

“What is the cost of lies?” - en genre- och narrationsanalys av miniserien Chernobyl

Av: Julia Söderkvist & Fanny Törnqvist

Handledare: Patrik Åker

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Kandidatuppsats 15 hp

Medie- och kommunikationsvetenskap | Vårterminen 2024



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

Den 26:e april 1986 i Prypjat, Ukraina, fallerade ett säkerhetstest i kärnkraftverket Tjernobyl som resulterade i en explosion. Denna förödande olycka förstörde en hel stad och hundratusentals människor behövde lämna sina hem. Delar av Europa påverkades av spridningen av strålningen och Forsmarks kärnkraftverk i Sverige upptäckte höga halter av strålningen vilket resulterade i att olyckan uppmärksammades innan den Sovjetrepublikanska staten erkände allvaret med situationen. Dramadokumentärer, dokudrama, utvecklades på 1930-talet och har kommit att bli populärt inom televisionen. Exempel på detta är dramaserier som *The Act*, *The Crown* och *Chernobyl*. Denna uppsats omfattar en analys av miniserien *Chernobyl* som hade premiär den 6:e maj 2019 som är skapad av Craig Mazin. Serien är baserad på Tjernobylolyckan och det omfattande arbetet med att minska spridningen av den livsfarliga strålningen. Syftet med denna uppsats har varit att undersöka hur *Chernobyl* har förhållit sig till fakta och fiktion, seriens genre och narrativ. De frågeställningar som undersökningen har utgått från är:

- Vad utmärker serien som historiskt drama och vilka spår finns det av andra mer faktaorienterade genrer?
- Hur kombineras fakta och fiktion för att dramatisera berättelsen?
- Vilka bestämda funktioner får karaktärerna i berättelsen och hur påverkas narrativet av detta?

Serien har visat flera kännetecken på att vissa händelser har delvis eller har helt blivit fiktonaliserade. Detta har mött en del kritik men trots att serien har visat på att den delvis är en förenkling av Tjernobylolyckan har Craig Mazin skapat en serie som sanningsenligt ligger nära den verkliga händelsen. Resultatet visar även på att *Chernobyl*, utifrån denna uppsats, kategoriseras som ett historiskt drama och ett dokudrama, samt skildrar flera karaktärer vars roller är nödvändiga för seriens narrativ och uppbyggnad.

Nyckelord: *Chernobyl, historiskt drama, dokudrama, narration, genre, dramatisering, fakta, fiktion*

Förord

Vi kan intyga att arbetet med att hitta passande material för att kunna slutföra denna uppsats har fördelats jämnt och att vi har skrivit allt tillsammans. Vi vill även rikta ett stort tack till alla de, framför allt familj och vänner, som har stöttat oss i processen med vårt uppsatsskrivande, utan ert stöd hade det varit svårt att fullfölja arbetet.

Vi vill även uppmärksamma den känslighet som finns angående detta ämne och att vi har stor respekt och tacksamhet för de överlevare som vågat berätta om sina upplevelser som världen har kunnat ta del av i de olika formaten som denna studie baseras på. Vi vill även tacka vår handledare Patrik Åker för hans stöd som bidragit till att vi har kunnat färdigställa uppsatsen.

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
2. Forskningsöversikt	6
2.1. Fakta och fiktion	6
2.2. Dokudrama.....	8
2.3. Television och narrativ.....	8
2.4. Historiskt drama	9
3. Syfte och frågeställningar	9
3.1. Frågeställningar	10
3.2. Problemformulering.....	10
4. Teori	11
4.1. Genre.....	11
4.2. Dramatic license	13
4.3. Narratologi.....	14
5. Metod	16
5.1. Material.....	16
5.2. Tillvägagångssätt	16
5.3. Metodreflektion	17
6. Analys och diskussion	18
6.1. Analys.....	18
6.1.1. Första mötet med hjälten	18
6.1.2. Hjälparen/Givaren	21
6.1.3. Skurken som blev hjälpare/hjälte	21
6.1.4. De tre skurkarna	23
6.1.5. Den falske hjälten.....	24
6.1.6. Avsändaren.....	25
6.1.7. Narration.....	26
6.1.8. Genre.....	28
6.2. Diskussion	29
6.2. Chernobyl och återskapandet	29
6.2. Olyckan och representation av andra karaktärer	31
7. Slutsats	33
8. Referenslista	38

1. Inledning

För 37 år sedan den 26 april 1986 klockan 01.23.45 fallerade ett säkerhetstest i kärnkraftverket Tjernobyl vilket ledde till olyckan i reaktor fyra, i dåvarande Sovjetrepubliken Ukraina. Innan säkerhetstestet behövde reaktorns kapacitet sänkas till 25%. Testet gick ut på att testa kylsystemet men vattnet i trycktuberna omvandlades till ånga och värmen ökade i reaktorn, vilket resulterade i explosionen (Historiska media, 2023). Olyckan var katastrofal och än idag finns det spår kvar då det finns höga halter av strålningen i Prypjat, Ukraina. Det finns också spår av strålningen i Sverige, främst i de norra delarna men är inte lika omfattande i Sverige idag som det var då (Strålsäkerhetsmyndigheten 2021). Efter olyckan väntade dåvarande Sovjetrepubliken med att erkänna allvaret av situationen för resten av världen men olyckan och dess konsekvenser uppmärksammades när Sverige noterade ökad strålning i Forsmarks kärnkraftverk tidigt på morgonen den 28:e april. Det officiella dödstalet är 31 personer som dog av konsekvenserna av olyckan men Bertell (2006) hävdar att den siffran är mer omfattande och att antalet dödsfall i själva verket är runt en till två miljoner. Varför siffrorna är obekräftade är på grund av svårigheten att veta i vilken omfattning strålningen har påverkat populationen (Bertell 2006), vilket även WHO (2005) nämner i sin rapport om effekterna av olyckan.

År 2019 släpptes miniserien *Chernobyl* på HBO med fem avsnitt som dramatiserade kärnkraftsolyckan samt arbetet som förekom med ett flertal olika lösningar för att kunna skydda invånare och världen från strålningen. Tittarsiffror som rapporterades från den sjätte maj till den 3:e juni 2019 visar att serien har setts över 8 miljoner gånger (Deadline 2019). Serien baseras även på boken *Bön för Tjernobyl* (1997) skriven av Nobelpristagaren Svetlana Aleksijevitj som har intervjuat ett flertal människor som påverkades på olika sätt av olyckan och vissa personer från boken har därefter skildrats i serien. Att skapa filmer och serier som är baserade eller inspirerade av verkliga händelser är ett koncept som finns inom princip alla genrer och har gjorts i årtal. Det kan vara nödvändigt att ändra på historien för att det som skapas skall vara tilltalande att titta på och genom åren har det uppstått många diskussioner om felaktig representation av karaktärer och händelser. *Chernobyls* producent Craig Mazin förklarar i *The Chernobyl Podcast* att han förstod innebörden av vad han skapade och att det var många som blev och fortfarande blir påverkade av Tjernobylolyckan. Han ville därför berätta historien så korrekt som möjligt (The Chernobyl Podcast, 2019). Syftet med uppsatsen är att undersöka hur *Chernobyl* förhåller sig till fakta, den verkliga händelsen, och

fiktion, hur serien använder fiktion för att få ett tilltalande narrativ och hur noggranna de har varit med fakta i en fiktiv berättelseform.

2. Forskningsöversikt

I denna del kommer vi att presentera tidigare forskning som är relevant till vår studie. Vi kommer först att presentera studier som har fokuserat på fakta och fiktion, det vill säga serier som är en dramatisering av verkliga händelser. Vi kommer sedan att förklara vad dokumentär, dokudrama och historiskt drama innebär. Två artiklar som också är användbara, täcker ämnet serier som handlar om “apokalyptiska händelser”, hur narrationen är uppbyggd när katastrofer dramatiseras och TV dramers narration. Vi kommer även gå in på hur dramatisering påverkar kulturella minnen och hur det uppfattas av publiken.

2.1. Fakta och fiktion

Gambarato och Heuman (2022) har studerat de eventuella problemen med dramatisering av verkliga händelser i olika medieplattformar, främst streamingsidor som exempelvis Netflix. De undersöker den potentiella påverkan som dramatiseringen kan ha på vad som blir ihågkommet och vad som blir bortglömt inom historia, det vill säga vad som visas i serien gentemot vad som blir utelämnat (Gambarato & Heuman 2022). I denna studie har Gambarato och Heuman (2022) främst utgått ifrån *The Crown* vilket är en dramaserie som handlar om det brittiska kungahuset under flera decennier. De anser att det, på grund av dramatiseringen av historiska händelser i serien, är svårt att dra gränsen mellan fakta och fiktion vilket kan leda till etiska problem angående representationen av det förflutna (Gambarato & Heuman 2022). Avslutningsvis har de fått en djupare förståelse för vad de kallar den historiska fiktionsgenren och konsekvenserna av detta, det vill säga etiska problem när det handlar om representationen av historiska händelser i media.

Gambarato, Heuman och Lindberg (2021) har i en annan studie undersökt hur kulturella minnen har skapats och använts som medier på streamingplattformar. De har främst utgått från *Chernobyl* där de har undersökt de kulturella minnena som har använts för att skapa serien från ett globalt perspektiv inom teknologier och marknader där olika språk, kulturer och media-framing, det vill säga hur publiken mottar seriens budskap, hålls i åtanke. Ur ett teoretiskt perspektiv utgår denna studie från kulturella minnen och streamingplattformar inom media, till skillnad från den tidigare studien där etik hade en stor innebörd i resultatet. Studien fokuserar alltså på hur minnena som människor har av händelsen har representerats i

tidigare medieformat och hur de representeras i HBOs *Chernobyl*. Gambarato et al. (2021) nämner även problematiken med artistic license, som också kan benämnas som dramatic license, vilket kan påverka publikens uppfattning av kulturella innehållet och influera vad som blir ihågkommet och vad som blir bortglömt, utan det etiska perspektivet som deras studie från 2022 inkluderade.

Vi har hittat tidigare forskning som handlar om *Chernobyl* utöver Gambarato et al. (2021) som vi anser vara användbar i vår studie och för att komma närmre fakta och fiktion är följande artikel intressant att ta del av då den innehåller information kring hur producenterna har förhållit sig till den verkliga händelsen och på vilket sätt de har valt att dramatisera den. Schmid (2020) skriver att producenterna av serien hävdar att det inte skulle bli en dokumentär, det skulle bli en berättelse som är inspirerad av verkliga händelser. Det huvudsakliga temat i denna artikel är att *Chernobyl* för det mesta håller sig till fakta men att trots det fanns en brist med att förstå den kreativitet och bestämdhet som fanns bland de verkliga människorna som utförde de viktiga uppdragen (Schmid 2020). Trots detta menar Schmid (2020) att serien har mött kritik från den äldre generationen, före detta medborgare i Sovjetrepubliken, bland annat om hur vissa karaktärer representerades. Kritiken riktas mot Ulana Khomyuk som är en fiktionaliserad karaktär i serien och representerar flertal kvinnors arbete men genom sin karaktär raderar kvinnornas namn och deras arbete.

För att fortsätta på detta spår skriver Ideland (2005) om temat gränsen mellan fakta och fiktion som hon anser är otydlig. Hon kopplar sin artikel till bland annat serien *Cityakuten* och barnvaccinationer. Hon menar att producenterna bidrog till en otydlig gräns mellan fakta och fiktion eftersom de dramatiserade mässlingen hos ett barn utan vaccin som dog. Ideland (2005) menar att detta bidrog till en ökad debatt om barnvaccinationer och att *Cityakutens* avsnitt under debatten kan ses som en propaganda för vaccinet. Utöver detta menar Ideland (2005) att producenterna av *Cityakuten* har försökt få detta trovärdigt och att fiktiva berättelser kan bidra till ökad medvetenhet om ett visst ämne eller att "problematiken i filmen överförs på verkligheten". Avslutningsvis hävdar Ideland att det finns moraliska budskap med fiktion och att medium som berättar sanningen kan kritiseras för propaganda. Ideland refererar till Haraway (Haraway 1989:3 se Ideland 2022) som menar att det är "fiktionen som avslöjar verkligheten" och att populärkulturen bidrar till moraliska frågor, identifikation och kulturella normer.

