj postavy, překročil svůj stín a – u soudu řekl celou pravdu, včetně obžaloby režimu jako hlavního viníka nehody).

Na počátku je Ščerbina značně cynický karierní byrokrat v rámci komunistického aparátu. Do Černobyli jede jen proto, že ho tam Gorbačov vyslal a Legasova sebou bere jenom proto, že mu to Gorbačov nařídil. Je součástí absolutní komunistické moci, a dle jeho

projevů, patrně větší část svého života. V jedné z úvodních pasáží druhého dílu minisérie se toto pěkně vykresluje v situaci, kterou tvůrci zdařile umístili do helikoptéry. Ščerbina chce, aby mu Legasov vysvětlil fungování jaderné elektrárny, ten se zdráhá a Ščerbina (bez známek humoru) mu vyhrožuje, že ho taky může nechat za letu vyhodit ven vojáky, kteří oba doprovázejí. Když se poté blíží k vybuchlému reaktoru, a Legasov začne na pilota naléhat, aby nepřelétával přímo nad reaktorem, Ščerbina s vědomím naprosté moci poručí pilotovi, aby tam letěl, jinak ho nechá zastřelit. Až když Legasov pilota informuje, že jestli rozkaz provede, bude zítra o tu kulku ještě prosit, se mocenské váhy překlápějí, a pilot raději poslechne Legasova. Podobně zde zaznívá Legasovův zoufalý výkřik „*Borisi!*“ a Ščerbina ho zchladí – „*pro Vás žádný Boris*“. Toto je chování, které už si v dalším průběhu minisérie nedovolí. Určitý posun nastává už po vystoupení z helikoptéry, kdy ho jako „tupého panáka“ chtějí Brjuchanov a Fomin odbýt pohádkou o hořící střeše a Legasovovi dokonce vyhrožují, že ponese následky za šíření paniky ohledně možného výbuchu reaktoru. Ščerbina poprvé pochopí, že problém je vážný, a že Legasov je jeden z mála, kdo může havárii řešit.

Rozhodne se, použít veškerou svou moc, aby tomuto podivnému muži pomohl. Nastupuje účinný mechanismus, který tvůrci pravidelně opakují, a který v závěru posledního dílu pojmenuje Legasov vůči Ščerbini jako „*mě slyšeli, ale vám naslouchali*.“ Po masáži z prvního dílu, kde divák naplno procítí, jak šílené a zvrácené může být uplatňování moci ze strany komunistů, je to najednou Ščerbina, kdo Legasovovi naslouchá a z titulu své moci se stará o to, aby se věci hýbaly správným směrem. Je cosi dojemného v mechanismu, kdy vědec řekne pravdu, ale druhý člověk se ho musí zastat, aby se správné názory prosadily. Dá se říct, že tím je v každém konkrétním případě užití „vybojován boj“ o to, aby se udělalo něco správného, „vybojován boj“ o pravdu. Je to mnohem účinnější, než kdyby Legasov jen říkal, co potřebuje, a lidé by mu bez námitek vždy vyhověli.

Pod vlivem času, společně stráveného řešením havárie, se Ščerbina s Legasovem stále více sbližuje. Přinese vodku na oslavu, zastává se ho na výboru u Gorbačova. Přesto ve sporu o velikost evakuační zóny, když Legasov nadává na nějakého anonymního karierního byrokrata Ščerbina ostře kontruje – já jsem taky karierní byrokrat, tak pozor na pus.

Zásadní posun ve vývoji jeho postavy přináší situace, kdy ho po pár dnech v zóně Legasov poměrně věcně informuje, že oni dva zde byli / jsou / vystaveni silné dávce radiace, ne sice tak velké, aby do pár týdnů umřeli, jako technici z elektrárny či hasiči, ale nejpozději za pár let umřou. Toto navíc odpovídá skutečnosti, Legasov zemřel dva roky po havárii, sice vlastní rukou, ale už nemocen, Ščerbina ho přežil o dva roky. Toto je velice zajímavý

moment, který tvůrci skvěle zužitkovali. Divák si Ščerbiniův šok a ohromení vysvětlí, jako pochopitelný úžas člověka, který se právě dozvěděl, že se mu život zkrátil o desítky let. Tato událost je však mnohem podstatnější pro vývoj Ščerbiniovy postavy, což se divák dozví až v závěrečném dílu. Ščerbina zde totiž pochopil, že byl komunistickou mocí cynicky obětován, aby v případě potřeby při řešení havárie (či později na následky nemoci z ozáření) zemřel. Považoval se za „někoho“, za významného člena nejužšího vedení. Nyní zjistil, že je pro vedení jen postradatelným a nahraditelným kolečkem v soukolí moci. Aniž by ho někdo informoval, aniž by se mohl na základě informací kvalifikovaně rozhodnout. Člověk, který většinu života v zájmu podílu na moci lhal druhým, je šokován, že tatáž moc – lhala jemu. Vzhledem k tomu, že hlavním tématem celé minisérie je důležitost pravdy a jejího prosazování vůči komunistické moci, je toto Ščerbiniovo prozření zcela zásadním momentem, reflektujícím posun vůči hlavnímu tématu příběhu.

