

Kamera v minisérii HBO Černobyl

Adam Roul

Bakalářská práce
2021

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Adam Roul
Osobní číslo: K18118
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Kamera
Forma studia: Prezenční
Téma práce: 1. Teoretická část:
Kamera v minisérii HBO Černobyl
2. Praktická část:
Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě
uvedené ve Výrobní knize AAV

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- ALEKSIJEVIČ, Szvjatlana Aljaksandra#x16d;na. Modlitba za Černobyl: kronika budoucnosti. Přeložil Milan JUNGSMANN, přeložil Libor DVOŘÁK. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2017. ISBN 978-80-87855-76-8.
- HIGGINBOTHAM, Adam. Midnight in Chernobyl: The Untold Story of the World's Greatest Nuclear Disaster. 1. Londýn: Transworld Publishers, 2019. ISBN 0552172898.
- NEWMAN, Matt. Chernobyl / Jakob Ihre, FSF: Episode #101. American Cinematographer [online]. Los Angeles: ASCmag, 2019 [cit. 2020-10-26]. Dostupné z: <https://ascmag.com/podcasts/chernobyl-jakob-ihre-fsf>
- SINGH, Greg. Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema. Londýn: Routledge, 2014. ISBN 9780415496360.
- Šmok, Ján: Úvod do teorie sdělování II. 1. vyd. Praha: SPN, 1967, 54 s.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**
Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**



doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2020

Prohlašuji, že

- beru na vědomí, že odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby;
- beru na vědomí, že bakalářské práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému dostupná k prezenčnímu nahlédnutí, že jeden výtisk bakalářské práce bude uložen v příruční knihovně Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a jeden výtisk bude uložen u vedoucího práce;
- byl/a jsem seznámen/a s tím, že na moji bakalářskou 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;
- beru na vědomí, že 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;
- beru na vědomí, že podle § 60 odst. 2 a 3 autorského zákona mohu užít své dílo – bakalářskou práci nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen připouští-li tak licenční smlouva uzavřená mezi mnou a Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně s tím, že vyrovnání případného přiměřeného příspěvku na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše) bude rovněž předmětem této licenční smlouvy;
- beru na vědomí, že pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tedy pouze k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- beru na vědomí, že pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují 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 práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.
- že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně

.....

podpis autora

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce pojednává o obrazové stránce minisérie Černobyl a o úloze kameramana Jakoba Ihreho v rámci procesu vytváření audiovizuálního díla. Kromě klasických vyjadřovacích prostředků kameramana se práce zaměřuje na specifické postupy, které byly v minisérii použity, aby bylo vytvořeno dojmu určité autenticity, nebo aby ony postupy posílily emocionální dopad narativu na diváka. Na základě teoretického ukotvení jsou postupy v práci v praktické části aplikovány v analýze vybraných scén z minisérie.

Klíčová slova: Jakob Ihre, HBO Černobyl, Kamera, Tonalita, Expozice, Subjektivní kamerová perspektiva

ABSTRACT

This thesis deals with the image side of the miniseries Chernobyl and the role of cameraman Jacob Ihre in the process of creating an audiovisual work. In addition to the classic means of expression of the cameraman, the work focuses on specific procedures that were used in the miniseries to create the impression of a certain authenticity or to strengthen the emotional impact of the narrative on the viewer. Based on the theoretical anchoring, the procedures in the practical part are applied in the analysis of selected scenes from the miniseries.

Keywords: Jakob Ihre, HBO Chernobyl, Cinematography, Tonality, Exposure, Subjective camera perspective

Chtěl bych poděkovat všem, kteří mě kdy vzali na plac a dali mi možnost stát se součástí jakéhokoliv natáčení. Díky Michalovi za to, že mě přemluvil, ať nestuduji střih, ale kameru. Díky Kristýně, která mě naučila, že film je láska. Díky rodině, že na mě nezanevřeli a pořád mě podporují. Díky Aničce, za její věcné připomínky k mým hrátkám s jazykem českým. V neposlední řadě pak díky panu Mgr. art. Júliusovi Liebenbergerovi, artD. za vedení této bakalářské práce.

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 HAVÁRIE A SOCIÁLNĚ POLITICKÝ KONTEXT	11
1.1 ČERNOBYLSKÁ HAVÁRIE	11
1.1.1 Výbuch elektrárny	11
1.1.2 Následky havárie a politická situace	12
1.2 MINISÉRIE HBO ČERNOBYL	13
1.2.1 Kameraman Jakob Ihre	14
2 PŘÍSTUP KAMERAMANA K LÁTCE	16
2.1 TEORIE SDĚLENÍ	16
2.2 REALISMUS VERSUS STYLIZACE	17
2.3 INSPIRACE NA ZÁKLADĚ REÁLIÍ	18
3 KAMEROVÉ POSTUPY V SERIÁLU ČERNOBYL	20
3.1 PRÁCE S KOMPOZICÍ A POHYBEM KAMERY	20
3.2 NARACE POMOCÍ SUBJEKTIVNÍ KAMEROVÉ PERSPEKTIVY	21
3.3 PRÁCE SE SVĚTLEM	23
3.4 NATÁČENÍ PŘES VRSTVY	24
3.5 SNAHA O AUTENTIČNOST	25
3.5.1 Mizanscéna a záběrování na základě inspirace v dokumentu	25
3.5.2 Barevná paleta	26
3.5.3 Výběr a imitace světelných zdrojů	29
3.5.4 Výběr objektivů	30
II ANALYTICKÁ ČÁST	31
4 ANALYTICKÁ ČÁST	34
4.1 LEGASŮV BYT	34
4.2 VELÍN A VÝBUCH ZOBRAZENÝ SUBJEKTIVNÍ A OBJEKTIVNÍ KAMEROU ...	35
4.3 NEMOCNICE	37
4.4 VOJÁK	38
4.5 LIKVIDACE RADIOAKTIVNÍ SUTI	40
ZÁVĚR	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	44
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	46

SEZNAM OBRÁZKŮ	47
-----------------------------	-----------

ÚVOD

Tato práce si klade za cíl zdokumentovat a popsat postupy, které tvůrci, zejména pak kameraman Jakob Ihre, použili při vytváření obrazové stránky minisérie Černobyl. Na začátku práce krátce zmíním okolnosti havárie a nastíním politicko-sociální kontext dané doby. Neboť období, ve kterém k výbuchu došlo, bylo specifické bipolárním uspořádáním mezinárodního systému a přímo ovlivnilo nejen vznik samotné katastrofy, ale také to, jakým způsobem o výbuchu informovala sovětská média a jak se následky havárie řešily.

Z hlediska využití možných kamerových přístupů nejprve definuji způsoby, s jejichž pomocí může kameraman přistupovat k dané látce. Následně na základě teorie sdělení ukotvím vytváření obrazového výrazu a jeho působení na diváka. Důležité je zmínit také míru realističnosti a stylizace, ve kterých se kameraman v rámci vytváření obrazu pohybuje. Díky rešerši rozhovorů s Jakobem Ihrem určím a definuji postupy, jež použil při natáčení minisérie Černobyl. Tyto postupy se pokusím teoreticky ukotvit v rámci klasického natáčecího postupu. Zvláštní kapitolu věnuji postupům, které Ihre použil k dosažení určitého dojmu autenticity a jisté dobovosti díla.

V analytické části poté na vybraných scénách ze seriálu popíši a určím kamerové postupy definované v teoretické části. Na těchto postupech se také pokusím zanalyzovat důvody, proč byly použity, jak korespondují s dramaturgickou linkou díla, a jakým způsobem působí nebo by měly působit na diváka.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 HAVÁRIE A SOCIÁLNĚ POLITICKÝ KONTEXT

1.1 Černobylská havárie

Havárie jaderné elektrárny Vladimíra Iljiče Lenina (známou spíše pod názvem Černobyl) v ukrajinském městě Prypjat je dodnes nejzávažnější jadernou havárií všech dob. Podle mezinárodní stupnice jaderných událostí¹ je černobylská havárie označována nejvyšším možným stupněm sedm, tedy jako velmi těžká havárie. Společně s Černobylem je do tohoto stupně zařazena také havárie jaderné elektrárny ve Fukušimě v roce 2011. Stupeň sedm se vyznačuje únikem značného množství radioaktivních materiálů z jaderného zařízení, které způsobují jednak dlouhodobé důsledky pro životní prostředí, jednak akutní nebo opožděné účinky na lidské zdraví. Celkový počet úmrtí v souvislosti s havárií se odhaduje mezi 31 lidmi (zemřeli během výbuchu nebo likvidace) až jedním milionem (smrt spojená s komplikacemi z jaderného ozáření).² V následujících odstavcích pro uvedení do historicko-sociálně-kulturního kontextu v krátkosti nastíním události samotného výbuchu a budu se věnovat i politické situaci v SSSR³, především pak chování politických elit v souvislosti s řešením následků havárie.

1.1.1 Výbuch elektrárny

Dne 25. dubna 1986 byla spuštěna bezpečnostní zkouška čtvrtého bloku jaderné elektrárny s reaktorem RBMK⁴ 1000 o výkonu 3200 MW, která měla dokázat, že při výpadku elektrického proudu je turbína generátoru schopna sama setrvačností vyrábět elektrický proud po dobu 45 vteřin, což byla doba potřebná ke spuštění záložních generátorů. Elektřina z turbíny by v takovém případě zásobila velín, čerpadla chladicího okruhu reaktoru, regulační a havarijní tyče. Tato zkouška byla tedy nezbytná k fungování elektrárny a měla být provedena ještě před samotným spuštěním Černobyly v závěru roku 1983. Bohužel kvůli politickému tlaku na urychlené spuštění čtvrtého bloku ke zkoušce v daný rok nedošlo, přesto byl ředitelem elektrárny Viktorem Petrovičem Brjuchanovem podepsán oficiální dokument, který tvrdil, že Černobylský čtvrtý blok je dostavěný, otestovaný, a tedy schopný provozu.

V době příprav bezpečnostní zkoušky, během kterých docházelo ke snižování výkonu reaktoru, přišel požadavek od dispečera Ukrajinských energetických závodů o odklad zkoušky, neboť bylo potřeba do sítě dodávat elektřinu i ze čtvrtého bloku elektrárny. Zkouška měla

¹Zavedena v roce 1990

²PLOKHY, Serhii. *Černobyl: historie jaderné katastrofy*. Přeložil Petr KOVAŘÍK. Brno: Jota, 2019. ISBN 978-80-7565-462-5.