2.2. Dokudrama

Utvecklingen kring dokudrama skedde redan på 30-talet. Bland annat i Storbritannien, med tidiga dokumentärer kring fakta och fiktion, beskrivs dokudrama som en populär del av brittisk tv (Rosenthal 1999). När det kommer till fakta och fiktion har dokudrama dykt upp i flera forskningsartiklar. En intressant ståndpunkt av Rosenthal (1999) är att det finns kritik kring dokudramer då det kan vara svårt för publiken att avgöra vad som är fakta och fiktion. Han menar att dokudramer också kan vara vilseledande med historien.

För att fortsätta med definitioner av genren dokudrama, används Ebbrechts (2007) studie om dramatisering av historiska händelser inom tysk television. Dokudrama är en kombination av dokumentär och fiktion och beskrivs av Knopp (Knopp 1998 se Ebbrecht 2007) att dokudrama är "historical event television". Televisionen har alltså en viktig roll i hur historiska händelser representeras och dramatiseras och några exempel på detta är dramatiseringar av världskrigen. Fortsättningsvis nämns kulturella minnen då publiken får en gemensam bild av historien på grund av politiska och sociala perceptioner (2007). Paget menar (Paget 1998 se Ebbrecht 2007) att dokudrama är en attraktiv form av att representera historiska händelser och att publiken själva skapar sina egna perceptioner av historien. Sammanfattningsvis menar Ebbrecht (2007) att dokudrama bidrar till att publiken får uppfatta en historia som är skapad av historiska bevis.

2.3. Television och narrativ

Utöver de forskningar som har presenterats tidigare angående genrer, omfattar detta avsnitt om seriers narrativ särskilt om de serier som gestaltar katastrofer. Lindbladh (2019) har studerat hur Tjernobylnakatastrofen har representerats i olika filmer inom television. Hon argumenterar för att narrationen kring Tjernobyl är homogen och kan återskapas flera gånger.

I studien har Lindbladh studerat hur Tjernobylolyckan har blivit representerad i sju olika filmer från Ukraina, Belarus och Ryssland. Bryukhovetska (2016 se Lindbladh 2019) skriver att Tjernobyls narrativ handlar om hjältarna som städar upp efter explosionen, den tydliga kollapsen av Sovjetrepubliken och att Ukraina hamnade på kartan. Avslutningsvis vill Lindbladh poängtera att dessa filmer som har dramatiserat Tjernobyl handlar om kollektiva minnen (2019) och det apokalyptiska narrativet är kairos, agerandet av karaktärerna när katastrofen sker och skapandet av en ny stat när den första fallerar.

För att fortsätta på ämnet narration är Laviks artikel (2024) om cinematiskt TV drama och narration inkluderad. Enligt Lavik handlar narration i television TV drama om uppgjorda filmer och ljud. När det kommer till det narrativa inom TV dramer hävdar Lavik (2024) att det handlar om det dramaturgiska och det berättande som sker i serier. Story och style är sammanlänkade, det innebär att de existerar med varandra i exempelvis karaktärer, tema och berättande (Lavik 2024). För att utveckla detta skriver Lavik (2024) att berättandet i sådana dramer handlar om ett berättande som inkluderar karaktärers psykologiska djup, detaljrika beskrivningar av tiden och miljön, det menas alltså att ett TV drama har nyanserat narrativ. Seriers berättande är längre medan filmens narrativ är kortare. Avslutningsvis har det visuella fått stort utrymme i amerikanska serier och TV dramer har under en längre tid blivit alltmer filmiska (Lavik 2024).

2.4. Historiskt drama

Utöver de diskussioner som finns kring dokumentärer och dokudrama kan serien även kategoriseras som ett historiskt drama. För att utveckla genren historiskt drama är följande artikel nödvändig. Adways (2023) huvudsakliga syfte är att studera publikens perception av historiskt drama i television. Anledningen till att denna artikel är vald, trots att den utgår från en annan typ av undersökning än denna uppsats, finns det ett flertal intressanta ståndpunkter som kan appliceras med *Chernobyl* och kunna förklara serien som ett historiskt drama. Några kännetecken om historiskt drama är att denna genre dramatiserar tidigare historiska händelser och upplevelser med information och kunskap som är tagna från tidigare texter (Adway 2023). Adway (2023) menar att historiskt drama inom television är det mest grundläggande för genren drama då det finns en stor kvantitet av filmer och serier som baseras på historia. Ytterligare en intressant ståndpunkt från artikelns sammanfattning är noggrannheten kring informationen, om det stämmer överens med verkligheten, egentligen inte har någon betydelse för hur publiken uppfattar historiskt drama och dess noggrannhet (Adway 2023).

3. Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur dramatiseringen förhåller sig till de verkliga händelserna och vad som är fiktion för att skapa ett spännande narrativ i HBO's miniserie *Chernobyl*. Det är viktigt att poängtera att trots att serien är baserad på verkliga händelser förblir det fortfarande en fiktiv serie skapad för television. För att kunna besvara frågeställningarna kommer uppsatsen utgå från en genre- och narrationsanalys med hjälp av

våra valda teorier och tidigare forskning. Avslutningsvis är detta en studie som diskuterar *Chernobyl* och dess dramatisering av de verkliga händelserna.

3.1. Frågeställningar

- Vad utmärker serien som historiskt drama och vilka spår finns det av andra mer faktaorienterade genrer?
- Hur kombineras fakta och fiktion för att dramatisera berättelsen?
- Vilka bestämda funktioner får karaktärerna i berättelsen och hur påverkas narrativet av detta?

3.2. Problemformulering

Att dramatisera verkliga händelser är idag populärt bland televisionserier. Några exempel på dramatiserade händelser är *The Act*, *The Crown* och slutligen *Chernobyl* som används som exempel i vår uppsats. I den tidigare forskningen har vi insett att denna typ av dramatisering, historiska dramer, medföljer till viss del kritik angående hur serier har förhållit sig till fakta. Dessa kritiker, kopplade till HBOs *Chernobyl* är bland annat före detta Sovjetmedborgare, något som Schmid (2020) nämner som anser att serien inte är rättvist representerade trots att producenterna uttryckte sig att de ville skapa en rättvis dramatisering av den verkliga händelsen. Fakta och fiktion i förhållande till att dramatisera verkliga händelser kan komma med ett stort ansvar vilket är det främsta temat vi vill undersöka. Ansvaret med att dramatisera verkliga händelser innebär på vilket sätt det går att göra serien så rättvis som möjligt men också skapa en serie som tilltalar publiken. Eventuella problem med serier som är baserade på verkliga händelser kan vara att karaktärer representeras felaktigt och att scener dramatiseras felaktigt, alltså att situationer och scener inkluderas eller förvrängs som kanske inte skedde i verkligheten. I denna uppsats kommer dessa element att diskuteras för att bidra till att besvara våra frågeställningar.

Som tidigare nämnt är våra verktyg den tidigare forskningen och de teorier som kommer att användas för att diskutera och analysera *Chernobyl* som ett historiskt drama, hur fakta och fiktion tillämpas i serien och om serien har spår av andra genrer och om det går att definiera *Chernobyl* som ett dokudrama utifrån vår kommande analys. Ett flertal artiklar benämner serien som ett dokudrama medan andra källor hävdar att den är ett historiskt drama. Utifrån detta anser vi att dessa verktyg kommer att hjälpa oss att närma oss vårt material, hur vi kan förstå serien och dess egenskaper.

4. Teori

I denna del kommer vi att förklara de valda teorierna som vi sedan kommer att använda i vår analys för att kunna besvara våra frågeställningar om *Chernobyl*. I teorin har vi inkluderat avsnitten genre, dramatic license och narratologi. Med hjälp av genreteoris olika funktioner och normer kan vi tydliggöra *Chernobyls* genre och dess definitioner. Vi tillämpar även begreppet dramatic license vilket innebär att en förändring av verkliga händelser sker i film och serier för att det skall bli lättare för publiken att följa handlingen. Slutligen använder vi oss av Propp och den klassiska sagan för att förklara seriens karaktärer och berättelsens funktioner och Todorovs idéer kring narrationens uppbyggnad.

4.1. Genre

Genreteori enligt Neale (Neale se Creeber 2015) struktureras i avsmalnande kategorier. Ordet genre är franskt och betyder typ och är en viktig del inom litteratur och television. Det finns flera kategorier med olika funktioner och normer, det innebär bland annat att publiken kan avgöra vilken typ av genre en viss film har. Neale (Neale se Creeber 2015) ger ett exempel på att när någon sjunger i en film är det lätt att identifiera filmen som en musikal och att det finns tillvägagångssätt för att identifiera en genre och han menar att det innebär att identifiera karaktärer, scener och narrationer. Däremot menar Bailey att genrer utvecklas med tiden, specifikt bland publik och producenter. Han skriver att genren är komplex och att det finns svårigheter med att identifiera dessa mönster inom television. Kortfattat är genre viktigt eftersom det är en form av kommunikation inom televisionen för publiken (Neale se Creeber 2015) som skapar vissa förväntningar hos publiken.

Corner skriver (Corner se Creeber 2015) om “drama-documentary” och han menar att formen dramadokumentärer ofta används i Storbritannien och Europa men däremot används begreppet dokudrama i USA. Dramadokumentärer fanns redan under 1950-talet och ett exempel på dramadokumentärer som Corner presenterar är filmer om andra världskriget där fiktionen filmades på ett dokumentärt sätt. Han menar att det är viktigt att veta att dramadokumentärer kan inkludera arkivmaterial och är en dramatisering av scener. Corner (Corner se Creeber 2024) hävdar att dramadokumentärer bidrar till diskussioner kring fiktionen och faktabaserade historier inom televisionen.

Serien *Chernobyl* är inkluderad i Corners kapitel skriven av Creeber under titeln dramadocumentary. Det är intressant att ta med detta hur Creeber skriver (2024) om serien då han identifierar den som ett dokudrama när den förklaras som ett historiskt drama från andra

källor. Enligt Creeber (2024) är serien *Chernobyl* ett dokudrama som speglar den verkliga händelsen i Tjernobyl, Prypjat år 1986. Serien har ett spännande narrativ men Creeber (2024) skriver att flera kritiker menar att serien inte har porträtterat händelsen rättvis, vilket är ett tema i uppsatsen. Avslutningsvis bidrar serien till att flera karaktärer är stereotyper, specifikt hjältarna och skurkarna, och att en förenkling av historien sker för att kunna skapa en tilltalande serie för publiken. Creeber (2024) nämner ett flertal olika situationer när serien inte har förhållit sig till den verkliga historien och dessa situationer är bland annat kolgruvearbetare och en karaktär som är fikionaliserad. Att dramatisera verkliga händelser kan bidra till att publiken kan få en inblick i hur det var att befinna sig i katastrofer men Creeber menar (2024) att det inte går att skapa en serie som avspeglar en verklig händelse så korrekt som möjligt när det kommer till underhållning på televisionen.

Vidare förklarar Terrone (2020) att i en dokumentär så visas film- och bildmaterial från den verkliga händelsen, medan i ett dokudrama så visas film- och bildmaterial som är producerat med skådespelare som spelfilm eller serie. Vi kommer dock att endast fokusera på hur Terrone beskriver dokudrama eftersom det är det som är relevant till vår studie. Därav kommer vi att beskriva de begrepp som Terrone använder sig av som han anser vara betydelsefulla för att publiken skall kunna skapa uppfattningar när de tar del av dokudramer. Det första begreppet är *perceptual beliefs* vilket översätts till *perceptuella övertygelser*, detta kan förklaras som föreställningar som uppstår med hjälp av uppfattningar, det vill säga tolkningen av sinnesintryck som uppkommer runt omkring en (Terrone 2020). Följaktligen, om en upplever något, kan en tro att en upplever det på grund av att en ser det. För att förtydliga detta använder Terrone exemplet att om en upplever att en hund hoppar kan en tro att hunden hoppar för att en ser den hoppande hunden. Återspeglingsen av den verkliga händelsen inom en dramatisering benämns som *pictorial belief*, det vill säga bildliga övertygelser, vilket beskrivs som den *perceptuella övertygelse* som skapas med hjälp av en eller flera bilder. Skillnaden mellan *pictorial beliefs*, bildlig övertygelse, och *perceptual beliefs*, *perceptuell övertygelse*, är att den förstnämnda saknar specifika detaljer, såsom plats och tid för det som uppfattas. Det vill säga att det som uppfattas med hjälp av en bild kan ske var och när som, och för att en plats- och tidsuppfattning skall kunna formas måste ytterligare information tillkomma (Terrone 2020).