V závěru posledního dílu minisérie toto Legasovovi vyjeví s tím, že to Legasov byl skutečně důležitý v celé věci, on byl jen panák, stojící v jeho stínu. Přesto (možná právě proto) je to nakonec Ščerbina, který u závěrečného soudu s viníky naposledy využije svou moc, kterou (byť trpící následky radiace) stále ještě má. Když chce Legasov začít mluvit o podílu státu na havárii a soudce i žalobce cítí problém, chtějí jednání odročit. Je to právě Ščerbina kdo povstane a s veškerou zbývající autoritou prohlásí – „*nechte ho mluvit!*“ Toto je definitivní potvrzení jeho vývoje jeho postavy. I po „prozření“ ohledně komunismu a jeho zničujících cynických lží, setrval v pozici, kdy varoval Legasova před takovým vystoupením. K ničemu to nebude a jeho přítele to zničí. Díky dokončení svého vývoje je to právě on, kdo Legasovovi toto vystoupení umožní.

Posun v jeho myšlení se naplno projeví už ve čtvrtém dílu, když zjistí, že robot ze zahraničí, který měl odklízet radioaktivní trosky z nejsmrtelnějších zón, vyhořel během pár sekund, protože byl dimenzován na mnohem menší radiaci. Komunističtí funkcionáři nechtěli informovat o skutečné úrovni radiace, a proto při žádosti „na západ“ o zapůjčení robota uvedli mnohem menší čísla. Naprosto zbytečná lež, v důsledku které nebyla jiná možnost, než využít „lidské roboty“, i za cenu trvalého zničení jejich zdraví.

Ačkoliv je Ščerbina karierní komunista, získává si sympatie diváků (vedle výše uvedeného) i postupem, uvedeným u generálů Pikalovova a Tarakanova, totiž, že mu záleží na lidech. Nemíní se podílet na komunistických lžích, pokud to znamená obrovské a hlavně zbytečné zásahy do zdraví a životů prostých občanů státu, který reprezentuje.

## 8.4 Antagonisté

Při tvorbě postav antagonistů je důležité, aby se i zde projevila snaha tvůrce o vícerozměrné postavy nebo alespoň o postavu s určitými charakteristickými vlastnostmi, které korespondují s jejím účelem v rámci scenáristické struktury. Díky síle antagonisty může vyniknout síla protagonisty a dalších postav. Záporným postavám je možné dávat i kladnou vlastnost, nebo vlastnost, jejíž vyznění může být posuzováno i pozitivně.

Dle druhého přístupu může být postava ponechána ve své záporné poloze, avšak její negativnost je natolik strhující a podmanivá, že ji divák přesto akceptuje, případně může její pasáže vyhledávat.

### 8.4.1 Viktor Brjuchanov, Anatolij Fomin, Anatolij Ďatlov

Nejzápornějšími postavami minisérie jsou ředitel elektrárny Viktor Brjuchanov, jeho zástupce Anatolij Fomin a vedoucí směny v úseku, na kterém došlo k havárii, Anatolij Ďatlov. Toto trio představuje bezcharakterní cynické kariérní aparátčíky, kteří nemají žádné kladné vlastnosti. Jediný Ďatlov vyčnívá svým téměř uhrančivě temným cynickým zjevem. Zatímco Brjuchanov a Fomin jsou zbabělci, schovající se za moc stranického aparátu a žadonící o milost, Ďatlovovi je takové nízké počínání cizí. S nadhledem určitého typu nadělověka, který se vymyká, je nad tyto nízké lidské slabosti povznesen.

Brjuchanov s Fominem neváhají celou záležitost tajit a lhát o ní. Nutí pracovníka elektrárny, aby se pohledem do reaktoru přesvědčil, že je v pořádku. Ten ví, že reaktor explodoval, viděl své ozářené kolegy, a nastupuje systém donucení. K reaktoru ho eskortuje ozbrojený voják (prakticky je oba pošlou na smrt). I poté ho, ozářeného, přemlouvají, že se musí mýlit, že není pravda, co viděl. Před námitkami některých členů stranického výboru je ještě zachrání starý a zasloužilý člen, který s odkazem na stranickou kázeň a disciplínu všechny přesvědčí (po dobrém, ale se skrytou výhrůzkou), že mají věřit stranickým představitelům, a ne svým očím. Pokusí se napadnout i názor Legasova, tady již ale zakročí Ščerbina a jejich nepřičetné řádění konečně utne, poté co si ověřil skutečnou výši radiace, prokazující správnost Legasovova odborného názoru. Oba jsou v závěrečném díle odsouzeni a rozsudek bez váhání přijímají. Fomin se dokonce po výkonu trestu vrátil a pracoval v oboru v jiné elektrárně podobného typu. Oba jsou typem zbabělců, kteří neváhají ničit život druhým lidem, jen aby udrželi lež, kterou se snaží skrýt své selhání. V obrazné rovině jsou to desetitisíce obyvatel Pripjati, které odmítají evakuovat kvůli

„požáru střechy“, v konkrétní vizualizované rovině je to ten technik, kterého pošlou obhlédnout vybuchlý reaktor.