³Svaz sovětských socialistických republik

⁴RBMK – „reaktor bolšoj moščnosti kanalnyj“ – kanálový reaktor velkého výkonu

být provedena jadernými inženýry během odpolední směny, ale kvůli požadavku na navýšení dodávky elektrického proudu do sítě připadl tento úkon na noční směnu, tvořenou technikami, kteří na daný postup nebyli dostatečně školeni. Pod dohledem vedoucího směny Anatolye Djatlova došlo k dalšímu postupnému snižování výkonu reaktoru, během celého procesu bylo porušeno několik bezpečnostních opatření, ignorovány varovné signály a špatně interpretována fakta z řídicích přístrojů ve velíně. Djatlov věřil, že žádné nebezpečí nehrozí a zarputile trval na pokračování zkoušky. To nakonec vedlo k tomu, že výkon reaktoru rostl až na desetinásobek konstrukční hodnoty. K výbuchu došlo v noci v 01:23:58 26. dubna 1986, kdy bylo dvanáct set tun vážící víko reaktoru vystřeleno skrze střechu reaktorové haly. Za několik okamžiků došlo k druhé, silnější explozi (ekvivalent je přirovnáván k výbuchu zhruba 500 tun TNT). Následkem explozí došlo k uvolnění radioaktivního mraku do ovzduší.⁵

Situace hned po výbuchu byla značně nepřehledná, nikdo nevěřil, že by mohlo dojít k výbuchu reaktoru. Většina techniků a zaměstnanců si myslela, že začala válka nebo že došlo k zemětřesení. Několik málo minut po výbuších byl vyhlášen požární poplach, hlavním cílem bylo uhasit střechu reaktorové haly, aby se požár nerozšířil na sousední třetí blok elektrárny. Zasahující hasiči o radiaci nic nevěděli, proto pracovali pouze se základním vybavením a bez jakýchkoliv odpovídajících bezpečnostních prvků. Hašení reaktoru vodou způsobovalo chemické reakce vedoucí k dalším výbuchům. Už po prvních dvou hodinách se u některých začaly projevovat příznaky nemoci z ozáření.⁶

Během následných likvidačních prací byla povolána armáda, taktéž mnohdy bez patřičných ochranných pomůcek. Havárii pak v následujících týdnech kromě vojáku na zemi, likvidovali také posádka vrtulníku nebo roboti. Aby nedošlo k dalšímu úniku radioaktivních látek do ovzduší byl kolem celého čtvrtého bloku postaven kryt, nazývaný sarkofág. Elektrárna po havárii fungovala až do roku 2000.⁷

1.1.2 Následky havárie a politická situace

K havárii došlo několik let před koncem studené války⁸, kdy už byly patrné jisté tendence v oteplování vztahů mezi dvěma soupeřícími velmocemi – Spojenými státy americkými (USA) a Svazem sovětských socialistických republik (SSSR). Sovětský režim se snažil havárii utajit nejen na mezinárodní, ale i na národní úrovni. Prvotní informace, že došlo k jaderné havá-

⁵PLOKHY, Serhii. *Černobyl: historie jaderné katastrofy*. Přeložil Petr KOVAŘÍK. Brno: Jota, 2019. ISBN 978-80-7565-462-5.

⁶Tamtéž

⁷ŠNAJDR, Lukáš. *Prezentace havárie atomové elektrárny Černobyl v československých a českých médiích*. Brno, 2019. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Olga Bobrzyková

⁸Studená válka je období od roku 1947 do 1991, charakteristické bipolárním rozdělením moci v mezinárodním systému mezi Spojené státy americké a Sovětský svaz

rii nebo anomálii, tak nepřišla ze Sovětského svazu, ale ze Švédska, kde 27. dubna byly na oděvech pracovníků tamní jaderné elektrárny nalezeny radioaktivní částice. Vyšetřování ukázala, že problém nepochází ze švédských jaderných elektráren, a tak se pozornost světa postupně zaměřila na SSSR. Částečné přiznání rozsahu havárie a zrušení úplného informačního embarga (i když stále byly informace cenzurovány a upravovány) přišlo až poté, co další státy naměřily zvýšené hodnoty radioaktivity. O události informovala sovětská média s tím, že šlo o incident, který není nijak výjimečný a který se v různých obdobích stal i v západních státech. Situace byla údajně pod kontrolou a likvidační práce postupovaly velmi rychle. Mlhavé a lživé informace pak byly v podstatě zveřejňovány ještě několik let poté a ani dnes nejsou oficiální čísla úmrtí považována za pravdivá.⁹

Vyrovnění se s následky havárie přineslo ohromnou finanční zátěž pro Rusko, Bělorusko a Ukrajinu. Celkové náklady lze jen velmi těžko vyčíslit, kvůli centrálně řízené ekonomice, inflaci a nestálosti směnného kurzu v turbulentním období okolo rozpadu SSSR. Výrazně zasaženou oblastí tamějších ekonomik se stalo zemědělství, mnoho hektarů půdy bylo nepoužitelných pro pěstování plodin nebo pasení dobytka. Celkově lze říci, že černobylská katastrofa urychlila úpadek tamějšího lokálního ekonomického trhu. Událost se především ale dotkla obyvatel postižených zemí. Mnoho lidí bylo nuceně přesídleno, a ačkoliv toto rozhodnutí pomohlo zmírnit dopady ozáření, v mnohých lidech zanechalo psychické následky. Celkem měla havárie a její dopady za následek tisíce obětí.¹⁰

1.2 Minisérie HBO Černobyl

Minisérie (někdy také jako seriál) Černobyl je dílem americké komerční televize HBO v koprodukcii s britskou televizí SKY. Skládá se z pěti dílů, které pojednávají o černobylské jaderné havárii. Černobyl režíroval Johan Renck a pozici hlavního kameramana obsadil Jakob Ihre. Natáčelo se v Litvě ve městě Vilnius, které poskytlo kulisy pro Pripjat' a také v bývalé Ignalinské jaderné elektrárně, která je konstrukčně velmi podobná té černobylské.¹¹ Část seriálu byla natočena také v ukrajinském Kyjevě. Seriálu byly vytýkány některé historické nepřesnosti, přesto ale sklídl velký ohlas jak u kritiků, tak u obyčejných diváků. Odvysílání prvních třech dílů stačilo na to, aby, se s hodnocením 9,7 bodu (maximum je 10)

⁹VITKOVSĀKAYA, Julie. How the Soviet Union stayed silent during the Chernobyl disaster. *The Washington Post* [online]. Washington , D.C.: The Washington Post, 2016 [cit. 2021-01-14]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/04/25/how-the-soviet-union-stayed-silent-during-the-chemobyl-disaster/>

¹⁰Dědictví Černobylu: zdravotní, ekologické a sociálně ekonomické dopady: Doporučení vládám Běloruska, Ruské federace a Ukrajiny. [Praha]: ČSVTS, 2006. ISBN 80-02-01806-0.

¹¹ŠTEFL, Jiří. HBO uvádí minisérii o tragédii v Černobylu. Nabízí realistický pohled i osudy zasažených lidí. *iRozhlas* [online]. Praha: irozhlas, 2019 [cit. 2021-01-14]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/televize/hbo-serial-chernobyl-premiera-cz_1905070803_jak

minisérie umístila vysoko v žebříčku respektované mezinárodní filmové databáze IMDB. Černoby sklídl negativní kritiku od některých přeživších havárie. Oleksiy Breus, inženýr čtvrtého bloku elektrárny ku příkladu řekl „*Pracovníci elektrárny jsou zobrazeni jako by se všeho báli, ve skutečnosti byli velmi rozhodní, ani jeden z operátorů po výbuchu neutekl.*”¹²

1.2.1 Kameraman Jakob Ihre

Jakob Ihre je švédský kameraman, narozen v roce 1975. O jeho osobním a kariérním životě neexistuje příliš mnoho informací, do podvědomí větší části populace se zapsal až v roce 2019, právě díky práci na seriálu HBO Černobyl.¹³

Vztah k umění jako takovému měl již od dětského věku, a to zejména díky jeho matce. Ta s ním totiž často navštěvovala galerie umění nejen v rodném Švédsku, ale i po celé Evropě. Jeho dědeček ho ovlivnil na cestě ke kameramanskému řemeslu, když mu věnoval knihu *The Family of Man*. Jedná se o knižní publikaci stejnojmenné výstavy z roku 1954. Na tři sta fotografií z celého světa zachycovalo lidské životy v různých životních situacích a samotná výstava oslavovala především samotnou esenci lidského bytí. Tato kniha v něm probudila zájem o obrazové vyprávění a dodnes mu zůstává hlavní inspirací pro jeho práci. Ať už se jedná o jednotlivé záběry, scény nebo celé audiovizuální dílo. Když souhlasil s prací na seriálu Černobyl, byla tato kniha dokonce jeho prvotním zdrojem inspirace. Vznikla totiž v počátku Studené války. Právě kvůli dataci a kontextu vzniku knihy cítil Ihre velkou spojitost mezi fotografiemi v ní a nejistou dobou plnou nukleárních hrozeb. Proto se kniha stala jeho jakýmsi průvodcem k celému projektu.¹⁴

Jakob Ihre vystudoval filmovou školu NFTS¹⁵ v Londýně, studium dle něj připomínalo spíše produkční společnost, kde mohl poměrně volně tvořit a diskutovat o svojí práci s ostatními. Po absolvování filmové školy se věnoval natáčení reklam a kratších filmů. Kariéru mu změnil snímek *Exodus* (2007), který získal několik ocenění v USA i v Evropě a pomohl mu dostat se více do povědomí a k dalším projektům. Dalším, pro něj klíčovým filmem, je snímek *Thelma* (2017) režiséra Joachima Triera. Právě na premiéru tohoto snímku pozval Ihre svého přítele Johana Rencka. Ihre se s Renckem znal delší dobu, ale nikdy neměli možnost

¹²*Highest-rated IMDb TV series 'Chernobyl' gets mixed reviews from disaster's survivors* [online]. CGNT, 2019 [cit. 2021-01-14]. Dostupné z: <https://news.cgtn.com/news/2019-06-20/Top-rated-Chernobyl-gets-mixed-reviews-from-disaster-s-survivors-HEVklxOVFe/index.html>

¹³The Cinematography Podcast *Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit. 15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>

¹⁴Tamtéž

¹⁵National Film and Television School

spolu spolupracovat. Renck byl z Thelmy natolik nadšený, že mu nabídl práci na seriálu Černobyl.¹⁶

Jakob Ihre s nadsázkou považuje Černobyl za svoje osudové dílo. O černobylské havárii měl natáčet dokumentární sérii, ale projekt se nakonec zrušil. Stejně tak, se o něm uvažovalo jako o kameramanovi hororového snímku, volně založeného na událostech v Černobyly, nazvaného Černobylské deníky (2012). Mimo to, také podotýká, že se Černobyly uzavřela jedna kapitola jeho života. V počátcích své kariéry natáčel pro švédskou televizi dokumentární sérii skutečných katastrof a jeho práce zahrnovala často filmování malých výbuchů. V minisérii Černobyl pak natočil jeden z největších a nejohroživějších výbuchů, který kdy postihl lidstvo.¹⁷

Obecně si Jakob Ihre snaží vybírat projekty u kterých věří, že je dokáže kvalitně zpracovat. Preferuje osobní témata, která se dotýkají konkrétních lidí v rámci příběhu. Chce zachytit dramatické situace a vykreslit je tak, aby je divák pochopil přesně ve smyslu, v jakém je tvůrci zamýšleli. Naslouchá představě scénáristy, režiséra, snaží se pochopit kontext filmu a rámeček v jakém postavy jednají a proč. A až poté, co je s látkou dostatečně seznámen a je si jistý, že ji naplno rozumí, si začíná dané situace představovat z hlediska svícení, kompozice a dalších kamerových náležitostí.¹⁸

¹⁶Tamtéž

¹⁷The Cinematography Podcast *Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit. 15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>

¹⁸Tamtéž

2 PŘÍSTUP KAMERAMANA K LÁTCE

Daná látka, která slouží jako námět, inspirace nebo předobraz pro film se dá zpracovat na milion různých způsobů. Každý tvůrce totiž vnímá jednotlivé podněty trochu odlišně než ostatní. Kupříkladu kdybychom všichni četli stejnou knihu a měli bychom popsat, jak si představujeme charaktery, prostředí, světlo v místnosti nebo barvy nábytku, naše odpovědi by nikdy nebyly shodné. Určité vodítko nám svým popisem poskytuje autor předlohy, ale ani ten nám nikdy neřekne vše, detaily a celková představa momentu, který právě čteme, je jen a pouze na nás. A přesně takto se dá přistoupit i k filmu, od různých tvůrců bude vždy vypadat odlišně. Je na režisérovi s kameramanem, aby našli společnou řeč a dokázali se shodnout na obrazové stránce a kamerové dramaturgii snímku.