Fortsättningsvis förklaras ytterligare ett begrepp som liknar *pictorial beliefs* vilket kallas *pictorial imaginings*, det vill säga bildliga föreställningar, deras likhet är att plats- och tidsuppfattningen skapas med hjälp av det som visas i bilden. Skillnaden mellan de två

begreppen är att pictorial imaginings, bildliga föreställningar är en fiktiv värld som har skapats inom en plats- och tidsuppfattning. Terrone (2020) beskriver det som att inom bildliga föreställningar framställs något som inte existerar inom samma plats och tid som den som upplever bilden, den beskrivs snarare i en fiktiv värld. För att kunna skapa en ordentlig uppfattning av en bild behöver personer sålla ut vissa av bilens funktioner som inte tillför något till scenen i fråga (Terrone 2020).

En dramatisering av verkliga händelser bjuder in publiken att skapa perceptuella uppfattningar om den verkliga händelsen eftersom det är grunden till filmen eller serien. Däremot kan publiken inte skapa bildlig övertygelse om filmen eller serien eftersom karaktärer är baserade på verkliga personer och scener tar inspiration av den verkliga händelsen, det finns alltså inte rum för publikens egen tolkning av när och var händelsen skedde (Terrone 2020). Trots att en dramatisering är baserad på verkliga händelser måste det finnas inslag av fiktion för att det skall leda till en korrekt bildlig föreställning av dramatiseringen. Om dramatiseringens budskap skall framkomma korrekt kan en justering av den verkliga händelsen behöva ske. Dramatiseringens fiktion kan understrykas i slutet när bildmaterial av verkliga personerna eller händelserna visas (Terrone 2020).

I en annan studie beskriver Ogunleye (2005) film och serier som är baserade på verkliga händelser, det vill säga dokudramer, som en genrehybrid. Det förklaras att dokudramer är skapta av fiktiva händelser med hjälp av noggrann forskning inom narrativets område, däremot är dokudramer oftast baserade på historiska händelser. Begreppet dramatic license nämns även och problemet bakom det, att när material skapas som inte benämns som historiska fakta kan publiken få det svårt att skilja på fakta och spekulation. Hagiografi, det vill säga hyllande beskrivning av personer, och demonisering, alltså avhumaniserande beskrivning av personer, anses vanligt i dokudramer för att kunna sammanfatta historiska händelser passande för produktionen av mediet (Ogunleye 2005).

4.2. Dramatic license

Begreppet dramatic license används för att beskriva när en text ändras för konstnärliga syften, till exempel att beskriva en historisk händelse mer dramatisk eller ändra dess kronologi och/eller karaktärer. D'sa nämner (2005) att det är viktigt att vara kritisk mot spelfilmer som skildrar verkliga händelser eftersom många regissörer använder sig av dramatic license när de skapar filmer (2005). Detta är en anledning till att dokudramer är omstridda, på grund av representationen av historiska händelser som visas genom berättandet,

trots att det framgår tydligt att det är en dramatisering av den verkliga händelsen. Detta kan innebära förslagsvis dialoger och möten mellan karaktärer, och ändring av tidslinjen (D'sa 2005). Davis nämner att det är viktigt att ha i åtanke när en skapar ett narrativ inspirerat av verkliga händelser att inte nyttja dramatic license för mycket på grund av att förändringar inom narrativet med hjälp av dramatic license bör godkännas av publiken. Det kan därför inte ske en för omfattande förändring av de verkliga händelserna för att bidra till ett starkare narrativ, utan att det blir konsekvenser och ifrågasättande från publiken (D'sa 2005).

4.3. Narratologi

Ett sätt att dramatisera är att skapa tydliga roller för aktörer som fyller olika funktioner i berättelsen. Detta kopplas till Gillespie och Toynbee (2006) som skriver om Propps sju roller och olika funktioner i en berättelse. De sju rollerna som Propp hävdar är viktiga för narrationen är skurken, hjälten, givaren, hjälparen, prinsessan, avsändaren och falske hjälten. Utöver de sju rollerna finns det 31 funktioner men alla dessa funktioner behöver inte användas. Dessa funktioner sker i en specifik följd och representerar narrationen i folksagor enligt Propp (1968). I Propps bok presenteras dessa funktioner och de kopplas till de sju rollerna och beskriver rollernas karaktärsdrag samt öden. Gillespie et al. hävdar att karaktärer kan få nya och fler roller samt att flera karaktärer kan spela samma roll i en berättelse som exempelvis en berättelse med flera skurkar (Gillespie & Toynbee 2006).

De sju rollerna är:

Skurkens roll är att förstöra och orsaka skada, oftast handlar det om medvetna handlingar. Denna roll kan förekomma i olika typer av karaktärer och Propp ger förslag som djävulen, banditer och styvmödrar. Skurken har konflikter med hjälten.

Hjälten förklaras som en räddare och blir oftast introducerad i början av en berättelse. Hjälten skickas ut på äventyr för att rädda exempelvis prinsessan från skurken.

Givaren är en karaktär som hjälper hjälten i en berättelse genom att ge agent till denne. Propp förklarar att en agent som ges till hjälten kan vara exempelvis magiska som djur eller objekt.

Hjälparen som kan ses som en magisk agent av givaren och ett exempel på detta är när en prinsessa får en häst. Hjälparen löser svåra uppgifter och ses som en förvandling av hjälten.

Prinsessan, som inte nödvändigtvis behöver vara en riktig prinsessa, är en eftersökt karaktär som exempelvis kan vara jagad eller tagen av skurkarna som till slut blir räddad av hjälten.

Avsändaren dyker upp när den anser att det finns exempelvis en saknad av något och omedelbart gör en sökning på detta genom att skicka iväg hjälten för att rädda prinsessan från skurken.

Falsk hjälte ses som en god hjälte men senare avslöjas som ond när den antar sig vinsten från den riktiga hjälten.

Ytterligare en narrationsteori som är tillämpningsbar är Todorovs narrationsteori. Todorov påstår att fem element är nödvändiga för att narrativet skall behålla sin identitet. Dessa fem element är 1) ekvilibrium där allt är normalt och vardagligt, 2) därefter nås disekvilibrium, det vill säga störningen, 3) disekvilibrium fortsätter i narrativet som en slags erkännande av komplikationer i narrativet, 4) sedan nås klimax, den dramatiska höjdpunkten i narrativet, 5) därefter kommer upplösningen, problemet löser sig och återställer ekvilibrium. Todorov beskriver att det femte elementet är repeterande av det första, där ekvilibrium återställs till det normala och vardagliga. Det tredje elementet är en omvändning av första och femte. Det andra och fjärde elementen är både överensstämmande och omvändande, Todorov använder exemplet att pojken tas från sitt hus eller tillbaka till sitt hus. Todorov beskriver det som att en följd av elementen inte är nödvändigt, det kan räcka till med en omvandling mellan elementen. Detta är de två principerna inom narrativet (1971).

Sammanfattningsvis är dessa teorier valda utifrån att svara på våra föreställningar om *Chernobyl*. Med detta anser vi att för att kunna analysera seriens narratologi, struktur och karaktärer behövs dessa teorier. Dramatic license (D'sa), roller (Propp) och Todorovs narrationsteori används för att kunna undersöka *Chernobyls* narrativ och roller.

Genreteorin av (Neale) och drama-documentary och dokudrama (Terrone, Corner och Creeber) syftar till att kunna hjälpa oss att undersöka serien som ett historiskt drama och om den har spår av andra genrer som exempelvis dokudrama.

5. Metod

I denna del förklaras studiens material, hur vi resonerade när vi valde materialet och sedan studiens metod.

5.1. Material

Vårt urval gjordes efter att ha sökt efter filmer eller serier som är dramatiseringar av verkliga händelser på filmdatabasen IMDb. Vi valde HBOs miniserie *Chernobyl* på grund av sitt höga betyg och att den är relativt ny då den släpptes 2019. Vi upptäckte att det finns mycket material att ta del av om den verkliga händelsen, jämfört med andra dramatiseringar. En ytterligare motivering till vårt val är att Tjernobylolyckan är ett kulturellt minne då olyckan även påverkade Sverige, det vill säga att händelsen är nära oss och delaktig i Sveriges historia. Det finns många inslag av Tjernobylolyckan i populärkultur, både fiktivt och verkligt, såsom filmer, dokumentärer och inom litteratur. För att avgränsa vårt material valde vi *Chernobyl* då vi ansåg var det mest gynnsamma valet för vår studie på grund av att dess skapare Craig Mazin har uttalat sig om att de ville skapa en serie som speglar den verkliga händelsen så mycket som möjligt. Vi anser att detta har hjälpt oss i vår analys för att se om det har skett förändringar för att gynna narrativet.

5.2. Tillvägagångssätt

Vi beslutade oss för att läsa dokumentärromanen *Bön för Tjernobyl* (1997) då den har nämnts av *Chernobyls* skapare att de har tagit inspiration från boken när de skapade serien. Boken är skriven av Svetlana Aleksijevitj som är Nobelpristagare i litteratur. Hon tillbringade 10 år med att intervjua människor i olika områden som på något sätt blev påverkade av Tjernobylkatastrofen, både under olyckan och i efterhand. Vi fann det därför intressant att se vilka intervjuer de tog med i serien och om de förändrade något för att bidra till ett mer passande narrativ för en miniserie.

För att utföra vår analys har vi båda läst boken *Bön för Tjernobyl* för att få information om hur olyckan och följderna av olyckan upplevdes från överlevnarnas perspektiv. Därefter tittade vi på de fem avsnitt från miniserien *Chernobyl* upprepade gånger för att hitta kopplingar till boken. När vi utförde vår narrationsanalys tittade vi på hur serien framställde verkliga händelser och om det har skett någon förändring, och i sådana fall, hur det har påverkat seriens narrativ. Vi har även jämfört seriens innehåll med dokumentären *Chernobyl*

1986.04.26 P.S som visar hur åtgärderna av olyckan gick till vilket också har använts av seriens skapare som bakgrundsmaterial.

5.3. Metodreflektion

Kvantitativ metod handlar om att samla in data genom siffror och kvalitativ metod handlar om att samla in information genom exempelvis observationer och fältarbete (Ahrne och Svensson 2022). Kvalitativa metoder handlar även om att en forskare kan ge sina egna tolkningar av det insamlade materialet, det empiriska, därför är kvalitativ metod det som passar denna studie bäst då vi analyserar en serie. Det empiriska materialet som har studerats är serien, boken och dokumentären som analyseras med relevanta teorier och sedan tolkas. Vi har därför haft stor nytta av att komplettera serien med *Bön för Tjernobyl* och *Chernobyl 1986.04.26 P.S* eftersom dessa källor nämner saker som har bidragit till ny information och inblick i den verkliga händelsen. Detta innebär alltså att det har medfört en ökad kunskap och djupare förståelse kring det omfattande arbetet om Tjernobylolyckan som vi kanske inte hade stött på om det inte vore för vårt val av metod och empiriska material som har gjort det möjligt för vår studie.

Efter att ha sett serien ett flertal gånger har vi märkt att dokumentären och boken har haft stort inflytande på *Chernobyl* vilket framgår tydligt angående den återskapade omgivningen, karaktärernas uppbyggnad och kostymer. Ett exempel som visar skaparnas hängivenhet att visa en sådan överensstämmelse med verkligheten är när karaktären Lyudmilla Ignatenko i serien ser sin make bli begravnen efter att han har blivit exponerad av strålning, i denna scen håller hon ett par skor och ser märkbart ledsen ut. Ljudmila, som karaktären är baserad på, berättar i sin intervju med Aleksijevitj att inga skor passade hennes man när han dog på grund av de omfattande skadorna han fick av de höga doserna av strålningen och han blev därför begravnen barfota (Aleksijevitj 1997).