Ďatlov se od obou odlišuje. Je to typ absolutně záporné postavy. K podřízeným se chová hrubě, uráží je, vyhrožuje jim. Ve scéně, kde technik Akimov chce, aby svůj zcela protiprávní příkaz potvrdil zápisem do zprávy o průběhu pokusu, do ní namísto odpovědi udeří, až spadne na zem. Je malý krok od toho, aby udeřil i samotného Akimova. Ďatlov vysílá lidi bezprostředně po havárii na smrt - plnit úkoly, které jsou vzhledem k výbuchu nemožné a ohrožující podřízené smrtelnou dávkou radiace. V tomto pokračuje, i když už vidí radiaci očividně poznamenané techniky. Nemrkne ani okem, nepohne rty, naprostý poker face. Během následného pátrání Chomjukové po příčinách havárie odmítá spolupracovat. Skutečnost, že k výbuchu skutečně došlo, s ním nijak nepohne. S rozsudkem v závěru posledního dílu nesouhlasí, má odvahu projevit námitky.

Legasov ve scéně se svou sebevraždou o Ďatlovovi mluví jako o „nadutém, protivném chlapovi, který řídil směnu, vydával rozkazy a neměl přátele. Ačkoliv Ďatlov nemá žádnou kladnou vlastnost, je vztah diváka vůči němu budován na principu – vymyká se takovým způsobem, až je přitažlivý. Skutečně na Ďatlovovi je něco vyčnávajícího, jakoby mimo tento svět (rozhodně mimo běžnou zkušenost). Divák ho nenávidí, zároveň chce vidět pokračování. Jeho šílený osobní projev do určité míry koresponduje se šílenými kulisami elektrárny po havárii, kterou způsobil.

U všech tří postav se divák těší, až budou v závěru odsouzeny a potrestány. Ďatlov divákovi nedopřeje ani toto potěšení. Rozsudek je mu jakoby lhostejný a Legasova i Ščerbinu paradoxně přežil o několik let. Oproti Brjuchanovovi a Fominovi má postava Ďatlova své specifické vlastnosti, díky kterým se od nich odlišuje. Opět je funkční, že nejsou všichni tři jen „zlí komunisté“, i v tom mohou být ještě rozdíly.

Díky tomu, že jsou tyto tři postavy vykresleny v takto krajní negativní poloze bezcharakternosti, lži a stranického kariérismu, má divák prostor je porovnat s jinými stranickými funkcionáři příběhu (Gorbačov, Čarkov, Tarakanov), které se od jejich morálního „dna“ přeci jen odlišují menší extrémností či specifickými vlastnostmi. Ve vztahu k ostatním postavám tak plní velice významnou funkci.

#### 8.4.2 Náměstek KGB Čarkov

Ačkoliv má náměstek KGB Čarkov v minisérii poměrně malou plochu, tvůrcům se podařilo z něj udělat zajímavou postavu. Kromě několika účastí na zasedání ústředního výboru se s ním setká Legasov jen třikrát – na chodbě krátce po zasedání, když ho žádá o propuštění zatčené Chomjuokvé, dále když mu před soudem Čarkov předává za zásluhy o odstranění následků havárie vyznamenání a nakonec, když po Legasovově svědectví u soudu, v rámci kterého poslechl Chomjukovou a obvinil z havárie nejen vedení elektrárny, ale celý režim postavený na lži, mu stejně nezáučástně sděluje, že bude přinucen odejít do ústraní, zbaven všech poct, izolován a zemře zapomenut.

Čarkov je velice mocný muž s naprosto neprostupným výrazem. Může vzápětí člověka povýšit, stejně jako dát popravit. Přesto se tvůrcům podařilo dodat mu více plastičnosti. Je to jednak určitý rezervovaný humor. Na dotaz Legasova, zda ví, že byla Chomjuková zatčena, odpoví, že nikoliv. Když Legasov naivně replikuje, že je přece hlavou KGB, tak mu odpoví – ano, a právě proto už neprovádím běžná zatčení. Když se ale Legasov za Chomjukovou zaručí a prohlásí, že ji potřebuje, okamžitě potvrdí, že přesně ví, o koho se jedná, a že zajistí její propuštění. Celou dobu si z Legasova utahoval. Markantněji smysl pro humor projeví v situaci, kdy Legasovovi říká – „*Soudruhu, jistě víte, že se o nás (KGB) říká leccos. Když to slyším, i já jsem šokován. Ale nejsme takoví, jak se říká.*“