2.1 Teorie sdělení

Skladba fotografického obrazu jsou skripta Jana Šmoka zaměřená na sdělení a výraz fotografie. Myšlenky v nich sepsané můžeme aplikovat i na filmový obraz. Šmok dělí umění na několik kategorií – výrobek, předvádění a sdělení. Výrobkem může být kostel, předváděním zpěv a samotná fotografie nebo film jako celek lze zařadit do kategorie sdělení. Herecké výkony ve filmu by ale sdělením nebyly, patřily by do kategorie předvádění, pouze film jako celek lze vnímat jako sdělení.¹⁹

Výrazovým prvkem fotografie nebo filmu (respektive jeho jednotlivých políček) je transformovaný rozptylový kroužek vytvořený objektivem, přičemž způsob transformace závisí na technice, kterou použijeme – může to být fotochemická cesta (filmová surovina), fotoelektrická (digitální senzor), případně jiná. Organizací výrazových prvků vzniká sdělovací systém. Naše konání, které vede k vytvoření sdělovacího systému Šmok nazývá sdělovacím prostředkem. Sdělovací prostředek je činnost vedoucí k vytvoření sdělovacího systému, který je tvořený výrazovými prvky. Smyslově vnímatelnou stránku sdělení označujeme jako výraz sdělení.²⁰

Sdělení může být nositelem praktických informací, v takovém případě plní účel informativní. Pokud sdělení nenese praktickou informaci, ale vyvolává emoce, jedná se o sdělení emotivní. Všechny druhy umění (výrobek, předvádění, sdělení), které nesou emocionální náboj, mají šanci, že budou považovány za umění. To, jestli se tak stane, ale záleží na společnosti, na jejich názorech a na tom jakou funkci umění přisuzuje.²¹

¹⁹ŠMOK, Ján. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.

²⁰Tamtéž

²¹Tamtéž

Po vytvoření sdělení následuje distribuce. To jsou vlastně všechny procesy od doby, kdy je dílo hotové až po okamžik, kdy se dostane do rukou adresáta. Šmok považuje distribuci za daleko důležitější než vlastní sdělování, přičemž řešení problémů, které s distribucí souvisí je dle něj mnohem náročnější jak technicky, tak ekonomicky i politicky.²²

Třetí, konečnou fází je adopce a konzum sdělení. Adopce značí, jakým způsobem se ke sdělení adresát dostává a jak ho vnímá, konzum zase k čemu sdělení potřebuje a jak ho používá. Každé sdělení představuje obsahově uspořádaný sdělovací systém, obsah se v něm objevuje jako vyhodnocení výrazu ve vědomí adresáta. V mysli adresáta dochází k vytvoření dvou složek, závislých na psychických dějích – významu a účinu. Význam může zobrazovat známou skutečnost (význam figurativní) anebo na základě dohody může znamenat v podstatě cokoliv, co bylo určeno, že dané uspořádání výrazových prvků znamenat bude (význam znakový). Účin je emocionální reakce vyvolaná v adresátovi sdělením.²³

Tvůrci se před samotným natáčením musí rozhodnout, jakým způsobem chtějí danou látku pojmout. Na základě toho, pak pomocí různých technik, lze vytvořit požadovaný výraz díla. Ten spolu se sdělením emočně funguje na diváka (adresáta). Je na kameramanovi a režisérovi, aby zvolili vhodné postupy korespondující se zamýšleným výsledkem.

2.2 Realismus versus Stylizace

Během rozhodování o tom, jak bude film natočen, vyvstane v určitý okamžik také otázka, jakým způsobem ho zpracovat z hlediska realističnosti. Natočit ho co co nejsurověji, naturalisticky a držet se v mezích realismu, či ho značně stylizovat? Vodítkem může být žánr filmu, který ho do jisté míry charakterizuje, přesto je ale vždy na tvůrcích a na konkrétním konceptu, jak bude dané dílo pojato. Pro tuto práci nebudu charakterizovat a definovat všechny směry, s kterými se filmový koncept pojí.

Zaměřím se pouze na dva – realismus a formalismus – protože většina audiovizuálních děl leží někde na pomyslném spektru mezi těmito dvěma směry. Realismus vnímá film jako médium, pomocí kterého kamera snímá přesně to, co se děje před ní. Filmové postupy jsou důležité, ale ne proto, aby samotný film získal smysl, jsou spíše technického než estetického rázu. Kamera by měla umožnit obsahu, aby mluvil sám za sebe a zapůsobil na diváky.²⁴

²²ŠMOK, Ján. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.

²³Tamtéž

²⁴*Formalism And Realism* [online] JukolArt, 2021 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.jukolart.us/film-technology/formalism-and-realism.htm>

Formalismus namísto toho vnímá film jako médium s potenciálem expresního vyjádření. Užité techniky jako je kamerový pohyb, osvětlování nebo střih, mají přímo zásadní význam pro vyznění filmu. Film by neměl pouze zaznamenávat, ale měl by tvořit vlastní významy.²⁵

Kameraman se v rámci využití těchto přístupů často pohybuje někde mezi, například kamera může být z hlediska kompozic výtvarná, abstraktní, a ne tolik přítomna příběhu, zatímco svícení může být ve stejném filmu ponecháno čistě naturalistické. A naopak, kamera může být ruční jakoby dokumentární a přímo se zúčastnit děje, ale svícení v tom daném filmu může být velmi expresionistické a stylizované. Pak samozřejmě existují varianty na obou koncích spektra, tedy, kdy kamera je naturální a vše před ní je velmi realistické a naopak, kamera a předkamerová realita jsou velmi stylizované. Vždy záleží na daném filmu, případně dané scéně, pro jaký způsob se tvůrci rozhodnou. Oba postupy se často kombinují, do jaké míry tomu tak bude, opět záleží na potřebách dramaturgie a představách tvůrců.

2.3 Inspirace na základě reálií

Pokud se tvůrci rozhodnou ztvárnit film na základě reálných prvků, který by měl být do jisté míry historicko-sociálně přesný, je potřeba zpracovat rešerše na dané téma. Mnohdy nejde tolikrát ani o fakta, jelikož mnoho autorů upřednostňuje zajímavý příběh vystavěný na základech historického kontextu před stoprocentně věrnou kopií událostí. Což je pochopitelné, protože v druhém případě by se jednalo spíše o dokument. Historická přesnost se tak většinou týká sociálního kontextu, kostýmů, stavby, rekvizit a podobně. Historická fakta poskytují dějový rámec, v kterém se příběh odehrává, přičemž některé události mohou být upraveny, vymyšleny nebo zcela vypuštěny. Stále se však dílo svým vyprávěním váže a odkazuje právě na onen určený rámec. Pokud chtějí tvůrci pojmout film nejen jako dobový, ale umocnit daný vjem i tím, že bude dobově působit, existují další způsoby, jak je toho možné dosáhnout.

Dobovost mohou tvůrci například umocnit pomocí toho, že postavy budou mluvit způsobem, kdy jazyk, který použijí, bude historicky odpovídat dané době. Případně pokud tvůrci chtějí, aby film působil dobově mohou použít dobové objektivy, filtry, které budou simulovat nebo odpovídat standardům tehdejší doby, scénu svítit tak, jak bylo běžné pro filmy té doby nebo sladit barvy záznamu v postprodukcí tak, aby odpovídaly tehdejší dostupným filmovým surovinám a jejich barevné reprodukci. Samozřejmě tyto postupy lze využít až pro posledních zhruba sto dvacet let, kdy existuje film a je tedy možné napodobit typy snímání dané doby.

²⁵ *Formalism And Realism* [online] JukolArt, 2021 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.jukolart.us/film-technology/formalism-and-realism.htm>

Jedním z příkladů, jenž využil některé tyto postupy je film *Maják* (2019) režiséra Roberta Eggerse, odehrávající se v roce 1890. Kameraman filmu Jarin Blaschke se spolu s režisérem rozhodli, že chtějí, aby film vypadal jako snímáný v první polovině 20. století. Proto padla volba natáčet na černobílou filmovou surovinu Kodak 5222 (Double –X) a staré objektivy Baltar. V sadě objektivů byl také objektiv typu Petzval se skoro 200 let starým optickým blokem. Pro umocnění vjemu se mimo jiné rozhodli napodobit charakter ortochromatického filmu. Kodak 5222 je film panchromatický, z toho důvodu Schneider Optics vyrobil na zakázku speciální filtr, který dokázal simulovat ortochromatické filmy.²⁶

²⁶THOMPSON, Patricia. Stormy Isle: The Lighthouse. *American Cinematographer* [online]. ASCMAG, 2020 [cit. 2021-01-16]. Dostupné z: <https://ascmag.com/articles/stormy-isle-the-lighthouse>

3 KAMEROVÉ POSTUPY V SERIÁLU ČERNOBYL

3.1 Práce s kompozicí a pohybem kamery

Kompozice je jedním z nejzákladnějších vyjadřovacích prostředků kameramana. Pomocí kompozice ovlivňuje, co a jak divákovi ukáže, jakou mu nabídne perspektivu na danou scénu, zda se rozhodne něco zatajit a skrýt nebo naopak divákovi výběrem kamerové pozice odtajní nějakou informaci. Dle Szomolaniho je kompozice rozložením objektů v prostoru, který kamera snímá. Prvky nejsou rozmístěny nahodile, mají svůj význam a řídí se určitými pravidly. Na základě rozložení prvků v obraze může kompozice v divákovi vyvolávat různé pocity.²⁷

Jakob Ihre, dle mého názoru, není kompoziční mág, který by divákovi předkládal kompozice plné různých významů. Komponuje přesně a účelně tak, aby co nejjednodušeji, ale zároveň co nejefektivněji sdělil myšlenku divákovi. Využívá veškerých známých kompozičních postupů a pravidel, přičemž se nezdráhá je porušit, pokud ono porušení bude poplatné narativu. Jeho kompozice jsou podmíněny příběhem a značně se spoléhají na potřeby narace a na samotný koncept díla.

Podobně Ihre pracuje s kamerovým pohybem, ten bychom mohli charakterizovat jako nástroj, který kameramanovi umožňuje vytvořit novou kompozici a odkrývat nové skutečnosti v rámci jednoho záběru. Mezi pohyby kamery pak řadíme švenkování, kamerovou jízdu, ruční kameru, steadicam, jeřáb, lanovku a další. Každý z těchto kamerových pohybů bude trochu jinak podvědomě působit na diváka, vždy však znovu záleží na konkrétní scéně a akci. Každý kamerový pohyb by ale měl být motivovaný. „*Při tvorbě filmů je klíčovým konceptem pohybu kamery, že musí být motivován. Pohyb by neměl být pouze kvůli tomu, aby se kamera hýbala; To obvykle znamená, že režisér trpí nedostatkem vyprávěcích schopností.*”²⁸ Ihre využívá velké množství kamerového pohybu, jízda je často motivována pohybem postavy nebo potřebou dostat se blíže do scény (nájezd) a zaměřit divákovu pozornost na určitou věc. Stejně tak ruční kamera někdy svým třesem podporuje vypjatost situace a umocňuje chaos ve scéně, zatímco jindy zůstává velmi klidná a naopak nechává vynít emoci a hereckou akci. Pohybově kamera ale neexhibuje, nestrhává na sebe pozornost, nesnaží se být hlavním prvkem v obraze, nechává prostor pro vyjádření mizanscény a hereckých akcí, jde ruku v ruce s narativem a velmi jemně a cílivě ho doplňuje.

Z hlediska kompozice Ihre využívá takové vyobrazení prostoru, které dle něj nejlépe slouží příběhu. Kamerový pohyb pak motivuje postavou nebo sdělením. Hlavní těžiště jeho práce,

²⁷SZOMOLÁNYI, Anton. *Kamera! - Běží...* Bratislava: Citadella, 2016. ISBN 9788081820502.

²⁸BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

keré vtisklo Černobylu nejen nezapomenutelné vizuální zpracování, ale také propracovanou kamerovou dramaturgii, leží ale v jiných postupech. A to je dle mého názoru to, jak uchopuje celý příběh jako rámeček, v kterém kamerou vypráví děj. Pracuje s různými technikami, které jsou mnohdy velmi jemné až skoro nepostřehnutelné, přesto dokážou diváka ovlivnit a emočně zasáhnout. Těmto technikám se budu věnovat v následujících kapitolách.

