

Artur Borowiecki¹
Uniwersytet Łódzki
ORCID ID: 0000-0003-2170-5600
e-mail: artur.borowiecki@uni.lodz.pl

Sześć etapów struktury fabularnej według teorii Michaela Hauge. Studium przypadku filmu *Bogowie*

ABSTRAKT

Struktura fabularna dzieła filmowego należy obecnie do jednego z głównych czynników, na jaki zwracają uwagę wykładowcy tak zwanego storytellingu. Najbardziej spopularyzowanym filmowym modelem struktury narracyjnej, zarówno w szkołach filmowych, jak i uniwersytetach, jest paradygmat Syda Fielda. Jednak oprócz upowszechnionego fieldowskiego modelu konstrukcji fabularnej w środowisku amerykańskich scenarzystów funkcjonują inne schematy struktur dramaturgicznych, jak dla przykładu „Osiem sekwencji” Franka Daniela czy „Piętnaście uderzeń” Blake Snyder’a. W niniejszym artykule zostanie przeanalizowana teoria propagowana przez amerykańskiego wykładowcę Michaela Hauge. Teoretyk twierdzi, iż każda „dobrze skonstruowana” fabuła filmowa składa się z sześciu etapów, które rozdziela pięć charakterystycznych punktów zwrotnych. Model struktury fabularnej Hauge zostanie przeanalizowany na przykładzie filmu *Bogowie* w reżyserii Łukasza Palkowskiego.

SŁOWA KLUCZOWE: struktura fabularna, paradygmat, punkty zwrotne, przebiegi dramaturgiczne, Michael Hauge, *Bogowie*

„Scenariusz jest strukturą”² – tak wysoką rangę nadaje schematom fabularnym amerykański scenarzysta, zdobywca dwóch Oscarów i wielu innych nagród filmowych, William Goldman. Wielu zawodowych reżyserów czy scenarzystów podkreśla znaczenie struktury narracyjnej w procesie twórczym. Wśród nich można wymienić takich twórców filmowych, jak m.in. Pier Paolo Pasolini, stwierdzający, że scenariusz jest „strukturą zdążającą ku innej strukturze”³, Maciej Karpiński, twierdzący, że „zapisana na papierze historia, nie posiadająca struktury

¹ Data złożenia tekstu do Redakcji „MiS”: 18.08.2019 r.; data zatwierdzenia tekstu do druku: 29.11.2019 r.

² W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, przeł. M. Karpiński, Wydawnictwo Agencja Scenariuszowa, Warszawa 1999.

³ P. P. Pasolini, *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 1973, t. 18, nr 2, s. 39.

scenariusza – nie jest scenariuszem filmowym”⁴, czy Filip Bajon, wskazujący, iż punkty zwrotne muszą się znaleźć w konkretnych miejscach w scenariuszu⁵. Polski konsultant scenariuszowy Filip Kasperaszek, współtwórca Atelier Scenariuszowego, twierdzi, iż w około 80 procentach współczesnych produkcji filmowych można odnaleźć schemat fabularny zgodny z amerykańskimi zasadami dramaturgii filmowej⁶. Konieczność korzystania z dostępnych modeli struktury dramaturgicznej na etapie development scenariuszowego podkreśla filmoznawca Wojciech Otto, stwierdzając, że „w toku filmowej opowieści pojęcie struktury nabiera ogromnego znaczenia, stanowiąc wykładnię konstrukcyjną tekstu słownego i zaprojektowanego w nim programu przyszłego dzieła filmowego”⁷.

Oczywiście tak jak wielu twórców filmowych wskazuje na istotną funkcję korzystania w procesie twórczym z modelu struktury fabularnej, tak inni negują korzystanie ze „sztucznych” schematów fabularnych, czy wręcz pisanie scenariuszy w oparciu o storytellingowe zasady. Warto tutaj przytoczyć anegdotkę dotyczącą nieżyjącego już wykładowcy PWSFTViT w Łodzi, profesora Piotra Szulkina, który studentom reżyserii filmowej zalecał, by spalili wszelkie podręczniki zawierające „gotowe przepisy” na tworzenie scenariuszy filmowych. Polski badacz filmowy Marek Hendrykowski, analizując paradygmat Syda Fielda stwierdza, iż model struktury fabularnej „okazuje się użyteczną wskazówką na własnej drodze, trajektorią postępowania, układem odniesienia i (nie zawsze) skutecznym środkiem do celu, jakim jest stworzenie optymalnego nośnego projektu filmowego”⁸.