"Allt som var mig så kärt. Allt som jag älskade så mycket... Inte ett enda skonummer passade ... De lade honom barfota i kistan..."

Bön för Tjernobyl (1997)

Sammanfattningsvis kommer vi att jämföra *Chernobyl* med faktaorienterade framställningar från *Bön för Tjernobyl* (1997). Efter att ha tagit del av vårt material kommer vi att påpeka de

skillnader som finns från materialet från Bön för Tjernobyl och *Chernobyl 1986.04.26 P.S* som återskapats i serien *Chernobyl* med hjälp av genre- och narrationsanalys. Vårt val grundar sig i att vi kommer att undersöka hur serien har förhållit sig till de verkliga historierna, om det finns några större förväntningar på att vara faktaorienterad, och att undersöka seriens dramatisering och narrativ. Vi kommer främst att fokusera på de större förändringar i narrativet som kan anses nödvändiga för att skapa en sammanhängande serie som publiken kan förstå och följa utan svårigheter. Fortsättningsvis kommer vi att analysera ett urval av seriens karaktärer för att se vad deras roll har för betydelse i serien.

6. Analys och diskussion

Detta avsnitt är uppdelat i två delar, analys och diskussion. Strukturen ser ut som sådan på grund av att narration och genre är en stor del av analysen. Därför finns det en separat rubrik om Tjernobylolyckan och återskapandet av den verkliga händelsen i diskussionen. Båda dessa delar används för att besvara våra frågeställningar.

6.1. Analys

I relation till vår frågeställning om karaktärernas funktioner i berättelsen, kommer vi att börja med att presentera olika karaktärer och sedan analysera vad de har för roller och funktioner i serien. I avsnittets tre första delar presenteras tre huvudpersoner: Valery Legasov, Boris Shcherbina och Ulana Khomyuk. Vidare presenteras andra typer av karaktärer som är viktiga i serien och deras bidrag till narrativet. Vi kommer att benämna alla karaktärer med deras efternamn för enkelhetens skull. De följande avsnitten kommer täcka våra andra två frågeställningar om genrer (historiskt drama och dokudrama) och narrativ (uppbyggnad och fakta och fiktion) som kopplas till serien, den delen förklarar hur genre och narrativ sammanflätas i *Chernobyl*. Sedan avslutas analysen med en diskussion kring seriens återskapande och olyckan samt representation av andra karaktärer som inte fick lika stor plats i serien. Analysen kommer att kopplas till de relevanta teorierna och de tidigare forskningar som har presenterats tidigare i uppsatsen.

6.1.1. Första mötet med hjälten

I detta avsnitt analyseras seriens hjälte och är en av de tre huvudpersonerna. Hjälten presenteras redan i *Chernobyls* första avsnitt som visar två år efter olyckan, hemma hos kemisten Valery Legasov. Han fick i uppgift, efter att olyckan hade skett vid kärnkraftverket,

att hantera följderna och med att sammanställa en rapport för Internationella atomenergiorganet angående orsakerna och konsekvenserna av olyckan. Han såg även till att försöka lösa problemet med den öppna reaktorn med helikoptrar och robotar som sedan utvecklades till bio robots, det vill säga människor, och evakueringen av människor i närområden.

Chernobyl skiljer sig från Propps definition (1968) av den stereotypa folksagan, att hjältarna vinner efter en tuff strid mot skurkarna, eftersom i seriens första scen visar att de goda, hjältarna, förlorar. I första scenen spelar Legasov in kassetband där han pratar om Tjernobyl och korruptionen angående olyckan och under denna scen syns en klocka flera gånger som visar att den är efter ett på natten. Legasov packar ihop kassetbanden, gömmer dem utanför sitt hus i en papperskorg, han återvänder sedan till sitt hem och när klockan är runt 01.20 tar han livet av sig. Att Legasov tog livet av sig på den andra årsdagen på nästintill minuten i serien var endast för dramatiska syften vilket kan tolkas som en symbolisering hur Tjernobylolyckan förstörde hans och många andras liv, vilket är användning av dramatic license för att stärka symbolismen (D'sa 2005). I scenen därefter visas en text där det står "Prypjat i Ukraina, två år och en minut tidigare.", bakom texten syns flera höghus i mörkret, det är i denna scen som en kan se kärnkraftverket explodera i bakgrunden vilket tydliggör att det är just årsdagen som Legasov valde att avsluta sitt liv. I verkligheten begick Legasov självmord 27 april 1988, det vill säga en dag efter den andra årsdagen av Tjernobylolyckan.

Följaktligen kan Legasov ses som en hjälte för hans insatser när vi kopplar detta till de sju rollerna som innefattar olika definitioner och egenskaper som bidrar till berättelsens uppbyggnad (Propp 1968). Det är främst denna karaktär som tittarna får följa i seriens alla avsnitt och vi har valt att definiera honom som en hjälte med hjälp av rollteorin med hjälp av dess definitioner och egenskaper vilket bidrar till berättelsens uppbyggnad. Från början till slut är hans roll att rädda situationen oavsett vad, även om det betyder att han måste överrösta de högst uppsatta. För att återkoppla till öppningsscenerna när han spelar in kassetbandet har vi valt att ta med följande citat som vi anser tillföra mycket till narrativet. Vid inspelningarna av dessa kassetband nämner han:

"What is the cost of lies? It's not that we'll mistake them for the truth. The real danger is that if we hear enough lies, then we no longer recognize the truth at all. What can we do then? What else is left but to abandon even the hope of truth and content

ourselves instead with stories? In these stories, it doesn't matter who the heroes are. All we want to know is: Who is to blame?"

(Legasov, Chernobyl 2019)

Efter att ha tittat på seriens alla avsnitt har vi märkt att meningen “*what is the cost of lies*” är något Legasov säger i början och i slutet av serien. Vi anser att denna mening är en mycket kraftfull innebörd för att lögn är seriens röda tråd. Dessa ord får en innebörd av att Legasov blev uppriven av hur resultatet blev när han vittnade i rättegången i serien. Han ifrågasätter flera människor i det första avsnittet när han spelar in banden och menar att domarna inte var rättvisa på grund av att det var mänskliga handlingar som orsakade olyckan och att konsekvenserna av den kommer finnas i hundratals år. Om staten hade varit ärliga från första början kanske olyckan aldrig hade skett. Efter rättegången blir Legasov bortförd till ett rum där han får det förklarat av en KGB-ordförande vid namn Charkov att han inte kommer att bli dödad för det hade varit för pinsamt efter att världen såg vad som hände under rättegången, men däremot kommer hans liv aldrig att bli detsamma. På grund av att Legasov sa sanningen kommer han aldrig att kunna ta äran för sitt arbete igen och att ingen kommer att märka av när han dör och blir därför bortglömd. Legasovs sanning ledde till hans död medan lögnen om Tjernobyl fortfarande orsakar smärta för de drabbade. Något som däremot är intressant är att det inte finns några bevis på att Legasov faktiskt sa den meningen i banden han spelade in i verkligheten (The Legasov Tapes, 2019). På grund av meningens innebörd kan den som sagt anses som den röda tråden i berättelsen, eftersom lögn efter lögn framkommer under seriens gång och det var troligtvis därför olyckan skedde som tidigare nämnts. Att just denna mening har skapats kan vara för att binda ihop seriens narrativ med att de onda, den Sovjetrepublikanska staten, segrar och hjälten, Legasov, får förödande konsekvenser på grund av hans insatser och går under. Detta överensstämmer med Propp då det onda segrar. Vi kan därför understryka att *Chernobyl* börjar med lögn och avslutas med lögn.

Vi har även blivit uppmärksammade från dokumentären *Chernobyl 1986.04.26 P.S* att Legasov och Shcherbina använder skyddsmasker i verkligheten men som inte dramatiseras i serien. Vi har nämnt deras öden i analysen och att de dog efter några år på grund av strålningen. Vi kan därför koppla det till perceptual beliefs, då valet av producenterna att inte använda masker eller annan typ av skyddskläder i serien kan tyda på att publiken skall få en uppfattning av att det är farligt och att faran är osynlig från det blotta ögat. Den osynliga faran kan även synas när människor går med mätare och publiken ofta får höra ett knastrande

ljud vid bland annat kärnkraftverket som intensifieras i vissa scener, vilket är ett tecken på att strålningen är överallt.

För att återkoppla till att Legasov och Shcherbina inte använder skyddsmasker i serien, säger en kolgruvearbetare samtidigt som han lyfter på en skyddsmask från skrivbordet när Legasov och Shcherbina insisterar på att kolgruvearbetare skall använda;

“if these worked you would be wearing them”

(Chernobyl 2019)

6.1.2. Hjälparen/Givaren

I detta avsnitt analyseras den andra huvudkaraktären är Ulana Khomyuk. Hennes karaktär är fiktiv och representerar de dussintals forskare som var delaktiga med att lösa situationen vid kärnkraftverket. I *Chernobyl* är Khomyuk en kärnfysiker och är en av dem som försöker ta reda på vad som ledde till olyckan i kärnkraftverket. Hon hinner bland annat resa till Moskva och intervjuar de anställda som var på kärnkraftverket när olyckan skedde och blir därav gripen, allt detta sker på vad som verkar vara under en kort tid vilket kan anses otroligt men det är nödvändigt att ha med för handlingens skull. I slutet av det sista avsnittet visas arkivmaterial och där nämns det att Khomyuk är en representation av forskarna och med hjälp av pictorial imaginings (Terrone 2020) kan publiken skapa uppfattningen av att det som Khomyuk gjorde och blev utsatt för under seriens gång skedde på riktigt för dessa forskare. Hon bidrar även med flera dokument med bevis angående olyckan som är avgörande i seriens slut och därför karaktäriseras hennes roll i serien som hjälparen. Som tidigare nämnts kan det anses som orealistiskt för endast en karaktär att hinna med så mycket, däremot skulle det vara nästan omöjligt för tittarna att hålla reda på ytterligare ett dussintals karaktärer, därav valet att sammanfatta deras insatser i en karaktär som seriens hjälpare. Men enligt Schmid har detta val av karaktär bidragit till kritik på grund av att de raderar namnen på de kvinnor som arbetade i zonen, däremot i fiktionen är det fokus på individen för att göra berättelsen tydligare.

6.1.3. Skurken som blev hjälpare/hjälte

Den tredje huvudkaraktären är Boris Shcherbina. Han var ansvarig för saneringen och skadekontrollen av olyckan i Tjernobylkraftverket. Shcherbina kan ses som en hjälte

tillsammans med Legasov och Khomyuk men till en början var Shcherbina motstridig när han och Legasov behövde ta sig till reaktorn. Shcherbina har till en början skurken som roll.

Shcherbina förstod inte allvaret och kritiserade Legasovs antagande om att reaktorn var öppen och sprutade ut farlig strålning som även har spritt ut grafit, som är ett mycket farligt material, på kärnkraftverkets tak. Legasov säger att detta betyder att hela byggnaden är söndersprängd och att reaktorhärden är helt öppen. Fortsättningsvis blir Shcherbina rasande när Legasov säger åt helikopterpiloten att trotsa Shcherbinas order med att flyga över reaktorn på grund av faran. Det finns däremot många tillfällen i serien då Shcherbinas förvandling sker från skurk till hjälte, bland annat där hans förtroende för Legasov växer. Ett exempel på detta är när Legasov blir konfronterad av seriens skurkar, som vi senare kommer att gå in på, när de anländer till olycksplatsen. Legasovs ord om olyckans allvar blir ifrågasatta, men Shcherbina bemöter detta med att fråga varför de såg grafit från helikoptern, något som gör skurkarna märkbart nervösa.