3.2 Narace pomocí subjektivní kamerové perspektivy

Jedním z přístupů, který se v seriálu hojně využívá je subjektivní narace. Styl vyprávění je do velké míry daný už tím, jak je napsaný scénář. Přesto může režisér a kameraman ovlivnit to jakým způsobem předloží divákovi potřebné informace.

Francouzský literární teoretik Gerard Genette popisuje ve své knize *Narrative Discourse: An Essay In a Method* (1980) tři metody možného přístup k látce skrze způsob vyprávění, souhrnně nazývá tyto přístupy fokalizací.²⁹ Jedná se v podstatě o úhly pohledu, kterými můžeme sdělit pro určitou informaci.

nulová fokalizace – vypravěč (v našem případě, to co kamera předkládá divákovi) ví více, než vědí postavy. Vypravěč je vševědoucí.

vnitřní fokalizace – vypravěč ví tolik, co postava. Vyprávění je limitováno vědomím postavy.

vnější fokalizace – vypravěč ví méně než postava. Sleduje zvenčí konání postavy, ale nezná jeho myšlenky.

Knihy se sice zabývá literární narací, nicméně tyto postupy se dají po úpravě použít jako základ pro možný styl narace kamery. Abychom je ale prvně mohli upravit, je třeba definovat pomocí jakého stylu záběrů může kamera odvyprávět scénu.³⁰

Joseph V. Mascelli definuje ve své knize *The Five C's of the cinematography* tři typy kamerových úhlů. Objektivní, subjektivní a POV neboli point of view.³¹

Jako objektivní úhel popisuje takový, při kterém divák vnímá scénu očima neznámého pozorovatele. Kamera tedy v tom případě funguje převážně jako nezúčastněný pozorovatel, vnímá

²⁹GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. ISBN 9780801410994.

³⁰Tamtéž

³¹MASCELLI, Joseph. *The five c's of cinematography: motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press, 1998. ISBN 9781879505414.

akci a především dokáže vidět věci, které jsou aktérům zcela neznáme nebo je ukazuje z takové perspektivy, z níž by je aktéři ani nemohli vidět.³²

Subjektivní úhel kamery je pak takový, který umožňuje divákovi se stát součástí scény a emocionálně ji prožít. Kamera se v tomto případě buď chová přímo jako aktivní účastník scény, nebo pokud si v určitém okamžiku „vymění“ místo s aktérem scény a dívá se na děj jeho pohledem.³³

POV je podle Mascelliho záběr, který je na pomezí objektivního a subjektivního. „*POV záběr je tak blízko jako jen objektivní záběr může dosáhnout subjektivního záběru – a stále zůstat objektivním.*“ POV popisuje tak, že tento záběr není pohledem postavy (nevyměňuje si s postavou pomyslné místo) ale je spíše rozšířením vjemu. Vidíme to, co vidí postava, ale kamera je umístěna vedle postavy, ne místo ní.³⁴

V současné době se definice těchto termínů o něco proměnila a jako POV záběr označujeme to, co Mascelli vnímá jako subjektivní záběr. Pro účely této práce lze pracovat s kategorizací rozlišující pouze dva druhy. Objektivní – definice zůstává stejná – a subjektivní, kdy vidíme a známe to, co postava (ale ne jejíma očima).

Veskrze veškeré kamerové vyprávění lze přirovnat k vnější fokalizaci, protože kamera většinu času sleduje konání postav z vnějšku pomocí objektivního typu záběru. Podstatná je ale nulová a vnitřní fokalizace. V kontextu filmového vyprávění by se nulová fokalizace dala chápat jako objektivní snímání (nikoliv objektivní úhel) scény s tím, že vidíme to, co vidí postava, ale můžeme vidět i věci jí skryté. V tomto případě divák ví víc než aktéři filmu. Kdežto vnitřní fokalizace by se dala chápat tak, že perspektiva toho, co kamera vidí a chápe, je ovlivněno tím, co může vidět a chápat postava. Události v ději nám tak kamera předkládá pomocí reakcí a emocí postav. Tedy v kontextu daného seriálu, pokud postava nemůže vidět výbuch elektrárny, ani divák ho nevidí. Tento přístup lze pro účely této práce označit jako subjektivní perspektivu kamerového vyprávění.

Celá minisérie Černobyl je od začátku, kdy Legasov namlouvá ve svém bytě audio kazety až po závěrečnou epizodu, velmi často vyprávěna právě ze subjektivní perspektivy Legasova. Kamera prožívá určité scény skrze něj a skrze jeho pocity. Není to však pouze Legasov, pomocí koho jsou vyprávěny důležité scény v seriálu, v různých scénách jsou nositelem perspektivy různí lidé - voják Pavel, který dekontaminuje zasažené území, pracovníci elektrárny při cestě k reaktoru apod. Ne vždy je také použita pouze subjektivní perspektiva, v některých

³²MASCELLI, Joseph. *The five c's of cinematography: motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press, 1998. ISBN 9781879505414.

³³Tamtéž

³⁴Tamtéž

případech je využito perspektivy objektivní. Bližší rozbor scén z hlediska použití perspektivy lze nalézt v analytické části.

3.3 Práce se světlem

„Ve vizuálním vyprávění je málo prvků stejně účinných a silných jako světlo a barva. Mají schopnost oslovit diváky na čistě emoční úrovni. To jim dává další výhodu v tom, že mohou ovlivnit publikum na jedné úrovni, zatímco jejich vědomý mozek interpretuje příběh ve zcela jiné rovině vědomí.”³⁵

Celému natáčení předcházela obsáhlý výzkum, kdy se štáb seznamoval s historií SSSR, politickou, sociální a ekonomickou situací v dané době. Během tohoto výzkumu objevil Jakob Ihre několik sovětských murálů, které se mu staly východiskem pro práci se světlem. Jeden z murálů můžeme dokonce vidět ve druhém díle série, jedná se o Kováře moderny v blízkosti ukrajinského Institutu pro jaderný výzkum.



Obr. I.1 Kováři moderny. Halyna Zubchenko a Gregor Pryshedko (1974)

YEVGEN, Nikiforov. Blacksmiths of modernity. [foto] In: Work and Working [online]. Dostupné z: <https://workandworkingblog.wordpress.com/2021/03/08/blacksmiths-of-modernity>

Mezi dvěma pracovníky se nachází atom, vyzařující paprsky energie. Ihre převzal tento koncept s tím, že jakmile se postava v seriálu dostává blíže a blíže k hrozbě lehce postavu přexponovává, aby tak naznačil přítomnost neviditelné hrozby. Přexponování obrazu je mimo

³⁵BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

jiné také spojováno s náznakem smrti nebo posmrtného života jakožto určitého pokřivení vnímání světa.³⁶

Stejně tak pracuje Ihre se slunečními paprsky. Postavy jsou na světle mnohdy blízko přeexpozice, v některých scénách dochází ke změně intenzity slunečního záření. Během dialogů tak dochází ke kolísání světelné úrovně, což se většinou považuje během natáčení považováno za nežádoucí, neboť je snaha o udržení co největší kontinuity a světelné jednoty. To potvrzuje například Blain Brown, „*Pokud však máte co dočinění s přímým sluncem jeho kontrolování může vyžadovat neustálou pozornost a přizpůsobení.*”³⁷ Nekontrolované proměny světelné hladiny je ale přesně to, čeho chtěl Ihre dosáhnout. Naznačuje tak, že svět se změnil a že je přítomno radioaktivní nebezpečí. Inspirací pro práci se světlem se mu staly také některé výpovědi pamětníků, kteří vzpomínali, jak je rodiče odmítali pustit ven z domovů během dešťů nebo naopak během přímého slunce, kdy sluneční paprsky ozařovaly částice prachu ve vzduchu, čímž se tyto částice stávaly dobře viditelnými a pro obyvatele budily dojem radioaktivity.³⁸

V některých případech se naopak Ihre rozhodl obraz lehce podexponovat a pracovat s určitým nevědomím, nemožností spatřit vše. Sám přiznává, že u jiných natáčení by exponoval správně, zde ale expozice sloužila jako jeden z hlavních vyjadřovacích prostředků. Práce se světlem nebyla vázána pouze na denní dobu, ale stala se prostředkem, jak pomocí symbolismu znázornit všudypřítomnou hrozbu.³⁹

3.4 Natáčení přes vrstvy

Snaha zobrazit svět, který se změnil v nebezpečný a pokřivený, se promítla i do dalších postupů, které Ihre použil. Během pre-produkce testoval různé materiály, které by mohl použít před kamerou jako určitou součást distorze světa. Pro pokřivení, odlesky a znásobení obrazu se používají speciální filtry nebo optické hranoly. Ty ale fungují více jako přidaný efekt, jsou příliš čitelné a jejich použití se hodí spíše do „artových“ filmů nebo jako zobrazení určitého fantaskního světa. Ihre se rozhodl jako pomyslnou vrstvu mezi kamerou a postavy použít materiály a věci, se kterými se denně setkáváme. Scénu tak snímá přes špinavá, zaprášená

³⁶MICHLIN, Monica. Open Your Eyes Wider: Overexposure in Contemporary American Film and TV Series. *Sillages critiques* [online]. 2014, 2014(17), 4 [cit. 2021-1-28]. Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3718>

³⁷BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

³⁸The Cinematography Podcast *Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit. 15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>

³⁹Tamtéž

skla nebo přes plastové závěsy v nemocnici, čímž obrazu dodává určitou nedokonalost v podobě nečistot, odlesků a zdůrazňuje tak opravdovost a surovost celé události.⁴⁰

3.5 Snaha o autentičnost

Ačkoliv se nejedná o dokument, tvůrci chtěli co nejvěrněji zachytit hrůzy, které událost přinesla. Snažili co možná nejlépe a nejcitlivěji odvyprávět příběhy lidí, kterým výbuch Černobylu ovlivnil jejich životy a při kterém mnoho z nich zemřelo. Věděli, že daný výsledkem chtějí pojmut spíše jako poctu lidem než jako pouhé vykreslení události. Z těchto důvodů chtěli co možná nejvíce být historicky přesní, ale zároveň mít volné ruce ve vyprávění. Proto je v minisérii několik scén, které neodpovídají zcela realitě, ale jsou přizpůsobeny příběhu. Ať už se jedná o osud dobrovolníků, kteří se vydali k výpusti potrubí nebo o pád vrtulníku. Předsedkyně Státního úřadu pro jadernou bezpečnost Dana Drábová ocenila způsob, jakým je seriál pojat. „*Na to, že nejde o technický popis, co se v Černobylu před 33 lety stalo, je to uděláno poměrně přesně. Pokud jsem tam některé nepřesnosti shledala, nejsou podle mě až tak důležité. To hlavní poselství podle mě spočívá v pohledu do stavu myslí papalášů, aparátčků, kteří se nějakým způsobem snažili zamést celou tu událost pod koberec.*”⁴¹

Aby minisérie působila realisticky bylo zapotřebí navodit dojem autentičnosti. K tomu tvůrci využili několik postupů, kterými se budu zabývat v následujících kapitolách.

3.5.1 Mizanscéna a záběrování na základě inspirace v dokumentu

Během likvidačních prací byly v Černobylu natáčeny dokumentární záběry, které byly v roce 2016 umístěny na server Youtube uživatelem Telecon Studio pod názvem Post Scriptum 1986.04.26. Dokumentem provází Valerij Starodumov, který během havárie měřil úroveň radiace a podílel se i na likvidačních pracech na střeše reaktorové haly.