Pozoruhodnou myšlenku vysloví, když Legasov zmíní, že ho dal Čarkov v Černobyli sledovat. Ten ukáže na nedalekou dvojici agentů a sdělí mu, že i on je sledován. Že nejde o hierarchii moci, ale spíše kruh, ve kterém má každý zodpovědnost. Pokud si z něj jen nedělal legraci, stavělo by ho to – vzhledem k tématu filmu (absolutní ničivá moc založená na lžích) – do nového světla. Ani jeden z nejmocnějších mužů, šéf tajné policie, není neomezený, ale podléhá jiným lidem. Ani na vrcholu hierarchie komunistické moci není člověk svobodný nebo nedotknutelný. Toto se propojí s prozřením Ščerbiny, který se domníval, že je člověk vysokého postavení, aby zjistil, že ho komunistická moc obětovala a poslala zemřít do Černobyli jako nahraditelnou součástku soukolí.

Na druhou stranu ve scéně, kde Legasovovi po soudu líčí, jaký bude jeho další osud, působí neochvějně, bez známek slabosti a jako plně výkonný tajný agent KGB. Pro postavu je i v takové chvíli sympatické, že si počíná bez vulgarity nebo násilí. Oznamuje to Legasovovi poměrně neutrálně, jako by musel vykonat nepříjemnou činnost, která ale musí být vykonána.

## 8.5 Další postavy

### 8.5.1 Michail Sergejevič Gorbačov

Gorbačov je jako pokrokový vůdce, nicméně Sovětského svazu, vykreslen podivuhodně plasticky. Nejde jen o karikaturu karierního komunisty, vůdce celého mocenského aparátu zla. Dokonce je na zvážení, zda jej umístit mezi antagonisty (je vrcholným představitelem cynického a prolhaného komunistického režimu) nebo kladné postavy (naslouchá a pomáhá protagonistům, je pragmatický, ale věcný). Skutečně se snaží pomoci. Toto je zmírněno rysem jeho postavy, že totiž míra jeho pochopení a vstřícnosti není bezbřehá.

Na jednu stranu dokáže naslouchat Legasovovým podnětům, ačkoliv by je mohl ignorovat. Toleruje jeho opovážlivé chování, což je v kontrastu s chováním ostatních členů výboru, kteří jsou z autentických a rozhodných vystoupení Legasova v tak neautentickém a odcizeném prostředí značně překvapeni a nehnuli by brvou, pokud by za ně byl potrestán. Gorbačov působí rozumně. Na jednu stranu s klidem vyslechne zavádějící informace od Ščerbiny, když se však od Legasova dozví skutečnou vážnost situace, je otevřený pravdivému pojmenování problémů (jakkoliv se pravda nehodí do světa nazíraného tuhou stranickou disciplínou) a je ochoten poskytnout téměř jakékoliv zdroje, nutné pro účinné řešení havárie. Toto jsou pozitivní vlastnosti postavy, které tvůrci cíleně ukázali, aby u postavy prokreslili i pozitivní stránky. Zároveň v některých momentech působí jako nástroj politické moci, který, ačkoliv stojí na vrcholu moci, nemůže jednat zcela svobodně a moc v rámci komunistického aparátu jej překvapivě také omezuje. Sice jinou formou, než běžné lidi či řadové aparátčíky, přesto je i on nucen řídit se stranickou doktrínou. Díky tomu působí postava plastičtěji, více lidsky a nemá sklony být jen plochou jednorozměrnou karikaturou mocenského aparátčíka.

Na druhou stranu není přehnaně idealizován. I na něm je patrné, že je komunistický karierní byrokrat. Na úrovni mikrostruktury se to projevuje třeba tím, že Legasovovi položí telefon, když se ptá na věci, na které nemá, symbol arogantní moci. Případně mu připomene, že je na místě havárie jen jako vědec a o politické otázky se nemá zajímat (Legasov přitom namítal příliš malý rozsah evakuační zóny, tedy v podstatě šlo o ochranu životů a zdraví lidí). Na úrovni makrostruktury pak je zřejmé (byť nevyřčené), že Legasovovu nucenou společenskou a profesní izolaci nařídil nebo minimálně schválil a v jeho boji o to, aby se opravily všechny ostatní jaderné elektrárny (a havárie se nemohla opakovat) stál na straně státu, který selhání spíše utajuje, než řeší, protože se nehodí do stranické propagandy.