Ett ytterligare exempel på att Shcherbinas tillit till Legasov växer är i andra avsnittet när helikoptrar skall flyga över branden och släppa borsyra och sand för att släcka den. Scenen börjar med att det står att det har gått trettio timmar sedan explosionen. Legasov, Shcherbina och en soldat som kommunicerar med helikoptrarna är på taket mitt emot kärnkraftverket. Legasov säger att de flyger för nära, de ser en helikopter flyga in i röken och sedan krascha. Shcherbina frågar Legasov om det finns något annat sätt, Legasov skakar på huvudet och Shcherbina skickar in nästa helikopter att flyga över reaktorn, detta kan kopplas till pictorial imaginings för att detta kan anses som en representation av hur många människoliv som var tvungna att offras. Denna krasch skedde på riktigt men cirka fem månader efter explosionen och inte trettio timmar som det skildras i serien, vilket kan anses vara påverkan av det kulturella minnet av hur händelsen faktiskt gick till. Skaparna har använt sig av dramatic license och dramatiserat händelsen genom att förändra tidslinjen för att skapa ett spännande och ett nära narrativ, vi menar att det kan underlätta att komprimera tidslinjen om syftet med en serie är att den endast skall innehålla fem avsnitt. Det hade antagligen krävts mer av producenterna om de skulle ha förhållit sig till den verkliga tidslinjen, då hade det nog blivit en serie på flera säsonger som inte var aktuellt. Det som utspelar sig i denna scen visar desperationen i situationen och att släcka branden kommer att bli en utmaning och att människoliv kommer att gå till spillo för att kunna åtgärda detta.

För att tydliggöra detta anser vi att Shcherbinas karaktär utvecklas från att vara skurken som har konflikter med hjälten, Legasov, till att bli hjälte och hjälpare. Detta på grund av att han ger det material som Legasov behöver för att kunna täcka den öppna reaktorn och ta bort farligt material. Exempel på hjälpmedel är helikoptrar som transporterar sand och robotar för att ta bort material på taket som inte var säkert för människor som sedan utvecklades till bio robots då de tekniskt styrda robotarna förstördes av strålningen.

6.1.4. De tre skurkarna

Utöver de karaktärer som målas upp som hjältar är det tre personer som kan anses som de onda skurkarna. Dessa karaktärer är Anatoly Dyatlov, biträdande chefsingenjör, Nikolaj Fomin, chefsingenjör och Viktor Bryukhanov, direktör på kärnkraftverket. De framställs i det första avsnittet efter explosionen som att de vill underminera faran för att de inte skall kunna hamna i trubbel, därför får de rollen skurken. I en intervju i BBC (2019) med ingenjören Oleksiy Breus, som arbetade i kärnkraftverket under tiden när olyckan skedde, nämner däremot i intervjun att detta inte var fallet. Dyatlov beskrivs av Breus som en riktig mobbare som de anställda var rädda för och hans närvaro skapade spänning men trots detta var han professionell och skulle inte låta sin stolthet gå före arbetet. Breus nämner (2019) att det förmodligen är därför som han målas upp som den onda vars fel detta är även om detta inte var fallet. Detta kan kopplas till de sju rollerna eftersom Dyatlov viftar bort de anställda som försöker påpeka allvaret i situationen och gör ingenting för att faktiskt ta reda på vad som har hänt. I serien ser Dyatlov även skyldig ut när de vill mäta strålningen med de dosimetrar som mäter exakt röntgen då det kan tolkas som att han vet om att det är värre än vad han påstår att det är. Propp beskriver (1968) det som en början på narrativets rörelse när skurken utför något som berättelsens hjälte eller hjältar måste stoppa.

För att knyta an till hjälten Legasovs viktiga arbete med att framföra sina negativa kommentarer och ifrågasättande av staten då staten förminskade farorna genom att inte ta Legasov på allvar, resulterar det i konsekvenser. Staten dolde viktiga dokument som seriens karaktär och hjälpare Khomyuk poängterar är viktigt att uppmärksamma, vilket resulterar i att Legasov till slut berättar sanningen i rättegången men som är fikionaliserad i serien. Med detta utvecklas det i serien att allt återställs till det vanliga. Legasov körs iväg medan de andra hjältarna Shcherbina och Khomyuk ser på, men Legasovs liv kommer aldrig att bli detsamma då han i två års tid blir bevakad. Staten påvisade problematiska tendenser och eftersom Legasov får motta flera konsekvenser slutar det med hans självmord på årsdagen två

är senare som dramatiseras i seriens första avsnitt. Därför anser vi att hur karaktärer representeras i en serie spelar stor roll för narrativet.

6.1.5. Den falske hjälten

En karaktär som kan tolkas som rollen den falske hjälten är en äldre man vid namn Zharkov som är delaktig i det akuta möte som kärnkraftverkets direktör Bryukhanov och chefsingenjören Fomin har kallat till på grund av olyckan för att berätta om det rådande läget.

Efter att en man under mötet uttrycker sin oro för invånarna i Prypjat och säger att staden borde evakueras, ställer sig Zharkov upp och berömmar denne man för hans omtanke för Prypjats invånare. Därpå fortsätter han och säger att de skall ha tilltro för den Sovjetrepublikanska staten, att om staten säger att det inte är något att oroa sig för skall en tro på det. Därefter uttrycker han att de bör spärra av staden och stänga av telefonlinjerna för att minimera risken för att felaktig information skall spridas. Zharkovs tanke bakom detta är att Prypjats invånare inte skall undermineras vad de själva har byggt upp, vad som menas med detta är att fokuset ligger på resultatet av hårt arbete medan de individer som har utfört det hårda arbetet blir förbisedda och därav avhumaniserade. Avslutningsvis säger Zharkov att de alla i rummet kommer att bli ihågkomna för deras insatser angående olyckan i kärnkraftverket. Något som kan anses stämma eftersom de blev ihågkomna men inte på det sättet som de förväntade sig.

“Yes, comrades, we will all be rewarded for what we do here tonight. This is our moment to shine.”

(Chernobyl 2019)

Det framgår tydligt att Zharkovs tal förenar männen i rummet, de nickar instämmande och slår händerna i bordet och ställer sig upp och applådera, de intalar alltså sig själva att allting kommer att bli bra. Däremot syns Dyatlov i bakgrunden under detta tillfälle, han tittar ut i tomma intet och ser smått panikslagen ut, men ställer sig upp och applåderar till slut. I seriens manus av Craig Mazin har denna scen avslutats med orden nedan:

*Applause for delusion. Applause for death.
Applause for the Vladimir I. Lenin Nuclear Power Station.*

(Manus avsnitt 1, Graig Mazin 2018)

Vi anser att dessa ord är väldigt överensstämmande med vad som händer i scenen, där det tydligt syns att männen är i förnekelse över hur allvarlig situationen medan de applåderar, och med hjälp av det motiverande talet från Zharkov uppmuntrar förnekelsen. Det är denna förnekelse som leder till förödelse och död på grund av att olyckan tystades ner och att en evakuering av Prypjat inte skedde tidigare.

Slutligen syns Zharkov igen i det andra avsnittet under evakueringen, han ser bekymrad ut medan han stiger på en buss som sedan kör bort från staden. Denna scen blir som en påminnelse om vad han sa under mötet, att medborgarna skall lita på vad staten säger, vilket uppenbarligen i detta fall inte stämde. Vi anser att Zharkov kan tolkas som den falske hjälten då han håller sitt inspirerande tal där han hyllar männen i rummet och ger intrycket av att detta går att lösa, i stället för att ens tänka steget längre att det kan vara värre än vad de tror.

Hans tal uppmuntrar bland annat Bryukhanov och Fomin som tar med sig förnekelsen om när de interagerar med Legasov och påverkar hanteringen av olyckan. En ytterligare egenskap för den falske hjälten är att denne oftast blir straffad i slutet av berättelsen, något som stämmer i *Chernobyl* då han inser att han hade fel angående evakueringen. Karaktären Zharkov är fiktiv och inget tyder på att han är inspirerad av en särskild person (Business Insider, 2019). Vi tolkar det snarare som att han är en representation av Sovjetrepubliken och deras beteende efter olyckan eftersom de ville undanhålla vad som faktiskt hade hänt. Inte nödvändigtvis för att folket skulle behålla lugnet, utan för att de själva inte kunde inse hur allvarlig situationen faktiskt var för att Sovjetrepubliken inte skulle tappa kontrollen över något. Staten porträtteras för utomstående i serien att de är villiga med att arbeta med att skydda invånarna och världen mot en större katastrof om inte rätt åtgärder togs efter olyckan.

6.1.6. Avsändaren

Utifrån Propps definitioner (1968) angående de sju rollerna menar han att alla roller inte behöver finnas med i en berättelse men vi anser att hans sju roller på något sätt kan appliceras utifrån *Chernobyls* karaktärer. En av karaktärerna som vi anser har rollen som avsändare är

Sitnikov som arbetade i kärnkraftverket vars arbetspass började några timmar efter olyckan. Han är en av de första som rapporterar om den strålning som mättes med mätare som nådde en viss gräns. Han nämner också att det finns grafit utspritt över området och Dyatlov och andra medlemmar från staten ifrågasätter detta antagande. För att bevisa att reaktorn exploderade blev han tvingad att gå ut på taket för att se den öppna reaktorn och därefter rapporterade han tillbaka om denna syn. Sitnikov är därför avsändaren som då hjälper hjälten, Legasov, som behöver arbeta för att på något sätt minska utsläppet och täcka öppningen. På grund av avsändaren visade det sig när de mätte strålningen med mer avancerade mätare, att strålningen var mer omfattande än vad de befarade.

6.1.7. Narration

För att kunna svara på frågeställningen kring seriens narration och uppbyggnad finns det ett antal olika teorier som kan kopplas till *Chernobyl*. En teori är narrationsteorin av Todorov. Narrationsteorin består av olika delar som bygger upp narrativet i det som berättas. Det börjar med ekvilibrium där allt är normalt och vardagligt, sedan nås disequilibrium, det vill säga störningen, disequilibrium fortsätter i narrativet som en slags komplikation, sedan nås klimax, den dramatiska höjdpunkten i narrativet, därefter kommer upplösningen, problemet löser sig och återställer ekvilibrium (1971). *Chernobyl* är uppbyggt på liknande sätt. Ekvilibrium är att en kvinna är uppe på natten, hon är i badrummet, hon går sedan ut och ser på sin man som ligger och sover. Hon går därefter in i köket för att ta något att dricka, ut genom fönstret syns explosionen på kärnkraftverket. Explosionen och dess följder är disequilibrium som är narrativets störning som måste lösas. Klimaxet existerar ett flertal gånger i *Chernobyl*, bland annat när tre dykare måste ta sig ner och tömma kärnkraftverkets pooler för att undvika ytterligare explosioner som skulle ofattbar skada som skulle påverka hela världen. Det har sagts att det är ett självmordsuppdrag och att de förmodligen kommer dö inom kort på grund av strålningen. Under scenen när de tar sig genom kärnkraftverkets korridorer hörs dosimeterns knastrande ljud snabbare och snabbare vilket antyder hur mycket strålning de blir utsatta för. Stämningen blir stressigare, ficklamporna slutar fungera och det blir kolsvart, därefter tar avsnittet slut. Nästa avsnitt börjar med de som väntar utanför kärnkraftverket på att dykarna skall återvända, Legasov och Shcherbina sitter i en bil och diskuterar vad som behövs göras om dykarna misslyckas. När dykarna återvänder till de som väntar, klappar alla händerna, inklusive Shcherbina. Legasov däremot ser inte lika nöjd ut utan nickar bara vilket ger antydning att han vet att trots att detta viktiga steg i hanteringen av olyckan är avklarat, är det långt ifrån över.

Att de har lyckats kan anses som ett återställande i narrativet. Däremot är det endast början av den långa processen att försöka stoppa förödelsen. Ett annat exempel på klimax är när Legasov vittnar om korrruptionen i Sovjetrepubliken i rätten. Han har i en tidigare scen fått höra om statens korrruption från Khomyuk som har tagit reda på vad som hände natten vid olyckan. Hon konstaterar att detta måste komma fram under rättegången för att få ett slut på landets korrruption. Shcherbina fastställer då att om Legasov lägger fram dessa påståenden kommer staten att förstöra Legasov och hans familjs liv.

“Valery, they will go after your friends, your family--”

(Shcherbina, Chernobyl 2019)

Citatet ovan är det som Shcherbina säger till Legasov när Khomyuk insisterar på att han ska säga sanningen. Citatet från Shcherbina betonar de konsekvenser Legasov kan få av att ifrågasätta staten i rättegången vilket även är ett exempel på utvecklingen av Shcherbinas karaktär i serien, att Shcherbina inte vill att Legasov ska råka illa ut då han inser att staten är för mäktig för att störta.