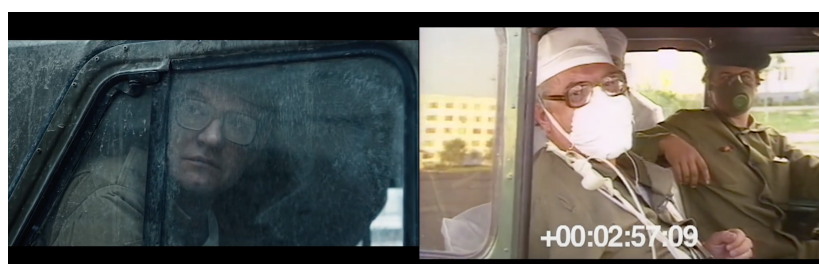
Dokument poskytl nejen jeden ze základů pro zpracování mizanscény, ale také poskytl vodítka, jakým způsobem zpracovat a snímat některé scény. Níže v krátkosti uvádím několik záběrů jak z dokumentu, tak z minisérie, které jsou si podobné z hlediska mizanscény a záběrových náležitostí, jako je velikost záběru, pohyb kamery nebo rakurs.

⁴⁰Tamtéž

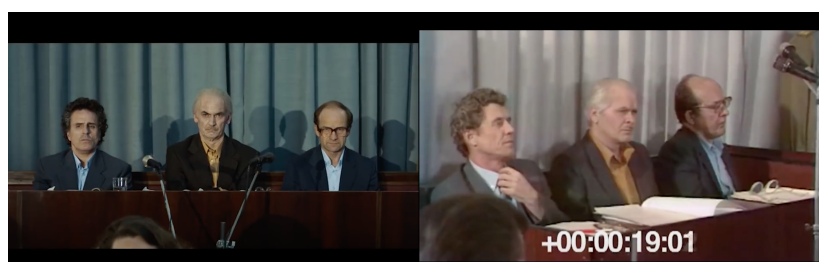
⁴¹Seriál Černobyl očima Drábové: Není lehké se na něj dívat, ale vidět by ho měl každý. Když to vydrží. [online]. Praha: *iRozhlas*, 2019 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/televize/serial-chernobyl-chernobyl-chernobylska-havarie-hbo-vybuch-v-chernobylu-dana_1905170755_ogo



Obr. I.2 Horníci podkopávají reaktorovou halu - Vlevo záběr ze seriálu, vpravo z dokumentu.)



Obr. I.3 Legasov se dívá z auta - Vlevo záběr ze seriálu, vpravo z dokumentu.



Obr. I.4 Soudní jednání - Vlevo záběr ze seriálu, vpravo z dokumentu.

Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.

Telecon documentary, 2016, Post scriptum 4.26.1986, Youtube dokument [online] [2021-01-26]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=2slO6yJmgMlist=PLCsbZhwb96rnOiE4pEUaAStNR0WWsiIJK>

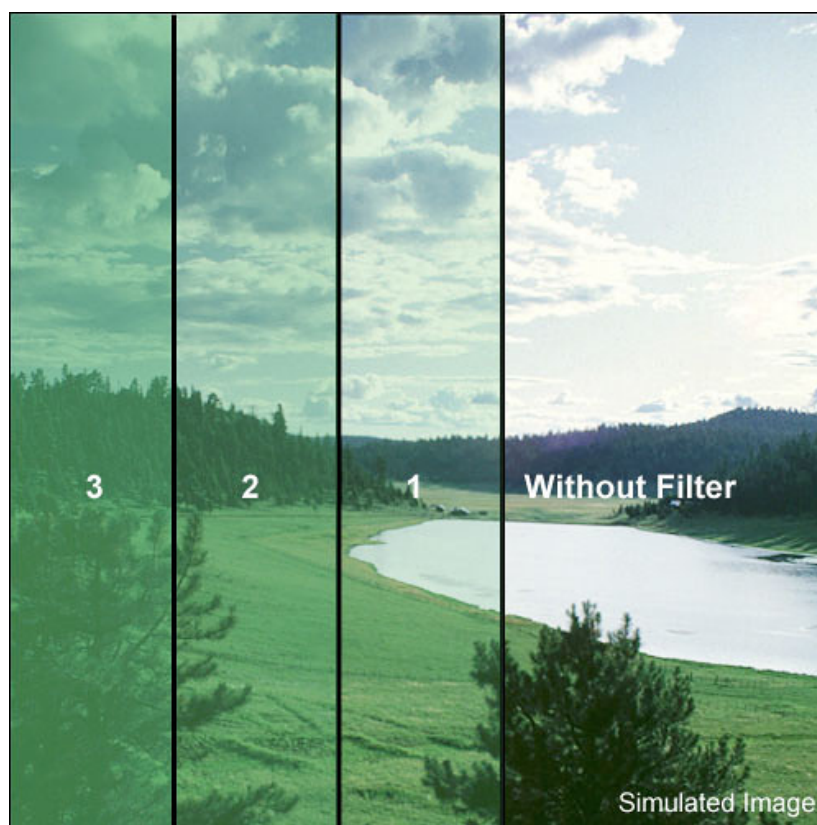
3.5.2 Barevná paleta

„Barva je jedním z našich nejdůležitějších nástrojů, a to nejen proto, že s ní dokážeme vytvářet krásné věci. Mnohem podstatnější je její síla jako komunikačního nástroje. Barva ovlivňuje diváka stejným způsobem jako hudba nebo tanec: zasahuje lidi na emocionální úrovni. Z tohoto důvodu to může být mocný nástroj při vytváření vizuálního podtextu.“⁴²

⁴²BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

Barvy jsou všude kolem nás, vnímáme je každý den. S každou barvou existuje i určitá nevědomá psychologická asociace, která v divákovi podvědomě vyvolává určitý dojem. Toto podvědomé působení psychologie barev dává filmovým tvůrcům velký nástroj k vyprávění příběhu. Pomocí barevné palety je tedy kameraman schopen vytvořit nejen esteticky působivou scénu, ale také podvědomě ovlivnit divákovu vnímání.

Z estetického hlediska jsou barvy v minisérii Černobyl ovlivněny zejména dvěma faktory. Prvním je osobní Ihreho zkušenost s natáčením dokumentárního snímku v Oděse na Ukrajině okolo roku 2001. Tehdy pro stylizaci použil před kamerou filtr od společnosti Schneider Optics, která vyrábí barevný filtr s názvem Storm Blue. Storm Blue barevně posouvá obraz do zeleno-modrého spektra. Ihre při pre-produkci Černobylu měl v mysli stále barevnou paletu, jenž uplatnil v dokumentu. Údajně prý i zapomněl na to, že daný filtr tehdy použil a Ukrajinu si takto barevně zafixoval. Proto se rozhodl dané barevné pojetí využít i v minisérii Černobyl.⁴³



Obr. I.5 Schneider Storm Blue filtr
Schneider Storm Blue. [obrázek] In: BH Photo Video. Dostupné z: <https://bhpho.to/37701em><https://bhpho.to/37701em>

⁴³The Cinematography Podcast *Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit.15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>

Druhým estetickým prvkem, který ovlivnil barevnou paletu v některých scénách je odkaz na dobové barevné archivní fotky. Inspirace založená na imitaci reprodukčních schopností sovětských filmů, stejně tak jako prvků v mizanscéně se tvůrcům podařilo docílit věrného zachycení scény. V SSSR byl hlavním výrobcem filmového materiálu podnik Švema. Ten fungoval od roku 1931 až do roku 2000, přičemž během své historie vyráběl na tři sta různých druhů filmů od kinematografických materiálů až po filmy určené pro rentgenové snímky.⁴⁴ Dá se tedy předpokládat, že tvůrci během prohlížení archivních záběrů narazili na mnoho fotografií pořízených právě na foto materiál značky Švema. Colorista minisérie Jean-Clement Soret z londýnské pobočky společnosti Technicolor k barevnému post procesu řekl: „, *Chtěli jsme vylepšit barevnou paletu z archivů, aby vypadala high-end, takže jsme se pohybovali po tenké hranici s pokusem desaturovat obraz. To platilo zejména o slunečných exteriérech, kde jsme dávali pozor, abychom je příliš barevně neposunuli do teplých tónů, místo toho jsme je nechali docela chladné, abychom vylepšili cílený efekt.*“⁴⁵



Obr. I.6 Barevné schéma z vybraných scén seriálu (vlevo),
fotografie ze sovětských archivů (vpravo).
*ACADEMY, Hulburt. Chernobyl Colorgrading [obrázek]. In:
Hulburt Academy [online]. Dostupné z: <https://bit.ly/3f5vClh>*

⁴⁴Soviet factory "Svema" put up for sale. Most important about it and movies captured on this film [online]. Moskva: *KinoArt*, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://kinoart.ru/news/sovetskiy-zavod-svema-vystavlen-na-prodazhu-samoe-vazhnoe-o-nem-i-filmah-snyatyh-na-etu-plenku>

⁴⁵Stunning Visuals Add Gripping Detail and Drama to Chernobyl [online]. London: *Technicolor*, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://www.technicolor.com/news/stunning-visuals-add-gripping-detail-and-drama-chemobyl>

Většina exteriérových scén je laděna do modrozelené barvy, nehledě na místo, kde se odehrávají. Oproti tomu interiérové scény jsou, co se týče barev a celkového color gradingu, rozmanitější, pestřejší, přičemž vycházejí převážně ze stylizace mizanscény. Z psychologického hlediska, tak dává větší smysl zaměřit se na pojetí venkovních scén. Vzhledem k převažujícímu užití zelené a modré barvy se v této části zaměřím na psychologickou definici právě těchto barev.

Zelená barva je barva dichotomická, může značit život, ale také může znamenat nebezpečí. V přírodě se vyskytuje jako barva čerstvé zeleniny, ale může označovat také hnilobu, rozklad. Zelená tak může být jak barvou zdraví a vitality, tak také barvou nebezpečí. U lidí je zelená barva často spojována s nemocí nebo se smrtí. Vždy ale záleží na daném odstínu a autor by už od začátku měl vědět, jakým způsobem chce s barvou v rámci příběhu pracovat.⁴⁶

Modrá barva může reprezentovat harmonii, uklidnění a souznění, ale také může figurovat jako symbol smutku. Pod působením modré barvy se lidé stávají pasivními a introspektivními. I velmi bledě modré odstíny modré dokážou silně emocionálně zapůsobit na diváka. Jde o nejchladnější barvu v barevném spektru, i sebemenší změna v jejím barevném tónu může změnit, jak na ni divák zareaguje.⁴⁷

Na základě těchto definic můžeme říci, že kombinace zelené a modré barvy v minisérii ve venkovních scénách, představuje a dokresluje všudypřítomnou hrozbu. Zelená působí jako barva nebezpečí a blížící se smrti, kdežto modré tóny podporují smutnou tíhu události.

3.5.3 Výběr a imitace světelných zdrojů

Na základě rešerší se tvůrci, stejně jako v mnohých jiných případech, které jsem již v této práci zmiňoval, rozhodli vycházet z reality a pracovat v interiérech s typy svítidel charakteristickými pro danou lokalitu a dobu. Jedná se zejména o wolframové žárovky, fluorescenční zdroje (zářivky) a sodíkové výbojky. Svícení, zejména v interiérech tak vycházelo z napodobování charakteru těchto svítidel. Wolframové žárovky mají teplotu chromatičnosti zhruba 2800 Kelvinů a v dobách sovětského svazu existovaly pouze ve verzi s čirým sklem, které nikterak nezměkčuje světlo. Ve scénách, kde se napodobuje světlo z těchto žárovek, proto Ihre využil tvrdé světlo pro zachování daného charakteru. Zářivka poskytuje poměrně měkké světlo a může mít několik druhů teplot chromatičnosti v závislosti na potřebě užití. Důležitý faktor, který u zářivek hraje roli a který může sloužit i jako filmová stylizace je jejich zelený nádech. Zářivky byly v SSSR často používány i jako svítidlo v kuchyni, obývacím pokoji,

⁴⁶BELLANTONI, Patti. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Waltham: Focal Press, 2005. ISBN 978-1138426078.