### 8.5.2 Manželé Ljudmila Ignatěnková a Vasilij Ignatěnkó

Ljudmila je manželkou hasiče Vasilije, který je bez jakéhokoliv varování nasazen do první vlny, zasahující po výbuchu reaktoru s tím, že jde o „běžný požár střechy“. Její perspektivou poprvé vidíme a prožijeme výbuchu elektrárny. Jde o trochu paradoxní situaci, nabízelo by se zaznamenat výbuch z pohledu techniků, kteří elektrárnu obsluhují. Tímto postupem však tvůrci dosáhli dvou efektů. Za prvé dojde skrze emoční reakci konkrétní postavy k účinnějšímu zapojení emocí diváka, a tudíž k jeho zaangažování do příběhu. Za druhé tím tvůrci sledují princip „naznačování“ a „oddalování“. Lidská fantazie je mnohem bohatší, než cokoli může kterýkoliv tvůrce nabídnout. Příslib a až jeho následné naplnění je tak pro divácký zájem mnohem účinnější, než kdyby se vše hned ukázalo naplno. Tato malá audiovizuální „ochutnávka“, nadto ve třetím plánu, je proto silným, ale zatím nekonkrétním příslibem všech hrůz a atrakcí, které divák v budoucnu patrně v souvislosti havárií uvidí. Jedná se o takzvaný háček. Divák na tento háček zareaguje a po zbytek série se těší na to, co přijde, má tendenci pokračovat ve sledování. Zároveň to umožní tuto atrakci postupně dávkovat a gradovat, namísto toho, aby byla ukázána jednorázově, hned zpočátku, a po zbytek série by už divák věděl, že to nejpoutavější má za sebou. Samotný výbuch je proto ukázán až ke konci poslední epizody. Ačkoliv je opravdu povedený, uhrančivý, neskutečný, jedná se o poměrně krátký úsek. Přesto je divák celou dobu trvání minisérie v očekávání této vizuální atrakce a ochotně zatím přijímá drobné vizuální indicie a „ochutnávky“ k závěrečné hostině.

Ljudmila jde v nočním prostě zařízeném panelákovém bytě do kuchyně ze záchodu, na kterém dle předchozích zvuků zvracela. Jde o jasný motiv, že je těhotná, což se následně v příběhu potvrdí. Mezitím se ještě cestou podívá na manžela Vasilije, který leží rozvalený ve slipech v posteli a spí. Ljudmila se láskyplně usměje. Ve scénáři<sup>13</sup> je k tomu věta popisu herecké akce „Dobře. Řekne mu to později.“ O pár okamžiků později se v dálce na nočním horizontu oslnivě zableskne a po chvíli dorazí tlaková vlna. Vzápětí vybíhá manžel a o něco později se ukáže, že je hasičem, kterého v noci povolávají k požáru.

Ljudmila *miluje* svého muže. Je těhotná. O hrožícím nebezpečí neví ona, ani její muž (handicapování postavy). Je zřejmé, že muž tragicky zemře a ona buď zemře, nebo minimálně bude žít s následky ozáření. Manželé *žijí skromně až chudě* (mizanscéna jejich

---

<sup>13</sup> Tvůrce Craig Mazin krátce po premiéře (jaro 2019) zveřejnil oficiální verzi scénáře k celé minisérii, ze které vycházím. Bohužel tento odkaz je již nefunkční (avizoval časové omezení). Pro případ zájmu či potřeby je možné scénář dohledat na jiných serverech, například <https://nofilmschool.com/Download-the-Chernobyl-Script-PDF> [cit. 20.1.2021]

bytu), ale harmonicky, své malé osobní štěstí v rámci běžných malých životů. I na tak malé ploše (jeden obraz) se tvůrcům okamžitě daří získávat oběma divákovy sympatie, emoce a tudíž zájem o jejich další osud. Mezi další motivy, které získávají diváka na její stranu lze uvést – a) Ljudmila se během zásahu o svého muže obává, s ženskou intuicí tuší, že něco není, jak má být, b) Ljudmila hledá svého muže v nemocnici a když zjistí, že byl převezen do Moskvy, vybojuje si propustku, aby mohla jet za ním, c) v Moskvě se Ljudmila svého muže neštítí, ani když se jí rozpadá v důsledku radiace před očima a připomíná spíš komparz ze zombie apokalypsy hororu než pohledného a svalnatého muže, kterým byl ještě před pár dny, d) Ljudmila je *obětavá*, snaží se manželovi zpříjemnit poslední okamžiky života, přestože má slzy v očích, snaží se ho rozptýlit a rozveselit, e) Ljudmila je *citlivá*, pozorujeme jak vnitřně trpí, když vidí, jak fyzicky trpí její manžel, f) Ljudmila je *silná*, na pohřbu manžela musí přihlížet, jak jeho zinkovou rakev zalévá beton z automíchačky, pohřeb je více pragmatický než důstojný a g) opět to handicapování – Ljudmila je *křehká a zranitelná*, v důsledku své neznalosti je vystavena silné dávce radiace při kontaktu s ozářeným manželem a potratí jejich dítě, jediné co jí zbylo po zesnulém. Jako určitý protipohyb a další rozměr její postavy je určitá naivita, neracionálnost. Stýká se bez ochranných pomůcek s ozářeným člověkem, dokonce ho nechá sahat na své těhotné břicho.