I följande avsnitt, vilket även är det sista, visas rättegången och får även se vad som hände kvällen då olyckan skedde. Trots att seriens publik vet att reaktorn kommer att explodera och att Legasov kommer att begå självmord är detta seriens slutliga klimax. Publiken får reda på steg för steg vad som hände när den kärnkraftverksolyckan, som anses vara den värsta i historien, inträffade. *Chernobyls* upplösning är dock inte att det löser sig för Legasov. Han får reda på att på grund av hans negativa ord om staten under rättegången kommer hans liv aldrig bli detsamma. Efter rättegången körs han i väg medan de andra hjältarna Shcherbina och Khomyuk ser på. Till synes återställs allt till det vanliga och kommer tillbaka i ekvilibrium, vilket kan kopplas till att den Sovjetrepublikanska staten ökänt hemlighåller saker för sina invånare, vilket är ett genomgående tema i serien.

Avslutningsvis kan en berättelses narrativ variera beroende på vad det är för genre. En actionfilm kan till exempel börja med en explosion för att det är det publiken förväntar sig av en actionfilm, att filmen skall följa actiongenrens egenskaper. I teoridelen nämndes det att Neale (2015) menar att det är publiken som kan identifiera en genre och att det finns flera

tillvägagångssätt för detta. Som tidigare nämnt är dessa tillvägagångssätt att exempelvis kunna identifiera karaktärer, scener och narrationer. Narrativ och genre är alltså sammankopplade efter att berättelsen är influerad av vad slags historia det är och de förväntningar som genren skapar. *Chernobyls* genrer är historiskt drama och dokudrama eftersom den är baserad på en verklig händelse. *Chernobyls* narrativ är spännande och kronologisk men kanske inte är en stereotypisk berättelse då hjältarna förlorar mot skurkarna (Propp 1986). Utifrån de artiklar som har presenterats i den tidigare forskningen kan vi även se att *Chernobyl* bland annat har ett apokalyptiskt narrativ (Lindblad 2019) och ett psykologiskt djup (Lavik 2024). Det apokalyptiska är själva katastrofen och sedan följer det ett berättande med det arbete som sker från hjältarna. Det är även intressant att Lindblad nämner att det är hjältarna som räddade världen vilket har kunnat bekräftas av Propps idéer kring bestämda narrativa funktioner. I Lindblads artikel nämns det att *Tjernobyl* kan återskapas flera gånger, samma narrativ består och handlar om arbetet efter explosionen och kollapsen av Sovjetrepubliken.

6.1.8. Genre

Denna del täcker vår frågeställning om *Chernobyl* som ett historiskt drama och om det finns några spår av annan genre. Vi har nämnt tidigare i uppsatsen om genren dokudrama och på grund av det anser vi att *Chernobyl* kan ha tendenser som visar att det passar in som ett dokudrama. Dock, efter att ha läst vidare om *Chernobyl* och andra genrer, har vi valt att placera *Chernobyl* som ett historiskt drama. Vi menar att serien har flera karaktärsdrag som tyder på att det är en dramaserie, specifikt historiskt drama än ett dokudrama vilket vi kommer att förklara nedan. Det är noterat att producenterna för *Chernobyl* har haft ett syfte av att skapa en serie som är baserad på en verklig händelse och göra den så rättvis som möjligt. Det kan stämma till viss del men efter att ha analyserat alla fem avsnitt anser vi att serien delvis romantiserar och förenklar katastrofens historia, även något som medborgare i före detta Sovjetrepubliken Ukraina har nämnt (Schmid 2020).

När det kommer till genren dokudrama har det visat sig att genren har mött mycket kritik för att det kan vara en otydlig genre. I själva verket förklaras denna genre som en genrehybrid (Creeber 2015). Terrone (2020) menar att dokudrama handlar om rekonstruktion av händelser, men särskiljer sig från historiska fiktionsfilmer, trots att dokudrama kan ha vissa spår av fiktion. Publiken förstår då att serien kan ha fikcionaliserade inslag, som exempelvis fikcionaliserade karaktärer eller särskilda scener, men att det ändå grundar sig på arkivmaterial. Till en början ansåg vi att dokudrama men varför genren dokudrama inte kan

appliceras på *Chernobyl* är för att miniserien inte kontinuerligt inkluderar arkivmaterial under seriens gång som Corner hävdar att dokudramer gör (Corner se Creeber 2015).

Genren historiskt drama kan appliceras på *Chernobyl* eftersom serien är baserad på en verklig historia och producenterna har gjort val som baseras på tidigare information och texter, som exempelvis att de har tagit del av *Bön för Tjernobyl* (1997). När det kommer till historiskt drama innebär det även att publikens perceptioner av noggrannhet egentligen inte har någon betydelse eftersom genren i stället syftar på att publikens förståelse kring information och eventuella ökade kunskaper om en händelse sker lättare i dramatiserade former (Adway 2023). Vi anser därför att om denna analys inte hade skett hade vi nog inte upptäckt *Chernobyls* förenkling av den verkliga händelsen och därför antagit att seriens dramatisering skedde på riktigt.

Efter denna analys kan vi därför sammanställa att serien är ett historiskt drama med spår av dokudrama. Eftersom olika källor definierar serien som antingen ett historiskt drama eller dokudrama, kan vi därför efter vår analys inkludera dessa genrer. Dock kan historiskt drama appliceras som den huvudsakliga genren i *Chernobyl* men eftersom serien, utöver att den dramatiserar historien, kombinerar fakta och fiktion vilket vi har analyserat tidigare. Däremot vill vi poängtera, något vi har presenterat i teorin, är att Bailey (Bailey se Creeber 2015) hävdar att genrer utvecklas hela tiden bland publik och producenter vilket vi kan se då vi betraktar *Chernobyl* som ett historiskt drama och utvecklats till ett dokudrama. I slutsatsen kommer vi att förklara tydligare hur fakta och fiktion i serien går ihop.

6.2. Diskussion

Detta avsnitt förser en fortsättning på vår frågeställning kring fakta och fiktion i dramatiseringar vilket krävde ett eget avsnitt. Första delen handlar om hur händelsen har återskapats i serien och vad som är fikionaliserat. Den andra delen handlar om olyckan samt representation kring andra karaktärer som har haft en betydande roll i den verkliga händelsen som på något vis har förändrats för att anpassas till serien.

6.2. Chernobyl och återskapandet

För att återkomma till återskapandet presenterar vi följande stycken olika exempel på detta. Det första exemplet handlar om när bilar åker runt i de drabbade områdena i avsnitt två och säger i högtalare att alla skall evakueras. Dessa meddelanden sker på ryska och av det vi har hittat säger meddelandet samma som det riktiga meddelandet, dock vet vi inte om

meddelandet i serien är inspelad på nytt eller om det är det verkliga. Som tidigare nämnt ville Mazin, *Chernobyls* producent, skapa en serie som visar de verkliga händelserna så korrekt som möjligt, så pass mycket att det finns scener där miljö och klädsel är nästan identiska med det verkliga. Vi vill återkomma till att "*what is the cost of lies*" är en stark mening som har haft betydelse för seriens uppbyggnad och narrativ. Vi anser att betydelsen har att göra med att lögnen efter lögnen presenteras och att dessa ord är en röd tråd i serien, eftersom dessa ord leder till Legasovs död. Trots att det inte finns några konkreta bevis på att Legasov sa detta i verkligheten, har orden trots det en stor betydelse i serien då den före detta staten Sovjetrepubliken förminskade farorna om explosionen i verkligheten (New York Post, 2022). Vilket serien dramatiserar och att det handlar återigen om att fakta och fiktion går ihop i serien som är ett tema i denna uppsats.

Två ytterligare exempel är hur serien använt nyhetsinslag om olyckan. I det andra avsnittet syns ett kvinnligt nyhetsankare i TV som berättar att det har skett en olycka i Tjernobyls kärnkraftverk och att åtgärder har vidtagits för att hantera olyckan. Hon berättar på ryska att offren har fått hjälp. Denna scen är återskapad och är nästan identisk med ett verkligt nyhetsinslag och i serien visas detta i helbildskärmsläge, till skillnad från det manliga nyhetsankaret som presenteras i nästkommande paragraf. Detta val av filmatisering ger känslan av att vi som tittare får dessa nyheter i ens eget vardagsrum och på nytt får höra om olyckan i Tjernobyl.

Innan denna scen är det en TV-apparat som visar ett amerikanskt nyhetsinslag där en man förklarar att Sovjetrepubliken medger att det har skett en olycka i Tjernobyls kärnkraftverk och att människor i Moskva kan ha skadats och avlidit. Nyhetsankaret fortsätter och säger att Sovjetrepublikens erkännande kan bero på det spår av strålning som registrerats i Skandinavien. Nyhetsinslaget är däremot inte återskapat, det är ur det faktiska inslaget som visades för medborgarna efter att olyckan hade skett. Men detta inslag visar inte att det är medborgare som ser detta utan det är Sovjetrepublikens ledare som gör det. Anledningen till att detta nyhetsinslag inte är återskapat kan tolkas som att det skall ge intrycket av att den Sovjetrepublikanska staten följer rapporteringen av olyckan och hur rapporteringen görs av andra länder för att på något sätt ha kontroll över situationen. Serien blandar engelska och ryska, skådespelarna pratar på engelska och viktiga meddelanden och exempelvis skyltar är på ryska. Det är intressant att ta del av att producenterna först hade en tanke om att skådespelarna skulle prata på engelska med en rysk dialekt. Dock tyckte de att det inte blev tillräckligt bra och valde engelska dialekter istället eftersom de menar att upplevelsen kring

händelsen inte ligger i vilket språk eller vilken dialekt skådespelarna har (Cosmopolitan 2019).

6.2. Olyckan och representation av andra karaktärer

Något vi uppmärksammade redan i de första avsnitten är de anställdas påverkan av olyckan direkt efter explosionen. Det är flera som blir påverkade av hettan och strålningen på grund av den öppna reaktorn vilket publiken kan se då arbetarnas hud blir röda och flera börjar få andra symtom och därefter börjar må dåligt, vilket leder till flera fall av döda strax efter explosionen. Det har visat sig att seriens dramatisering kring dessa scener med att det dog flera människor inom några minuter efter explosionen, handlar det i själva verket om att det endast dog två människor som befann sig i närheten enligt World Nuclear Association (2022). Resten dog veckor senare på grund av för höga halter av strålningen. Detta kan bidra till att publiken får en inblick i att det är en farlig och otäck miljö som skördar människoliv och att de kan känna att fler i serien inte borde gå in där.

Vi kan därför anta att seriens dramatisering om flera döda kan vara att publiken skall förstå att människor dog direkt av strålningen och att området var en stor fara för människor än vad som porträtterades från början. Detta kan vi därför koppla till Terrones (2020) teori om pictorial imaginings eftersom i fiktionen har pictorial imaginings prioritet över pictorial beliefs. Pictorial imaginings appliceras i *Chernobyl* på ett sådant sätt som gör att publiken får jämföra fiktionen i serien med det arkivmaterial som visas. Arkivmaterial är bland annat att det visas nyhetsinslag under seriens gång men också andra inslag som visas i slutet av serien. Det är ett flertal bilder och videor på de verkliga personerna samtidigt som musik används för att skapa ett visst intryck av allvar medan text beskriver händelserna och människornas öden.

Bland offren finns personer som var brandmän och anställda på kärnkraftverket och deras öde porträtteras i *Chernobyl* i de tre första avsnitten. Det är dessa personer som publiken får följa och se när de genomgår sitt öde efter att ha blivit utsatta för strålningen. I de resterande avsnitten introduceras människor som arbetar i Tjernobyl-zonen, det vill säga det område som är avstängt för omvärlden på grund av mängden strålning som finns där efter olyckan, och det framgår tydligt att de inte är skyddade från just denna strålning. Detta kan skapa uppfattningen hos publiken av att det var detta de verkliga personerna fick uppleva efter de hade varit i Tjernobylzonen (Terrone 2020). Ett flertal människor som jobbar för staten som exempelvis, Legasov och Shcherbina, blev även påverkade av strålningen när de arbetade

nära kärnkraftverket vilket förklaras i det sista avsnittet i serien. De jobbade inte tillräckligt nära för att få fatala doser av strålning men tyder på att deras symptom skulle utvecklas efter åren i mitten av serien. I det sista avsnittet får vi se att Shcherbina har fått några symptom, såsom hosta, som tyder på att hans kropp håller på att fallera.