⁴⁷Tamtéž

koupelně a podobně. V seriálu v rámci interiéru často dochází k míchání těchto dvou světelných zdrojů. „*Je zde spousta scén osvětlených sodíkovým osvětlením a zářivkovým světlem, které jsme nechtěli dělat příliš lichotivé. Bylo by snadné nabarvit všechny scény do zelené nebo žluté, ale odolali jsme tomu, abychom to udrželi v jistém realismu.*”⁴⁸

Sodíkové výbojky sloužily jako zdroje pro veřejné osvětlení, jejich teplota chromatičnosti je zhruba 2200 K.

Světelný zdroj ve scéně, který je zároveň její součástí a který může kamera vidět se anglicky nazývá „practical” - praktické světlo. Takové světlo je pak tedy nejen součástí mizanscény, ale samo o sobě poskytuje a osvětluje určitou část prostoru. „*Praktické světlo je něco, co funguje – at’ už je to stolní lampa nebo lednička... Praktická svítidla hrají roli téměř v jakékoli scéně, ve které se nacházejí, zejména pokud se jedná o noční scénu.*”⁴⁹ V Černobylu se využil buď originální světelný zdroj – např. wolframové žárovky nebo zdroj, který imitoval dobové svítidlo, například Kino Flo trubice nahradily zářivky ve velíně.

3.5.4 Výběr objektivů

Objektivy jsou důležitým nástrojem, pomocí něhož předkládá kameraman divákovi předkamerovou realitu. Je možné točit na moderní objektivy, jejichž výstup je mnohdy až klinicky čistý nebo zvolit vintage objektivy, které jsou opticky nedokonalé a tyto vady promítají do výsledného obrazu. Případně může kameraman zvolit i jiné, speciální objektivy. Jedním z takových jsou například i anamorfotické objektivy, které u daného ohniska zachovávají vertikální úhel zorného pole, přičemž horizontální úhel je dvakrát tak velký. To umožňuje natáčet široké záběry s malou hloubkou ostrosti. Někdy výběr objektivu určuje preference kameramana a režiséra, jindy je to příběh, který si žádá určitý typ snímání. A přesně tato druhá možnost je i případ minisérie Černobyl.

Původně chtěl Ihre použít anamorfotické objektivy, příběh totiž měl být vyprávěn jiným způsobem. Tvůrci chtěli zobrazit zkosnatělost a těžkopádnost sovětského systému, který byl založen především na těžkém průmyslu a mašinérii. Typické horizontální odlesky a nereálně reprodukováný obraz anamorfotických objektivů mu připadaly ideální volbou pro zobrazení těžkopádného světa. Pro podpoření vjemu zkosnatělosti a mašinérie chtěl sérii snímat na

⁴⁸ *Stunning Visuals Add Gripping Detail and Drama to Chernobyl* [online]. London: Technicolor, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://www.technicolor.com/news/stunning-visuals-add-gripping-detail-and-drama-chemobyl>

⁴⁹ BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

Arri Alexu Studio, což je sice digitální kamera, nicméně obsahuje mechanickou rotační závěrku a optický hledáček.⁵⁰

Během prvních dvou měsíců preprodukce ale tvůrci nakonec naznali, že se chtějí zaměřit více na emoce a prožívání postav. Proto se Ihre rozhodl, že použije sférická skla, neboť je považuje za přirozenější, osobnější a jemnější. Během testu naslepo otestovali kolem deseti sad objektivů a volba padla na legendy filmového průmyslu Cooke Speed Panchro, konkrétně na jejich rehousovanou⁵¹ druhou sérii. Tyto objektivy jsou známy pro svoje plastické vykreslení obrazu, zajímavý bokeh, lehce teplé podání barev a pro své vyvážené podání ostrosti.⁵² Stále se ale jedná o zhruba šedesát až osmdesát let staré optické bloky, které při použití několika sad objektivů mohou mít rozdílné optické vlastnosti, neboť dříve nebylo během výroby možné dosáhnout stoprocentní shody napříč jednotlivými kusy. S tímto problémem se setkal i Ihre – některé scény byly natočeny na tři kamery a jednotlivé objektivy mezi sebou barevně neladily. Proto bylo nutné vždy před scénou upravit vyvážení bílé a provést korekci purpurového a zeleného odstínu tak, aby výstupy byly co nejpodobnější. To se ne vždy povedlo, nicméně v rámci Černobyli se i tento postup dá vnímat jako podpoření vjemu, že je ve světě po výbuchu něco špatně.⁵³

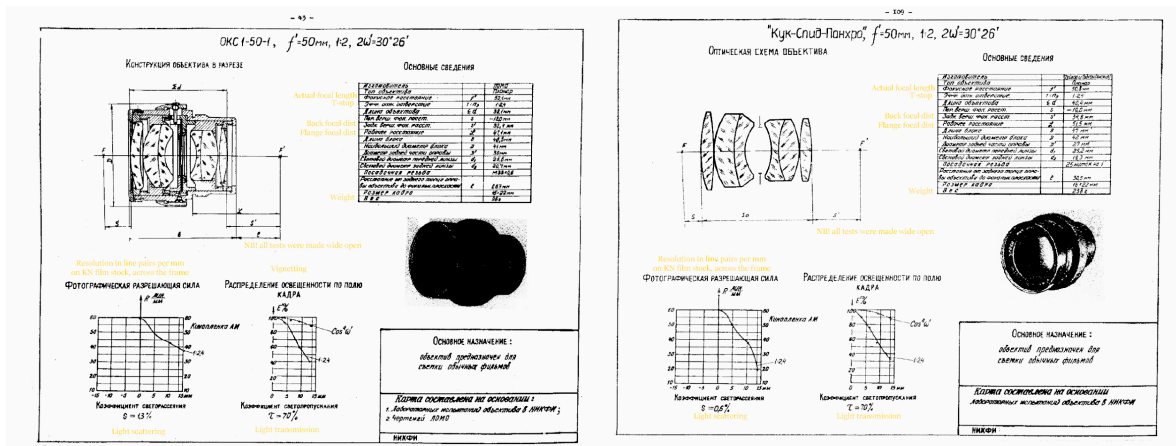
Cooke Speed Panchra mají obrazové podání velmi blízké sovětským kinematografickým objektivům LOMO OKC, kterým se někdy také přezdívá „Panchra východu” nebo pro jejich cenovou dostupnost „Panchra chudých”. Cooky jsou opticky dokonalejší a přesnější, charakter obrazu je však velmi podobný. Kromě toho některé objektivy jsou opticky skoro shodné, liší se hlavně použitými antihalačními vrstvami. Jako příklad této podobnosti lze uvést Cooke Speed Panchro SI 50 mm T2 a LOMO OKC 1-50-1 T2 (dříve vyráběné také jako KMZ PO 3-3M T2). Jakob Ihre možná nevědomky, možná vědomě přispěl výběrem objektivů k jisté autentičnosti díla. Neboť se dané objektivy dají považovat za dobové a jejich sovětské deriváty by pravděpodobně byly použity k natáčení v dané době.

⁵⁰The Cinematography Podcast *Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit.15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>

⁵¹Rehousing - optické bloky starých objektivů se vsadí do nových mechanických částí tak, aby byly kompatibilní se současným kamerovým příslušenstvím.

⁵²*TLS Cooke Speed Panchro* [online]. Sun Valley: OldFastGlass, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://www.oldfastglass.com/tls-cooke-speed-panchro>

⁵³The Cinematography Podcast *Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit.15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>



Obr. I.7 Diagram a parametry objektivu Lomo OKC 1-50-1 (vlevo) versus diagram a parametry objektivu Cooke Speed Panchro 50 mm první série.
 Lomo OKC/Cooke Speed Panchro [obrázek] In: GOI Catalog 1963

II. ANALYTICKÁ ČÁST

4 ANALYTICKÁ ČÁST

V této části se budu věnovat analýze několika scén ze seriálu, a to na základě konceptů, které byly představeny v teoretické části. Zaměřím se tedy na kompozici a kamerový pohyb, využití barev a také na specifické prostředky, které Ihre zvolil pro zobrazení světa po výbuchu. Níže uvedené scény jsem vybral z toho důvodu, že je v nich čitelný Ihreho rukopis a dá se na nich poukázat na specifické kamerové přístupy, zvolené pro vyprávění narativu minisérie Černobyl.

4.1 Legasův byt

Scénou v Legasově bytě začíná celá série, Legasov namlouvá audiokazety o tom, co se stalo a kdo za havárii může. Příběh Legasova pak rámuje celý zbytek seriálu, skrze něho vnímá některé důležité okamžiky.

Kamera je v bytě přesná, ví, kam komponovat a udržuje divákovu pozornost na Legasovi. Kromě úvodního nájezdu na Legasova, kdy je kamera na jízdě a ponořuje se do jeho myšlenek, se kamera po zbytek scény nachází na stativu a akci sleduje švenkováním. Je „pevná“ tak, jako jsou pevné Legasovy názory, v nich si je jistý, ale v celkovém kontextu všeho tápe v některých spojitostech a následcích. Tuto nejistotu a možná dokonce pohrdání určitými rozhodnutími Sovětského svazu, projevuje kamera v rozzáběrování. Po širším detailu na Legasova, kdy ho kamera snímá z boku na levé kantně se najednou stříhem ocitá na kantně, pravé, z ánfasu a v užším polodetailu (velikostně velmi podobném předchozímu záběru). Tak jako Legasov tápe v některých věcech, tak kamera jakoby tápe v záběrování, to je sice kompozičně přesné, ale svým pojetím odkazuje na Legasovu nejistotu.

Barvy v bytě jsou vzhledem k nočnímu vyznění scény definovány především použitím praktických svítidel, přičemž je zde napodobováno především zářivkové světlo. Celý obraz tak táhne k zelenému barevnému spektru, přičemž v některých záběrech je náznak žlutého, wolfrámového světla vycházejícího z kuchyňské linky. Dochází tak k mísení k barev a světelných zdrojům, které vytvářejí jakýsi špinavý vizuální vjem scény.



Obr. II.1 Legasov na levé kantně, tápe v některých rozhodnutích úředníků a SSSR.

*Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
USA/VB, 2019.*

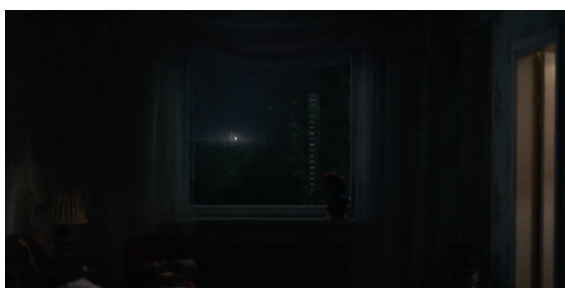


Obr. II.2 Následně se Legasov ocitá pravé straně záběru.
*Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
USA/VB, 2019.*

4.2 Velín a výbuch zobrazený subjektivní a objektivní kamerou

V prvním díle série divák nemá možnost vidět samotný výbuch nebo záběry z reaktorové haly těsně před tím, než k havárii došlo. Výbuch elektrárny je divákovi ukázán pouze v dálce, skrze okno bytu Ludmily a Vasila Ignatenkových, přičemž ani jeden z nich netuší, co přesně se stalo. Podobná je situace na velíně, zde jako diváci sledujeme pouze chaos a zmar. Celý velín je velmi potměšlý a je velmi složité se v něm orientovat. Kamera většinu času snímá operátory na velíně a jejich reakce, využívá tak hodně polodetailů a blízkých záběrů. Zpočátku je využito slow motion, pro umocnění plynutí času, kdy hned po výbuchu postavám dochází, že je něco špatně, ale netuší co, nebo si to nechtějí přiznat. Kamera je ruční, přičemž třes není nijak výrazný, bezvýchodnost situace vychází především z nevědomosti, z hereckého projevu a z mizanscény.