Navíc i ze společného bytu v Pripjati se musela v důsledku evakuace přestěhovat do anonymního prostředí, kde ji nikdo nezná. Poselství je jasné - neměla v životě přehnané sny či ambice, stačilo by jí mít šťastnou rodinu s hodným manželem a dítětem. I o takový jednoduchý sen byla v důsledku havárie (a režimu, který ji připustil) připravena. Je patrné, že události v její linii akce byly pečlivě vybrány, aby mohly vyniknout její jednotlivé (odlišné!) vlastnosti. Situace byly pečlivě voleny, aby nedocházelo k repetici jedné či dvou vlastností, ale k ukázání celého souboru vlastností postavy, které ve výsledku vzbuzují účast na jejím osudu. Díky zkonkretizování tragického osudu na příkladu jedné ženy se divák více emočně napojí, než kdyby viděl trpět davu lidí. V tomto směru Ljudmila funguje jako zástupná postava zahrnující mnoho dalších, podobně zasažených následky havárie. Díky propojení s davovými scénami dávají tvůrci divákovi prostor, aby na podvědomé úrovni věděl, že takových tragicky poznamenaných osudů byly tisíce.

### 8.5.3 Předák horníků Andrej Gluchov

Andrej Gluchov je předák hornické skupiny, která má pod reaktorem vykopat prostor pro umístění tepelného výměníku, díky kterému nedojde k protavení jádra a kontaminaci půdy

a podzemních vod. Je ukázán jako poctivý a pracovitý člověk, s „prořízlou“ pusou a minimálním respektem k autoritám (zesměšňuje ministra energetiky, který mu přišel nařídít přesun do Černobylu). Na druhou stranu je obětavý vůči svým lidem. Když zjistí, jaké riziko jim v místě havárie hrozí, nařizuje začít s pracemi okamžitě, ať se tam nevyskytují ani o minutu déle, než je nutné (toto se opět pěkně prokreslí díky pobídce Ščerbiny, že mohou začít až ráno). Gluchov je exponován tak, že vykládá politický vtíp na nefunkčnost politického systému, který ale komunistická moc vydává za úspěch. Zároveň je obdařen vlastností, která se vztahuje k tématu celé minisérie – musí se s ním jednat na rovinu. Žádné lži. Pak udělá co musí, i když mu nikdo nemůže zaručit, že to ve zdraví všichni jeho horníci přežijí, ani že bude postaráno o jejich rodiny. Tím zároveň podstupuje (dobrovolnou, tedy hrdinskou) oběť. Na tento jeho vztah k pravdě je divák opět velmi funkčně upozorněn v dialogu, kdy Ščerbina říká Legasovovi, aby s Gluchovem jednal na rovinu. „*Tito lidé pracují ve tmě a všechno vidí.*“ Legasov se tím také prokresluje, když v dialogu vysvětluje, že Gluchovovi nemůže lhát o zdravotních dopadech jejich mise. Prohlásí, že neumí takto (cynicky) lhát.

Gluchov je představitelem manuálně pracujících (horník). Navíc má moc nad svými lidmi. Vyžaduje od nich tvrdou práci, ale současně je v maximální míře chrání. Jeho postoj ke komunistické moci je vykreslen úvodní epizodou, kdy zesměšňuje samotného ministra. Ačkoliv je součástí dělnické třídy, ve jménu které komunistický režim údajně působí, staví se rezervovaně ke kariéristickým byrokratům (opřeno o důvod vztahující se k tématu filmu, že totiž s ním nejednají na rovinu). Ščerbina s ním jedná otevřeně a za to jej Gluchov respektuje.

#### 8.5.4 Generálové Pikalov a Tarakanov

Oba generálové jsou vysokými představiteli komunistické moci. Rozhodují bez váhání o osudech vojáků (potažmo i civilistů, kteří se na místě havárie nacházejí) a v rámci stranické disciplíny jsou ochotni plnit, co se jim nařídí shora. Jak takové komunisty, navíc vojenské velitele, polidštit a dodat jim další rozměr?

Z jejich chování je patrné, že bez váhání udělají, co se po nich žádá, ale výkon moci jim nepřináší nějaké mimořádné osobní potěšení. Jsou prostě vojáci a plní rozkazy lidí nad sebou tím, že udílejí rozkazy lidem pod sebou.