Utöver karaktären Khomyuk som representerar dussintals kvinnor och män, finns det även en annan karaktär som dyker upp under evakueringen. Denna karaktär är den äldre kvinnan som vi beskriver nedan men den korta scenen är mycket påtaglig. Denna karaktär kan även tolkas som en representation av flera människor. I boken *Bön för Tjernobyl* (1997) kan en ta del av åtskilliga berättelser från människor, främst äldre, som valde att stanna kvar i riskzonen. Den äldre kvinnan som blir tillsagd av en soldat att det är dags att åka till säkerhet ifrågasätter detta. Soldaten säger då att det är en order och kvinnan berättar då om de soldater som många gånger kommit för att få henne att lämna sitt hem under hennes livstid. Hennes motstånd kan utifrån pictorial beliefs (Terrone 2020), kan tolkas som att hennes karaktär ses som en delvis orädd kvinna som anser att hennes hem är bättre än att förflyttas till en plats hon aldrig har besökt, trots att den anses säker från strålningen. Hon är en äldre kvinna som har mött de flesta händelserna i hennes liv och att det inte har stoppat henne från att lämna sitt hem tidigare och olyckan i Tjernobyl kommer inte ta det ifrån henne denna gång heller.

“I am 82. I have lived here my whole life. Right here. That house. This place. What do I care about safe?”

(Chernobyl 2019)

Det framgår dock inte vad som händer med kvinnan i serien, men efter att ha läst *Bön för Tjernobyl* (1997) kan det tolkas som att hon stannar kvar och är en representation av de många människor som stannade kvar i riskzonen för att de inte ville lämna sina hem. Karaktärer är en viktig del i en berättelses narrativ för att komplettera den. Karaktärerna som är med i *Chernobyl* har en egen fyllande funktion och majoriteten av dessa baseras på verkliga människor. Det blir alltså, under en fikionaliserad serie, mer faktaorienterat vilket vi kan se har spår av när det kommer till arkivmaterial i en scen, karaktärer som ifrågasätter staten och hjältarnas öden. Det som har analyserats i denna uppsats visar på att karaktärer genomgår en utveckling som är betydande för seriens upplösning. Det finns hjältar, skurkar, falsk hjälte, hjälpare, givare och avsändare i *Chernobyl*. Dessa karaktärer behöver finnas i ett sådant narrativ som serien har. Seriens narrativ handlar som sagt om en katastrof och de

lösningar och intriger som förekommer kring det. Återigen har *Chernobyl* ett förenklat narrativ som både Creeber (2024) och Schmid (2020) nämner. Detta kan ha att göra med att serien endast har fem avsnitt och behöver inkludera tillräckligt med material på ett tillfredsställande sätt för att fånga publikens intresse. Förenklingen har att göra med att det i princip är omöjligt att täcka allt som skedde i verkligheten i en miniserie.

Efter att ha läst Schmidts artikel om *Chernobyl* har det visat sig att vissa scener i serien inte stämmer och har mildrats, exempelvis om rättegången. Utifrån Propps definitioner (Gillespie & Jason 2006) kan vi därför anta att Legasovs medverkan i rättegången i serien har ett syfte av att bevisa och porträttera Legasov som en hjälte. Det kan också tolkas som att det var något som behövde dramatiseras för att kunna förklara tidsramen, anklaga staten och upptäcka orsaken till katastrofen. Det vi har hittat på internet för att motivera Schmidts antaganden är hur *The New Yorker* (2019) förklarar rättegångsscenerna på liknande sätt och även den artikeln menar att de var fikcionaliserade. Tidigare forskning och teorier kring dokudramer och förhållandet kring fakta och fiktion gör denna typ av att fikcionalisera om rättegången mycket intressant eftersom publiken kan tro att detta faktiskt hände. Detta går att förklara som att gränsen mellan fakta och fiktion är otydlig för publiken. Om vi inte hade undersökt detta hade vi nog aldrig förstått att delar av rättegången var fikcionaliserad. Ett återkommande tema är att serien är till viss del missvisande vilket resulterar i en enkel förklaring av historien (Schmid 2020).

Tidsramen i serien stämmer oftast inte överens med hur det gick till i verkligheten. Detta är något som vi redan har nämnt i scenen där helikoptrarna flyger över reaktorn där en kraschar, men ett ytterligare exempel på detta är när informationen om utsläppet av strålning upptäcktes i Sverige. I serien påstår de att detta skedde den 27:e april när det i själva verket skedde morgonen den 28:e april. Detta antagande kan vi motivera med ett dokument från Strålsäkerhetsmyndigheten (1986) om Tjernobylkatastrofen. Upptäckandet av högre doser av strålningen rapporterades till SSI, Statens strålskyddsinstitut i Sverige (1986). Denna förändring av tidslinjen tolkar vi som att *Chernobyls* producent ville visa att staten förnekade faran och dolde detta för invånarna.

7. Slutsats

Slutligen kommer vi att redogöra för vår slutsats i denna del där vi kommer att besvara våra frågeställningar med hjälp av vår utförda analys. Vi kommer även beskriva hur vidare forskning skulle kunna gå till väga och hur vi hade kunnat göra vår studie annorlunda.

Vad utmärker serien som historiskt drama och vilka spår finns det av andra mer faktaorienterade genrer?

Dokudrama är en genre som har resulterat i kritik från många. Några av dessa kritiker har vi skrivit om i uppsatsen (Rosenthal (1999), de hävdar att det kan vara svårt att avgöra gränsen för fakta och fiktion och svårt att skilja dokudrama från dokumentärer. Men dokudrama sägs också vara en populär och attraktiv genre där publiken skapar sina egna perceptioner (Ebbrecht 2007). Detta är något vi har nämnt tidigare som också kan jämföras med perceptual beliefs av Terrone (2020). Vi har skrivit tidigare i uppsatsen om flera olika scener och karaktärer som är riktiga men har förändrats och fikcionaliserats. Historiskt drama är en genre som dramatiserar historiska händelser och därför är *Chernobyl* hybrid-tv som täcker både fakta och fiktion (Ideland 2005).

En tidigare studie som vi har skrivit om är av Ogunleye (2005), som till skillnad från andra studier, förklarar dokudramer som en blandning av dokumentär där bildmaterial av verkliga händelser inkluderas och dramatiseringen som är en imitation av det verkliga. Därav påståendet att dokudramer är en genrehybrid. Det vill säga att en film eller serie som har egenskaper från olika genrer. För att kunna svara på vår frågeställning har vi därför inkluderat dokudrama och ett flertal definitioner för att kunna kategorisera *Chernobyl* som ett dokudrama. *Chernobyl* är en fikcionaliserad dramatisering av en historisk händelse men eftersom serien har inkluderat ett nyhetsinslag som är ett arkivmaterial som används bland de dramatiserade scenerna vilket bidrar till pictorial beliefs eftersom det är återspeglning, och även kopplar till faktabaserade situationer så anser vi att serien har spår av genren

dokudrama. Trots att serien definieras som ett historiskt drama från olika källor har vi kunnat finna dessa detaljer mycket intressant att koppla till ytterligare om Terrones definitioner (2020) om genren dokudrama och om pictorial imaginings. Dokudrama förklaras återigen som en genre som är delvis fiktivt vilket appliceras i ett flertal scener och karaktärer som vi tidigare nämnt. Även att arkivmaterial visas i slutet understryker Terrones definition av dokudrama vilket bekräftar att serien är en fikcionaliserad tolkning av den verkliga händelsen, Tjernobylkatastrofen.

Hur kombineras fakta och fiktion för att dramatisera berättelsen?

När det kommer till fakta och fiktion är det viktigt enligt Ideland (2005), som vi har presenterat i den tidigare forskningen, att “fiktionen avslöjar verkligheten” vilket vi kan hålla med om efter att ha analyserat *Chernobyl* eftersom vi har hittat att vissa situationer, som exempelvis rättegångsscenerna och helikopterkraschen, är delvis eller helt fikcionaliserade.

Det är intressant att vi har upptäckt att serien dramatiserar att helikopterkraschen skedde trettio timmar efter olyckan när det i själva verket skedde efter fem månader. Med detta menar vi att *Chernobyl* ändå har framgångsrikt porträtterat de viktigaste delarna men att de tydligt har förenklat samt fikcionaliserat större delar av serien för att göra den mer intressant och dramatisk. Ytterligare ett exempel på detta är hur serien representerar och sammanfattar ett flertal personer som upplevde katastrofen på olika sätt, såsom den äldre kvinnan som inte ville lämna sitt hem samt Khomyuk, i en karaktär för att representera dessa verkliga personer. Som tidigare nämnts har denna representation skett för att det skall bli lättare för tittaren att hålla koll på karaktärerna. Vi anser att denna sammanfattning av de verkliga personerna är nödvändiga för att få det tillräckligt verkligt som möjligt, som skaparna önskade, däremot kan detta leda till en förminskning av de verkliga personernas insats. Efter att ha utfört analysen och jämfört vårt material kan vi se att skaparna av *Chernobyl* har återspeglat de verkliga händelserna till större del. Återigen anser vi att det finns flera exempel på när *Chernobyl* har använt sig av fakta och sedan utvecklat det för att öka spänningen och upplevelsen av att publiken är med i scenerna, något som kopplas till pictorial imaginings (Terrone 2020). I den tidigare forskningen poängterar Schmid (2020) att *Chernobyl* har lyckats dramatisera vissa delar korrekt medan serien brister i annat. En intressant aspekt är att serien inte visar flertal ingenjörer utöver Legasov, Shcherbina och den fikcionaliserade Khomyuk som arbetade ytterligare med exempelvis cementväggen som skydd för att männen skulle kunna skyddas på taket när de skulle rensa bort radioaktivt avfall från taket.

För att förklara det vi skriver om seriens dramatisering och förenkling av den verkliga händelsen, har vi utöver det kommit fram till att serien har kombinerat fakta och fiktion på olika sätt. Serien förmedlar att individer som exempelvis hjälten Legasov som gick under på grund av att han kritiserade den gamla staten Sovjetrepubliken, sker i exempelvis i Ryssland än idag. Att kritisera en stat kan få förödande konsekvenser i vissa länder vilket är tydligt då Legasov varnas av sina kompanjoner om att konsekvenser kan ske om han säger sanningen. Men det viktigaste för Legasov var att sanningen skulle komma ut för att kunna skydda medborgare och världen mot nya katastrofer med kärnkraftverk. Detta medför en intressant ståndpunkt om att fakta och fiktion går ihop i denna serie, att det blir som en igenkänning av

publiken och att de kan koppla händelsen med vad som sker i verkligheten. Ytterligare menar Creeber (2024) att *Chernobyl* är en förenkling av historien, liksom Schmid nämner som vi har inkluderat i den tidigare forskningen. Ytterligare exempel på en förenkling av händelsen är att serien bidrar till att publiken får endast följa en handfull av människor och att serien är en överblick av katastrofen. Den tidigare forskningen från Schmid (2020) visar att katastrofen var mer komplicerad än vad som dramatiseras. Vi har skrivit tidigare att detta val kan grunda sig i att det kan vara svårt för publiken att hålla reda på ett flertal karaktärer men risken finns att serien raderar hundratals människor som jobbade med katastrofen vilket folk kritiserade. Det finns även en risk för att serien skulle bli tung om de inte skulle göra en överblick, det finns alltså en balansgång med hur serier som är baserade på verkliga händelser dramatiseras. Att före detta medborgare av gamla Sovjetrepubliken kritiserar serien, som Schmid (2020) har nämnt, är en intressant detalj som motiverar att producenterna delvis kan ha förenklat historien.