V posledním díle, kdy se u soudního dvoru řeší příčiny vzniku nehody a kdo je za ni zodpovědný, se v několika retrospektivních scénách vracíme těsně před výbuch. Divákovi je pomocí objektivní kamerové perspektivy ukázán výbuch elektrárny a co mu předcházelo v reaktorové hale. To je způsobeno tím, že většina aktérů již zná důvody, proč a jak k nehodě došlo. Protože jsou aktéři s informacemi obeznámeni, pracují s nimi jako s fakty, proto i kamera nám je může poprvé za celou sérii ukázat. Objevují se tak záběry z reaktorové haly těsně před výbuchem, kde divák vidí nadskakující víko reaktoru nebo výbuch elektrárny z blízka. V závěrečné epizodě jsou retrospektivní záběry z velína prosvětlené, kamera je stále ruční ale snímá scénu s větším klidem. Použité rozzáběrování umožňuje divákovi snadno se orientovat v prostoru velína.



(a) Výbuch reaktoru v prvním díle (subjektivní kamerová perspektiva).



(b) Výbuch reaktoru v pátém díle (objektivní kamerová perspektiva).

Obr. II.3 Subjektivní versus objektivní kamerová perspektiva.
Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.

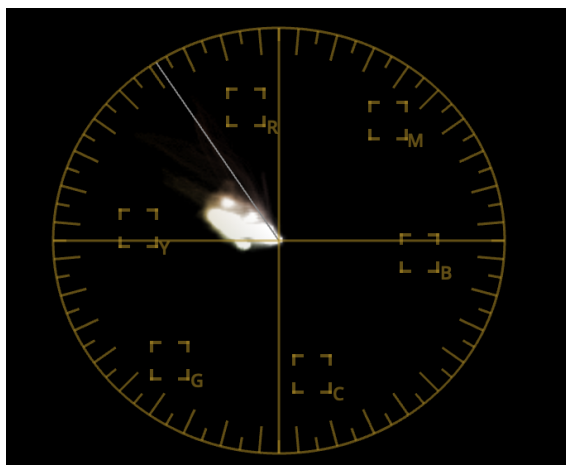


(a) Velín v prvním díle.

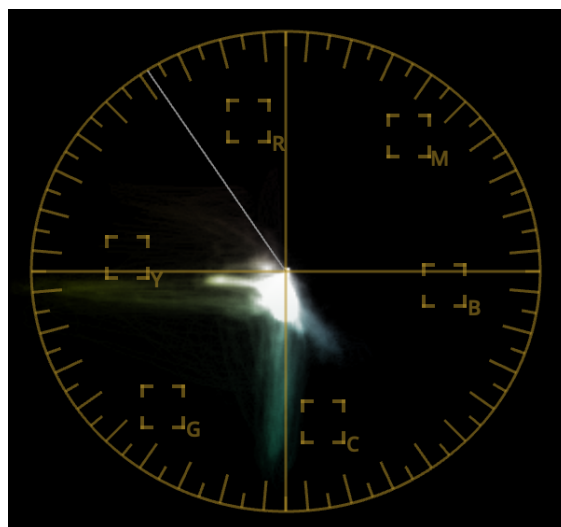


(b) Velín v pátém díle.

Obr. II.4 Porovnání zobrazení situace na velíně.
Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.



(a) Vectorscope velína v prvním díle.



(b) Vectorscope velína v pátém díle.

Obr. II.5 Porovnání vectorscopů.

4.3 Nemocnice

Scény v nemocnici v Moskvě, kde Ludmila navštěvuje Vasila ukazují, jak na něj působí následky ozáření a jeho nevyhnutelnou smrt. Většina těchto scén, je snímána z perspektivy Ludmily, která prožívá nejistotu toho, co se stane s jejím manželem. I jejich první setkání je především zaměřeno na Ludmilu, na její pocity ze situace.

Kamera využívá stativ nebo ruční pohyb, je ale velmi jemná, nevňuje nejistotu do obrazu, svým ručním pojetím ho nechává vyznít a poskytuje prostor hercům pro vyjádření herecké akce. Komponuje tak, aby se divák dokázal zorientovat, vede nás přímo k tomu, co považuje za důležité, více jí záleží na herecké akci než na tom, aby obrazově exhibovala. Svoji intimitou v blízkosti obou nám ale dává možnost prožít emoce s nimi.

Svícení je motivováno jednak denní dobou, tak i postupem nemoci z ozáření. První scéna se odehrává ve dne, kdy je Vasil ještě poměrně v pořádku, a i s popáleninami dokáže normálně fungovat. Denní světlo dopadající do místnosti, je ale těsně pod hranou přexpozice, radioaktivita je tak přítomná i zde. Další scény se již odehrávají v noci, v místnosti jsou zářivková svítidla a zeleno-modrý tón zabarvení celé scény ctí koncept série. Můžeme ho vnímat také jako předznamenání smrti. V tyto okamžiky se zde pracuje také s další optickou vrstvou, v první scéně se jedná o velký odlesk, který v podstatě pohltí celý obraz, když Ludmila objímá Vasila. Tento postup, kdy z normální expozice obrazu dochází skoro k přexponování může znamenat, že Vasil je pro Ludmilu vlastně nebezpečný svým ozářením (je těhotná).

V dalších scénách pak Ihre využívá plastových záclon kolem lůžka v nemocnici jako další obrazovou vrstvu. Ta nám naznačuje, že Vasil nejen umírá, ale také to, že i celý Černobyl je svým způsobem izolovaný od zbytku světa se svým problémem. A že svět se v důsledku této havárie změnil.



Obr. II.6 Setkání Ludmily a Vasila, obraz je kvůli halaci lehce přeexponovaný.
*Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
USA/VB, 2019.*



Obr. II.7 Ludmila v nemocnici, plastové závěsy slouží k zobrazení pokřivení světa. Barvy ctí koncept minisérie.
*Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
USA/VB, 2019.*

4.4 Voják

Jako další příklad využití převážně subjektivní perspektivy může posloužit mini příběh mladého vojáka Pavla odehrávající se ve čtvrtém díle minisérie. Masivní dekontaminace města Pripjat' a likvidace všeho živého v okolí je vyprávěna skrze skupinu několika mužů. Dekontaminace se neodehrává pouze v epických celcích a záběrech na masu vojáků (ačkoliv tyto

záběry jsou v seriálu taky použity), ale je vnímána jako sonda do života a určitého psychologického přerodu mladého vojáka.

Prvně se s Pavlem divák seznamuje v autobuse, když míří do tábora, záběry jsou mimo jiné komponovaný přes sklo ven (Pavlův pohled) a přes sklo na Pavla. Špína a zaprášenost oken, spolu s typem snímání znovu odkazuje na Ihreho koncept distorze světa. Kamera je během sledování celého Pavlova mini příběhu často ruční (jak je již jejím zvykem), využívá ale i stativu nebo jízdy. Kompozice neskrývá dvojí významy, ani se nesnaží být přehnaně expresivní. Je vlastně jednoduchá, účelná, přítomna dění. Mohli bychom říct, že je svým způsobem dokumentární, ale je třeba zdůraznit, že se neomezuje pouze na prosté zachycení situace, ale vnáší do ní i svoje estetické vyjádření.

Expozice je tentokrát správná, vojáci jsou sice blízko hrozby, ale ta je mnohem nižší než u samotné elektrárny. Ihre tak exponuje správně, v různých časech přizpůsobuje svícení denní době (ráno – pod mrakem, poledne – ostré slunce) a podobně. Barvy zůstávají zeleno-modré.

Jak jsem již uvedl, kamera sleduje přerod mladého vojáka a umožňuje divákovi prožívat hrůzy způsobené výbuchem spolu s ním, jeho pohledem a jeho emočním cítěním. Ve scéně, kdy zastřelí psa, mě zaujal kamerový pohyb. Těsně před výstřelem rámuje Ihre vojáka pohledem přes rám dveří, izoluje ho v onom okamžiku, kdy zastřelení psa není důsledkem ale vlastně příčinnou. Příčinnou, která ho psychicky mění. Kamera po výstřelu lehce odjíždí, zdůrazňuje tak tíhu a osobní vyznění momentu pro vojáka. Jako by ho chtěla nechat v tom okamžiku, který trvá jen zlomek sekundy v reálném čase, ale v mysli zůstane velmi dlouhou dobu.

Dle mého názoru je konečný důsledek pro diváka mnohem silnější, než kdyby se pouze díval na masu vojáků, jak vybíjí zvířata a dekontaminují město. Zaměření na mladého vojáka, nám dává možnost s ním soucítit, najít s ním pouto a prožívat dané situace s ním, proto pak na nás mají scény větší emocionální dopad.



Obr. II.8 Pohled na Pavla skrze špinavé okno.
Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
USA/VB, 2019.



Obr. II.9 Kamera izoluje Pavla v okamžiku výstřelu.
Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
USA/VB, 2019.

4.5 Likvidace radioaktivní suti

V rámci analýzy se zaměřím na jedno záběrovou scénu, kde lidští likvidátoři (tzv. bio-roboti) shazují ze střechy sut' zpět do reaktoru. Scéně předchází krátká interiérový obraz, kde jsou vojáci poučeni o tom, jak mají zlikvidovat sut' a co mají udělat proto, aby zůstali co nejvíce v bezpečí. Mimo jiné jsou informováni o tom, že na celou akci mají devadesát sekund. Po této informaci se spouští stopky, kamera si vybírá jednoho z likvidátorů a následuje ho na střechu. Po celou dobu kamera kopíruje pohyb likvidátora, kompozice je velmi zmatená a využití ruční kamery umožňuje dojem stresové situace. Kamera vojáka po celou dobu téměř neopouští, rámuje ho jak v polodetailech, tak v širších záběrech pro ukázání prostředí. Ztrácí ho jen ve čtyřech případech, první je hned na začátku, kdy kamera bloudí po povrchu a ukazuje nám rozsetou sut'. Druhý je, když voják běží k hraně reaktorové haly, kdy kamera na chvíli míří do vzduchu a zabírá chladicí věž, tento okamžik je poměrně bezdůvodný a pů-

sobí jako možné místo pro střih. Po delší analýze, jsem zde ale žádný střih nenašel, nicméně nevyklučuji, že zde je. Třetím případem je, když voják odhazuje grafit přes hranu střechy do reaktoru, v tento okamžik nám kamera ukazuje pohled do míst, kde dříve byl reaktor. Krátce po tomto okamžiku je také jedna ze dvou situací, kdy kamera zůstává ruční, ale není tolik roztřesená a nesleduje pohyb vojáka, ale zůstává na místě. Kamera zabírá „našeho“ vojáka, jak se snaží sebrat grafit ze země, na pomoc mu přichází další a společně ho shazují. Kamera se následně znovu váže na pohyb vojáka, aby ho na chvíli ztratila a ukázala větší počet dalších likvidátorů. Následně se ozývá zvuk konce devadesáti vteřin, přičemž kamera je znovu motivována pohybem naší postavy, která zakopává a zůstává zaklíněná pod radioaktivní sutí. Kamera celou akci snímá zblízka a podporuje vážnost akce, přičemž po uvolnění vojáka ze sutí zůstává statická a v celku zabírá zabíhání vojáka zpět do budovy. Celá akce je tak odvyprávěna subjektivní perspektivou tohoto likvidátora, vidíme a prožíváme to, co on. Kamera ho sice občas na chvíli opustí, aby nám ukázala více prostředí, ale středobodem dění je stále likvidátor.

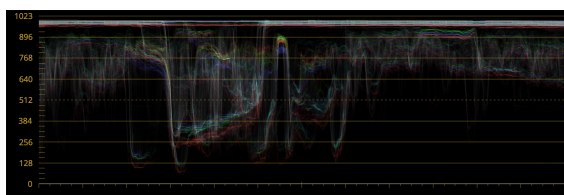
Od spuštění akce až po zvuk konce akce uběhne devadesát dva vteřin, filmový čas se tedy pro tuto scénu stává časem reálným, to spolu s použitím ruční kamery ještě více umocňuje bezvýhodnost okamžiku. Likvidátor pak na střeše stráví celkem sto dvacet dva vteřin.