K prokreslení Pikalova je navíc přidána pozitivní situace. Když je potřeba dojet s autem co nejbliž reaktoru a dozimetrem s velkým rozsahem změřit přesnou úroveň radiace, ujme se

tohoto úkonu sám a riskuje své zdraví a život, ačkoliv by to mohl přidělit nějakému podřízenému. Tarakanov zase bez váhání na místo havárie navelí tisíce vojáků a dalších civilních osob, kteří mají odstraňovat následky havárie, ale v situaci, kdy během okamžiku radiace vyřadí mechanického robota, a Legasov navrhne variantu „lidského robota“, tedy lidí, Tarakanov hodně váhá a svolí, až když nezbyvá jiné řešení. Oběma generálům (na rozdíl od kariérních byrokratů) záleží na lidech. Minimálně na lidech, kteří spadají pod jejich velení. Jejich moc je propojena s odpovědností za lidi, nad kterými moc vykonávají. Toto je protiklad vůči bezcharakterním komunistům typu Ďatlova či vedení elektrárny. Oba se na rozdíl od Ďatlova k podřízeným nechovají hrubě nebo s despektem. Naopak, Tarakanov „lidským robotům“ po jejich práci dokonce osobně děkuje a potřásá rukama na znamení respektu. Ve vztahu k hlavnímu tématu minisérie – cynické absolutní moci postavené na lžích – jsou vymezeni pozitivně. Oba jednají na rovinu, pragmaticky a věcně. Těmito postupy došlo jednak k polidštění obou postav, jednak jim byly dodány pozitivní vlastnosti.

## 8.6 Epizodní role

V případě epizodních rolí je na minisérii zajímavé, jak i na malé ploše dokáže tyto lidi prokreslit a přiblížit divákovi. Když v prvním díle nehodou otřesení technici pobíhají v prostorách pobožené elektrárny, chovají se adekvátně situaci a působí lidsky. Jednají logicky a přiměřeně. Někdo se oslovuje příjmením, někdo křestním jménem. I na tak malé ploše je prokreslené, že někdo hledá kolegu, někdo přítele. Jejich mise jsou konkrétní a praktické. Hledají dozimetr, či kolegu, který má s něčím pomoci. Snaží se ošetřovat raněné a pomáhat si. Toto pojetí je velice vzdálené bezduché stylizaci ve filmu Fukušima, kde technici jen pobíhají a pokřikují nesmyslná klišé („rychle, rychle“, „sem, pojd'te sem“). Na rozdíl od davových scén ve Fukušimě jsou zde tyto postavy individualizovány. Vidíme konkrétního člověka, který hledá jiného, narazí na dvojici, která potřebuje pomoc a pomůže jim. Následně v důsledku ozáření umírá. Kolega mu zapálí cigaretu s výrazem plným pohnutí, a umírající jen otřeseně a rezignovaně konstatuje, že „je konec“ Ví, že jeho život končí a nemůže s tím nic dělat. A kolega ví, že tomu tak je a nemůže mu nijak pomoci. Neví kam s očima, ani co říct. I na úrovni mikrostruktury, prakticky několika záběrů, je tímto postupem dosaženo velmi lidského a dojemného momentu.

Podobně působí scéna s „potápěči“ – vybranými zaměstnanci elektrárny, kteří mají proniknout do nádrží pod tavícím se reaktorem a vypustit z nich radioaktivní vodu. Je

velmi pravděpodobné, že přitom, nebo v krátké době potom, zemřou strašnou smrtí. Na výzvu Legasova se nikdo nepřihlásí. Každý ví, že je to veliký risk. Motivaci jim dodá Ščerbina, který prohlásí, že přitom asi zemřou, ale každá generace musí přinášet oběti, a toto je ta jejich. Pokud se neobětují, umřou miliony lidí. Následně se přihlásí tři dobrovolníci. Vědí, co riskují, a dobrovolně přinášejí oběť nejvyšší. Tímto „polidštěním“ postav, kdy se nejdříve ukáže přirozená lidská reakce a následně kvalifikované dobrovolné rozhodnutí, je dosaženo velmi silného a dojemného momentu. Celý se navíc odehrává na malé ploše několika minut, přesto je účinek emočního dopadu na diváka značný. Je to v ostrém kontrastu ke zmiňované Fukušimě, kde dělníci ozáření na hraně smrtelné radiace prosí, aby se mohli do nebezpečné zóny vrátit a svůj úkol zkusit dokončit. Jakoby jim nezáleželo na životech o nic víc, než gaunerovi, který se servilně vrhá před namířený samopal Chucka Norrise v béčkovém akčním filmu. Je pozoruhodné, jak díky užití funkčních postupů působí podobná situace v případě Černobyly emočně silně, lidsky, uvěřitelně a v případě Fukušimy působí jako z levného béčkového filmu. Pochybná akce místo silné emoce.

## ZÁVĚR

Překládaná diplomová práce prokázala, že minisérie Černobyl byla dobrou volbou pro materiál k identifikaci a analýze některých progresivních narativních postupů, které její tvůrci se značnou invencí a sofistikovaným způsobem využili a funkčním způsobem rozvíjeli. Jedná se o dílo s precizně promyšlenou a načasovanou strukturou, které může sloužit jako modelový příklad pro zpracování historické látky.