Gambarato och Heuman (2022) som har undersökt hur kulturella minnen har återskapats i *Chernobyl* och de olika rollerna karaktärerna har, som även skrivit om hur *Chernobyl* mottogs i olika länder och dess kritik mot serien. Vi valde däremot att fokusera på *Chernobyls* genre och roller på grund av avsaknaden av detta utifrån just denna serie. Vi anser att vår studie har, med hjälp av tidigare forskning och teorier, bidragit till en ökad förståelse kring att det krävs flera komponenter för att bygga upp ett spännande och fungerande narrativ. För att kunna göra detta behövs roller och deras uppbyggnad samt utveckling, lösa intriger och rädda världen eller personer mot skada för att kunna få ett kronologiskt narrativ, en saga, utifrån Propps teorier (1968).

Vilka bestämda funktioner får karaktärerna i berättelsen och hur påverkas narrativet av detta?

Vi anser att det finns ett flertal karaktärer i serien som har stor betydelse för berättelsen och hur den utvecklas. Med hjälp av vår frågeställning om roller av Propp har vi kunnat analysera och delge karaktärerna roller som har presenterats tidigare i uppsatsen. Det vi har kommit fram till är att rollfigurerna Legasov, Shcherbina och till sist Khomyuk är hjältarna. Legasovs medverkan har som tidigare nämnt dramatiserats från första början vilket tyder på att han är en karaktär vars uppgift med katastrofen är oerhört viktig. Det är han som kommer med ett flertal idéer och försök till att exempelvis försöka täcka den öppna reaktorn som sprutade ut

strålning och minska risken för en ytterligare explosion. Dessa tre personer har medvetet fått stor plats i serien, inte minst under rättegången när de ifrågasätter staten.

Det är tydligt att konflikten mellan Legasov, Shcherbina och Khomyuk och staten varade under hela serien, vilket kan antyda att de ville dramatisera att staten brast i att försöka rädda medborgarna. Det handlade oftast om att Legasov, Shcherbina och Khomyuk behövde övertala och riskera sina karriärer för att skippa rättvisa. Uppfattningen blir då att de behövde kämpa för sina liv med att skydda invånarna och ytterligare risker som kunde ske. Dessa tre är goda och är tydligt på invånarna och världens sida än vad staten är. Staten visste om den problematiken, på grund av seriens dramatisering, om att den knappen var en säkerhetsrisk. I stället för att verka som ett nödstopp som var det avsedda syftet med knappen blev den som en detonator som gjorde att RMBK-reaktorn exploderade. De anställda som var i kontrollrummet visste inte detta och därför tryckte på knappen när de insåg att testet hade gått fel. Även om det framgår i *Chernobyl* att det är staten som har undanhållit denna information behövs det ändå någon eller några som målas upp som skurkarna för att tittarna skall ha några att vara emot. Dyatlov, Bryukhanov och Fomin är de som målas upp som *Chernobyls* skurkar för att de inte lyssnar på de anställda som försöker förklara allvaret i situationen. I scenen där en får se när skurkarna Bryukhanov och Fomin träffar Legasov och Shcherbina för första gången försöker de tona ner allvaret och ifrågasätter varför Legasov har påstått att RMBKreaktorn har exploderat och är öppen. På grund av denna information motiverar vi att dessa roller är viktiga för att skapa ett spännande narrativ som bidrar till att publiken får skapa egna tankar utifrån teorin pictorial imaginings (Terrone 2020). Avsändaren och den falske hjälten existerar i serien men har inte lika många scener som hjältarna och skurkarna har. Men dessa roller är minst lika viktiga eftersom avsändaren, Sitnikov, bekräftade att reaktorn var öppen och Legasov kunde därför påbörja sitt arbete medan den falska hjälten, Zharkov, verkade som en hjälte på grund av att han vill skydda invånarna men han stöttar staten och vill att människor skall ha tilltro och underminerar de som aktivt arbetade vid kärnkraftverket, hjältarna.

Chernobyl följer en narrativ struktur som liknar Todorovs narrationsteori, då det börjar med ekvilibrium där allt är normalt, vilket sedan omvandlas till disekvilibrium då olyckan vid kärnkraftverket sker, detta för berättelsen framåt. Däremot existerar flera klimax i seriens narrativ i form av dramatiska händelser, såsom dykarnas farliga uppdrag och vittnesmålen som Legasov ger i rättegången. För att skapa denna klimax under rättegången så är Legasov den som avslöjar statens korrupktion, däremot var Legasov inte delaktig under rättegången i

verkligheten. Hans närvaro är för att bidra till spänningen, det vill säga klimax, i narrativet som sammanfattar olyckans händelseförlopp. Däremot återställs inte ordningen helt i slutet av *Chernobyl* för huvudpersonerna och särskilt inte för Legasov vars liv blev påverkat negativt fram tills hans död efter hans vittnesmål. Detta kan tolkas som en symbol för Sovjetrepublikens korrupktion och hemlighetshållande vilket är seriens röda tråd. HBOs serie *Chernobyl* har därför ett narrativ som liknar exempelvis filmen *Innocent Saturday* (Lindbladh 2019) vilket bekräftar att den huvudsakliga händelsen går att återskapa. Det psykologiska djupet i *Chernobyl* har därför blivit alltmer tydligare med de konflikter som sker mellan hjältarna och skurkarna.

Vi anser att vår studie är användbar för kommande forskning på grund av att dessa teorier är applicerbara på de allra flesta serier och filmer. Vi tror att en möjlig vidare forskning skulle vara att utveckla samt studera publikens perceptioner av serier som har blivit fikcionaliserade och dramatiserade. Det kan utföras med att göra en mer omfattande studie med hjälp av intervjuer av olika slag eller att skapa enkäter för att ta del av publikens perceptioner och antaganden om historiska händelser som blir dramatiserade i television för underhållande syfte.

8. Referenslista

Adway, A. (2023). *The Impact of Television Drama in Understanding History*. *Journal of Al-Tamaddun*, 18(1). <https://doi.org/10.22452/JAT.vol18no1.6> [2024-01-25]

Ahrne, G. Svensson, P. (2022). Kvalitativa metoder i samhällsvetenskapen. I: Ahrne, G. & Svensson, P. *Handbok i kvalitativa metoder*. Upplaga 3. Stockholm: Liber, ss. 7–15

Aleksijevitj, S. 1997. *Bön för Tjernobyl*. Svenska Tryckcentralen.

Chernobyl Show vs Reality - Footage Comparison. (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=P9GQtvUKtHA> [2023-10-15]

Corner, J. (2015). Drama-documentary. I Creeber, G. (red.) *The Television Genre Book*. 3rd ed. London: Palgrave Macmillan ss. 16-72

Creeber, G. (2024) Drama-documentary. I Creeber, G. (red.) *The Television Genre Book*. 4th ed. London: Palgrave Macmillan ss. 16-72

Davis, T. C. (2005). "Do You Believe in Fairies?": *The Hiss of Dramatic License*. *Theatre Journal*, 57(1), 57–81. <http://www.jstor.org/stable/25069581> [2023-11-01]

D'sa, B. (2005) *Social Studies in the Dark: Using Docudramas to Teach History*, *The Social Studies*. <https://doi.org/10.3200/TSSS.96.1.9-13> [2023-10-21]

Ebbrecht, T. (2007). *Docudramatizing history on TV: German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005*. *European Journal of Cultural Studies*, 10(1), 35-53. <https://doi.org/10.1177/1367549407072969> [2023-12-01]

Gambarato, R. & Heuman, J. (2022). *Beyond fact and fiction: Cultural memory and transmedia ethics in Netflix's The Crown*. <https://doi.org/10.1177/13675494221128332> [2023-12-04]

Gambarato, R., Heuman, J., & Lindberg, Y. (2021). *Streaming media and the dynamics of remembering and forgetting: The Chernobyl case*. *Memory Studies*, 15(2). <https://doi.org/10.1177/17506980211037287> [2023-12-04]

Gessen, M. 2019. *What HBO's "Chernobyl" Got Right, and What It Got Terribly Wrong*. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-whatitgot-terribly-wrong> [2023-11-06]

Gillespie, M & and Toynbee, J. 2006. *Analysing Media Texts*. Maidenhead: Open University Press

- Ideland, M. (2005). *HYBRID-TV*. <https://ep.liu.se/ecp/015/037/ecp015037b.pdf> [2023-11-02]
- Katastrofen i Tjernobyl*. 2023. <https://historiskamedia.se/artiklar/katastrofen-i-tjernobyl/> [2024-02-27]
- Lavik, E. (2024) 'Cinematic TV drama'. *Journal of Aesthetics & Culture*, 16(1). DOI: [10.1080/20004214.2024.2327662](https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2327662) [2024-04-02]
- Lewis, A. (2019). *Chernobyl's creator explains why most of the cast don't put on Ukrainian/Russian accents*. <https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a27676785/chernobyl-why-cast-dontdoukrainian-russian-accents-craig-mazin/> [2024-03-07]
- Lindbladh, J (2019). *Representations of the Chernobyl catastrophe in Soviet and post-Soviet cinema: the narratives of apocalypse*, *Studies in Eastern European Cinema*. DOI: [10.1080/2040350X.2019.1608628](https://doi.org/10.1080/2040350X.2019.1608628) [2024-03-28]
- Mazin, C. 2018. *Episode 1 - "1:23:45"*. https://johnaugust.com/wpcontent/uploads/2019/06/Chernobyl_Episode-11_23_45.pdf [2024-02-23]
- Neale, S. (2015). Introduction: what is genre?. I Creeber, G. (red.) *The Television Genre Book*. 3rd ed. London: Palgrave Macmillan ss 2-15
- Ogunleye, F. (2005). *Television Docudrama as Alternative Records of History*. *History in Africa*. https://www.researchgate.net/publication/249874092_Television_Docudrama_as_Alternative_Records_of_History [2023-10-25]
- Patten, D. (2019). 'Chernobyl' Explodes 'Game Of Thrones' Digital Record For HBO; Miniseries Nears 'True Detective' Viewership. <https://deadline.com/2019/06/chernobylrecord-breaking-digital-viewership-game-of-thronestrue-detective-craig-mezin-hbo-emmys1202631705/> [2023-11-20]
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. 2:a upplagan. University of Texas Press
- Rosenthal, A. (1999). *Why docudrama?: fact-fiction on film and TV*. SIU Press

Schmid, S.D. (2020). *Chernobyl the TV Series: On Suspending the Truth or What's the Benefit of Lies?* Technology and Culture 61(4). <https://doi.org/10.1353/tech.2020.0115>. [2023-11-05]

Snyder, C & Bendix, A. (2019). *12 ways HBO changed the true story of Chernobyl 1986*. <https://www.businessinsider.com/chernobyl-hbo-true-story-details-facts-mythsukrainenuclear-2019-6?r=US&IR=T> [2023-12-06]

Strålsäkerhetsmyndigheten. (1986). *Chernobyl – its impact on Sweden*. <https://www.stralsakerhetsmyndigheten.se/contentassets/66f4f029351d4baea989543f24414795/198612-chernobyl---its-impact-on-sweden> [2023-11-10]

Strålsäkerhetsmyndigheten. (2021). *5 år efter Tjernobyl – spåren finns kvar men suddas sakta ut*. <https://www.stralsakerhetsmyndigheten.se/press/nyheter/2021/35-ar-efter-tjernobylsparen-finns-kvar-men-suddas-sakta-ut/> [2023-12-12]

Terrone, E. 2020. *Documentaries, Docudramas, and Perceptual Beliefs*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 78, Issue 1. ss 43–56. <https://doi.org/10.1111/jaac.12703> [2023-10-26]

The Legasov Tapes. <https://legasovtapetranslation.blogspot.com/> [2023-12-10]

World Health Organization (2005). *Chernobyl: the true scale of the accident*. <https://www.who.int/news-room/detail/05-09-2005-chernobyl-the-true-scale-of-the-accident> [2023-11-19]

World Nuclear Association. (2022) *Chernobyl Accident 1986*. <https://worldnuclear.org/information-library/safety-and-security/safety-of-plants/chernobylaccident.aspx> [2023-11-19]

Youtube. *The Chernobyl Podcast* (2019). HBO [podcast], 7 maj. <https://www.youtube.com/watch?v=rUeHPCYtWYQ&t=10s> [2023-11-20]