Většina scény je točena v protisvětle, které zde nehraje tak velkou estetickou roli, jde spíše o funkční prvek, aby během pohybu na střeše kameraman neházel stíny na herce, jelikož se jedná o složitou hereckou a kamerovou akci. V důsledku protisvětla se v obraze často objevuje odlesk, a to hned uprostřed obrazu, tento odlesk by většinou byl považovaný za nežádoucí, v tomto kontextu ale dodává určitou špinavost obrazu, což znovu koresponduje s dramatičností situace. Další prvek, který je zde použit je přeexponování obrazu, v teoretické části jsem zmínil, že čím blíže jsou postavy radioaktivní hrozbě, tím více je Ihre přeexponováno. Nedochozí k úplně velkým přepalům, například textura oblohy zůstává ještě lehce čitelná. Barevnost obrazu je do značné míry potlačena přeexpozicí obrazu, barvy jsou desaturované, ale je ponecháno základní zeleno-modré schéma.

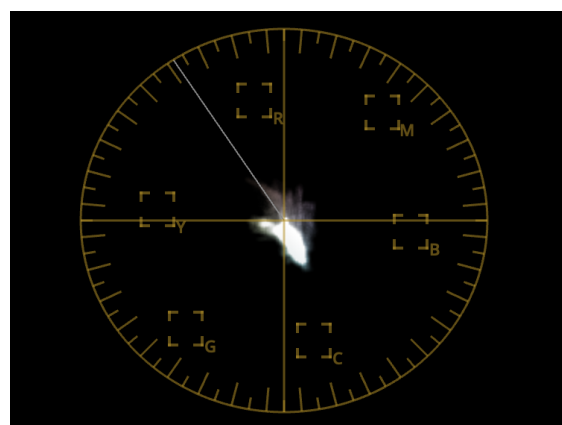
Mizanscéna vychází z dobových plánů, fotografií a z filmových dokumentárních záznamů. Pro srovnání přikládám záběr z dokumentu, kdy dva vojáci shazují grafit přes střechu se záběrem z minisérie, kde jde o tu stejnou akci.



Obr. II.10 Likvidátor na střeše.
*Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK.
 USA/VB, 2019.*



(a) Expozice scény s přeexponovanými částmi obrazu.



(b) Vectorscope scény likvidátora na střeše. Barvy jsou desaturované a posunuté do modro zeleného spektra.

Obr. II.11 Waveform a vectorscope ze scény likvidátora na střeše.



(a) Záběr z dokumentu Post Scriptum
 1986.04.26.



(b) Záběr ze čtvrtého dílu, likvidátoři na střeše.

Obr. II.12 Porovnání záběru z dokumentu a ze seriálu.
*Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.
 Telecon documentary, 2016, Post scriptum 4.26.1986, Youtube dokument [online]
 [2021-01-26]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=2slO6yJmg_Mlist=PLCsbZhwb96rnOiE4pEUaAstNR0WWsiIJK*

ZÁVĚR

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo definování a určení kamerových postupů užitých v minisérii HBO Černobyl. Ta vyniká svým smyslem pro kvalitní vykreslení historického kontextu a pro zaměření příběhu na prožívání lidských charakterů, přes které je havárie prezentována divákovi.

V teoretické části jsem vycházel z dostupných knižních publikací o havárii, z knih zabývajících se kameramanským řemeslem a z internetových zdrojů. Důležitým zdrojem byla rešerše rozhovorů ve formě podcastů nebo videí s Jakobem Ihrem, ve kterých nastínil důvody užití určitého postupu kamerové dramaturgie.

Ihre se kromě využití klasických kamerových postupů k vyprávění příběhu jako je kompozice nebo kamerový pohyb, zaměřil na koncepční pojetí minisérie. Neexhibuje tedy kompozicí, ta je jednoduchá, ale účelná, svou pozornost zaměřuje směrem k jemným nuancím, pomocí kterých jako skládačku puzzle dotváří funkční celek. Koncepčně tak pracuje se svícením z hlediska odkazování na světelné zdroje dané doby, neviditelnou hrozbu všudypřítomné radioaktivity v podobě manipulace s expozicí a podobně. Barevné schéma seriálu vychází jednak z dobových archivních fotografií, jednak z autorského záměru. Barevná stylizace tak kromě kameramanových preferencí odkazuje i na psychologii barev, kde toto zeleno-modré pojetí lze charakterizovat jako depresivní s nádechem všudypřítomné smrti.

Mizanscéna série je historicky velmi přesná, tvůrci v rámci kamerového pojetí pracovali i s dokumentem, který během likvidačních prací vznikl. Některé záběry v minisérii jsou tak dokonce skoro stoprocentně shodné s těmi, které byly natočeny v roce 1986. Inspirace v dokumentu tvůrcům umožnila zarámovat obrazově příběh tak, aby budil dojmem autenticity a reálnosti. Výběrem dobových objektivů, které jsou opticky nedokonalé a mnohdy se jejich chyby promítají do obrazu, tvůrci podpořili dojem zničeného, pokřiveného světa.

Ihre spolu s režisérem Johanem Renckem odkrývají divákovi tolik informací, kolik vědí sami postavy. Divák tak dostává šanci s nimi události psychicky i emočně prožít. Havárie je vyobrazená nejenom jako technická katastrofická událost, ale především jako moment, který změnil život tisícům lidí.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BELLANTONI, Patti. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Waltham: Focal Press, 2005. ISBN 978-1138426078.

BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

Soviet factory "Svema" put up for sale. Most important about it and movies captured on this film [online]. Moskva: *KinoArt*, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://kinoart.ru/news/sovetskiy-zavod-svema-vystavlen-na-prodazhu-samoe-vazhnoe-ono-i-filmah-snyatyh-na-etu-plenku>

Dědictví Černobylu: zdravotní, ekologické a sociálně ekonomické dopady: a, Doporučení vládám Běloruska, Ruské federace a Ukrajiny. [Praha]: ČSVTS, 2006. ISBN 80-02-01806-0.

Formalism And Realism [online]. *JukolArt*, 2021 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.jukolart.us/film-technology/formalism-and-realism.html>

GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. ISBN 9780801410994.

Highest-rated IMDb TV series 'Chernobyl' gets mixed reviews from disaster's survivors [online]. *CGNT*, 2019 [cit. 2021-01-14]. Dostupné z: <https://news.cgtn.com/news/2019-06-20/Top-rated-Chernobyl-gets-mixed-reviews-from-disaster-s-survivors-HEVklxOVFe/index.html>

MASCELLI, Joseph. *The five c's of cinematography: motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press, 1998. ISBN 9781879505414.

MICHLIN, Monica. *Open Your Eyes Wider: Overexposure in Contemporary American Film and TV Series*. *Sillages critiques* [online]. 2014, 2014(17), 4 [cit. 2021-1-28]. Dostupné z: [doi:https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3718](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3718)

Seriál Černobyl očima Drábové: Není lehké se na něj dívat, ale vidět by ho měl každý. Když to vydrží. *iRozhlas* [online]. Praha: *iRozhlas*, 2019 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/televize/serial-chernobyl-chernobyl-chernobylska-havarie-hbo-vybuch-v-chernobylu-dana_1905170755_ogo

Stunning Visuals Add Gripping Detail and Drama to Chernobyl [online]. London: *Technicolor*, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://www.technicolor.com/news/stunning-visuals-add-gripping-detail-and-drama-chernobyl>

SZOMOLÁNYI, Anton. *Kamera! - Běží...* Bratislava: Citadella, 2016. ISBN 9788081820502.

ŠMOK, Ján. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.

ŠNAJDR, Lukáš. *Prezentace havárie atomové elektrárny Černobyl v československých a českých médiích*. Brno, 2019. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Olga Bobrzyková.

ŠTEFL, Jiří. HBO uvádí minisérii o tragédii v Černobylu. Nabízí realistický pohled i osudy zasažených lidí. *iRozhlas* [online]. Praha: irozhlas, 2019 [cit. 2021-01-14]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/televize/hbo-serial-chernobyl-premiera-cz_1905070803_jak

TLS Cooke Speed Panchro [online]. Sun Valley: OldFastGlass, 2019 [cit. 2021-01-15]. Dostupné z: <https://www.oldfastglass.com/tls-cooke-speed-panchro>

The Cinematography *Podcast Episode 66: Jakob Ihre* [podcast]. March 2020 [cit. 15. 1. 2020]. Dostupné z <https://www.camnoir.com/ep66/>

THOMPSON, Patricia. *Stormy Isle: The Lighthouse*. American Cinematographer [online]. ASCMAG, 2020 [cit. 2021-01-16]. Dostupné z: <https://ascmag.com/articles/stormy-isle-the-lighthouse>

VITKOVSKAYA, Julie. How the Soviet Union stayed silent during the Chernobyl disaster. The Washington Post [online]. Washington, D.C.: *The Washington Post*, 2016 [cit. 2021-01-14]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/04/25/how-the-soviet-union-stayed-silent-during-the-chernobyl-disaster/>

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

RBMK	„reaktor bolšoj moščnosti kanalnyj” – kanálový reaktor velkého výkonu
TNT	Trinitrotoluen
USA	Spojené státy americké
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
IMDB	Mezinárodní filmová databáze
NFTS	National Film and Television School

SEZNAM OBRÁZKŮ

I.1	Kováři moderny. Halyna Zubchenko a Gregor Pryshedko (1974) * <i>YEV-GEN, Nikiforov. Blacksmiths of modernity. [foto] In: Work and Working [online]. Dostupné z: https://workandworkingblog.wordpress.com/2021/03/08/blacksmiths-of-modernity</i>	23
I.2	Horníci podkopávají reaktorovou halu - Vlevo záběr ze seriálu, vpravo z dokumentu.)	26
I.3	Legasov se dívá z auta - Vlevo záběr ze seriálu, vpravo z dokumentu. . .	26
I.4	Soudní jednání - Vlevo záběr ze seriálu, vpravo z dokumentu. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019. *Telecon documentary, 2016, Post scriptum 4.26.1986, Youtube dokument [online] [2021-01-26]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=2slO6yJmgMLiSt=PLCsbZhwb96rnOiE4pEUaAStNR0WWsiIJK</i>	26
I.5	Schneider Storm Blue filtr * <i>Schneider Storm Blue. [obrázek] In: BH Photo Video. Dostupné z: https://bhpho.to/37701emhttps://bhpho.to/37701em .</i>	27
I.6	Barevné schéma z vybraných scén seriálu (vlevo), fotografie ze sovětských archivů (vpravo). * <i>ACADEMY, Hulburt. Chernobyl Colorgrading [obrázek]. In: Hulburt Academy [online]. Dostupné z: https://bit.ly/3f5vClh</i>	28
I.7	Diagram a parametry objektivu Lomo OKC 1-50-1 (vlevo) versus diagram a parametry objektivu Cooke Speed Panchro 50 mm první série. * <i>Lomo OKC/Cooke Speed Panchro [obrázek] In: GOI Catalog 1963 . . .</i>	32
II.1	Legasov na levé kantně, tápe v některých rozhodnutích úředníků a SSSR. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	35
II.2	Následně se Legasov ocitá pravé straně záběru. <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	35
II.5	Porovnání vectorscopů.	37
II.6	Setkání Ludmily a Vasila, obraz je kvůli halaci lehce přexponovaný. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	38
II.7	Ludmila v nemocnici, plastové závěsy slouží k zobrazení pokřivení světa. Barvy ctí koncept minisérie. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	38
II.8	Pohled na Pavla skrze špinavé okno. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	40
II.9	Kamera izoluje Pavla v okamžiku výstřelu. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	40

II.10	Likvidátor na střeše. * <i>Chernobyl [česky Černobyl] [seriál] Režie Johan RENCK. USA/VB, 2019.</i>	42
II.11	Waveform a vectorscope ze scény likvidátora na střeše.	42