Mezi identifikované narativní postupy patří například propojení více témat, která se průběžně rozvíjejí, často navíc ve vertikální struktuře. Díky tomu se navzájem neblokují a nezpomalují děj, ale naopak koncentrují do rámce jednotlivých události hned několik ideových, vztahových a dějových linií současně. Černobyl také efektivně pracuje s žánrovým uchopení zpracovávané látky, když vedle očekávatelného žánru katastrofického a dobového filmu přidává stylotvorné postupy hororu, detektivky, sociálního dramatu a poetické eseje s prvky magického realismu.

Mezi další identifikované postupy patří využití negace negace, spočívající v určení základní (zpravidla pozitivní) hodnoty, určení jejího protipólu a gradaci této hodnoty do ještě extrémnější polohy. Tento postup je aplikován jak na úrovni vývoje postavy, tak dějové linie a tématu, kterým je touha protagonisty po vítězství pravdy. V konkrétním případě lze odkázat na postavu profesora Legasova, který má snahu odstranit následky havárie. Negací této hodnoty je možnost, že selže a následky se mu stabilizovat nepovede (neagce). Mnohem horší však je možnost, že v důsledku systémového pochybení sovětské moci a jejího utajování se může podobná či horší havárie kdykoliv opakovat (negace negace). Na úrovni vývoje postavy Legasova je výchozí hodnotou jeho touha po pravdě (je vědec). Co se může stát horšího? Že pravdu nezjistí (negace). Co se může stát nejhoršího? Že pravdu zjistí, ale neřekne ji. Tím připustí trvání lži, mající potenciálně za následek smrtelné nebezpečí (negace negace).

Inspirativní je také práce tvůrců se strukturou vyprávění, když poměrně neočekávaně, zato však s maximálním účinkem, dochází k určitému odklonu od lineární chronologické formy vyprávění.

Seriál dále velice účinně pracuje se subjektivní perspektivou, kdy velká část scén je nazarána prostřednictvím některé postavy. Divák se snáze identifikuje s emocemi této postavy a emočně se lépe na situaci naváže. Jde v podstatě o ukázkový příklad, jak efektivně pracovat s touto technikou.

Tvůrci Černobylu také velmi funkčně pracují s postavami. Divácké sympatie k hlavním kladným postavám jsou zajištěny kombinací jejich průběžného handicapování, pravidlem „save the cat“ (tedy konají pozitivní činy) a opakujícími se projevy hrdinství, kdy v zájmu ostatních riskují, překonávají překážky a přinášejí oběti. Neutrální a částečně negativní postavy jsou prokresleny několika pozitivními vlastnostmi, mezi kterými dominuje snaha o záchranu lidských životů či smysl pro humor. Díky tomu dostanou postavy věrohodnou plasticitu a prokreslení a divák tak může cítit (s podivuhodným paradoxem) sympatie k postavám, z nichž většina jsou karierní komunističtí funkcionáři či generálové sovětské armády.

Na příkladu minisérie Černobyl se podařilo ukázat funkční užití těchto narativních technik a věřím, že tato analýza může sloužit dalším tvůrcům, protože ukazuje, že při tvorbě mistrovského díla nemusí rozhodovat jenom peníze, ale právě užití technik, které jsou relativně levné, na druhou stranu stojí hodně scenáristického a režijního úsilí a invence.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Základní literatura

- Aronson, Linda: Scénář pro 21. století. AMU. Praha 2014.
- Blake Snyder: Save the cat! Michael Wiese Production. California 2005.
- Bordwell, David, Thompsonová, Kristin: Umění filmu. Praha 2011.
- Labík, Ludovít: Dramaturgia strihovej skladby. VeRBuM. Zlín 2013.

### Další literatura

- Boorstin, Jon: Tajemství filmové řeči. Proč funguje americký film? Euromedia Group. Praha 2019.
- Bordwell, David: The Way Hollywood tells it. Story and Style in Modern Movies. Berkley: University of California Press 2006.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison: The University of Wisconsin Press 2008.
- Bordwell, David, Thompsonová, Kristin: Umění filmu. Praha 2011.
- Cambel, Joseph: The Hero with a Thousand Faces. New World Library. Novato 2008.
- Drvota, Mojmír: Základní složky filmu. NFA. Praha 1994. ISBN 59-014-94.
- Egri, Lajos: The Art of Dramatic Writing. First Touchstone Edition 2004.
- Field, Syd: Jak napsat dobrý scénář. Rybka Publishers. Praha 2007. ISBN 80-87067-65-7.
- Kokeš, R.D.: Rozbor filmu. Masarykova univerzita. Brno 2015.
- McKee, Robert: Story. Harper-Collins Publishers, 1997.
- Monaco, James: Jak číst film. Praha 2004.
- Murch, Walter: In the blink of an eye. Silman-James Press 2001.
- Seger, Linda: Making a Good Script Great. Silman-James Press. Los Angeles 2010.



- Vogler, Christopher: The Writer's Journey. Michael Wiese Productions 2007.
- Wrigh, Kate: Screenwriting is storytelling. New York 2004.