Michael Hauge, którego model filmowej struktury dramaturgicznej jest głównym tematem rozważań w tym szkicu, twierdzi, że „struktura jest skutecznym szablonem do wzmacniania emocjonalnego wpływu historii”⁹.

Z pewnością kwestia korzystania lub odrzucenia istniejących schematów układu zdarzeń w filmach fabularnych jest nierozstrzygalnym sporem i zależy od indywidualnych upodobań danego twórcy. Niewątpliwie jednak takowe modele funkcjonują w świecie filmowym od wielu lat. Wykładowcy sztuki scenariopisarskiej regularnie przedstawiają swoje własne teorie na temat prawidłowo skonstruowanej historii filmowej¹⁰, przekonując o ich uniwersalnym charakterze.

⁴ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie*, Wydawnictwo Rabid, Warszawa 2006, s. 137.

⁵ Wykład z dnia 20.03.2013 roku prowadzony dla studentów III roku scenopisarstwa PWSFTViT w Łodzi.

⁶ Polskie Radio, *Audycja czwórki Atelier Scenariuszowe – sztuka pisanie nietuzinkowych tekstów*. <https://www.polskieradio.pl/10/3943/Artykul/1778560,Pisanie-scenariusza-Przecieramy-nowe-szlaki>, (10.07.2019).

⁷ W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images”, 2015, vol. XVI/no. 25, s. 73.

⁸ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 202.

⁹ M. Hauge, *Writing Screenplays that Sell*, Collins Ref Press, New York 1991.

¹⁰ Warto wymienić kilka współczesnych modeli struktur narracyjnych: „8 Sequence Approach” – Frank Daniel, „Twenty-Two-Step Story Structure” – John Truby, „15 beats” – Blake Snyder.

Pomimo jednak stale rozwijanych przez teoretyków scenariopisarstwa modeli schematów fabularnych w polskiej literaturze naukowej nie poświęca się im uwagi. Różne odmiany struktur dramaturgicznych mają swoje stałe miejsce w każdym podręczniku scenariopisarstwa, jednak są zupełnie pomijane przez polskich naukowców. Łukasz Plesnar uważa, że temat badania „przeptywu zdarzeń” czy struktur fabularnych podejmowany był w odniesieniu do dzieł literackich (Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Algirdas Jules Greimas, Roland Barthes, Teun van Dijk, Umberto Eco), jednak przeprowadzone badania „nie oddziaływały na aktywność badawczą filmoznawstwa, cała więc zasygnalizowana wyżej problematyka nie została, jak dotąd, choćby najogólniej dla potrzeb filmu zarysowana”¹¹. Generalnie „rzemiosło” scenariuszowe jest dalekie od zainteresowań filmoznawców, którzy za cel obrali dyskurs badań dzieł filmowych w kontekście antropologii kulturowej, znaczeń filmowych, symboliki, polityki stacji nadawczych itp. Wśród polskich akademików, którzy zajęli się tym tematem, można wymienić: Bolesława Lewickiego, Łukasza Plesnera, Marka Hendrykowskiego oraz autorów pojedynczych artykułów naukowych, jak Wojciech Otto, czy Grzegorz Jaroszka.

W niniejszym szkicu zostanie przeanalizowany model struktury narracyjnej zaproponowany przez amerykańskiego badacza, wykładowcę Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles (UCLA), Uniwersytetu Południowej Kalifornii (USC) Michaela Hauge. Teoretyk wymienia w swym podręczniku scenariopisarstwa cztery naczelną zasady decydujące o komercyjnym i artystycznym sukcesie historii filmowych. Są to: „pomysł na historię, postacie, struktura fabularna, indywidualne sceny”¹². W odniesieniu do struktury Hauge formułuje teoretyczne założenia schematu fabularnego składającego się z sześciu faz/etapów (*6 Stage Plot Structure*), wraz z pięcioma punktami zwrotnymi (*turning points*). Jak twierdzi Hauge, jego model sprawdza się w większości filmów hollywoodzkich i innych z dobrze skonstruowaną fabułą. W swym podręczniku scenariopisarstwa pisze, że „niezależnie od tego, czy piszesz komedie romantyczne, thrillery, dramaty historyczne, czy science fiction o dużym budżecie, wszystkie udane filmy hollywoodzkie mają tę samą podstawową strukturę”¹³.

W artykule zostanie omówione piśmiennictwo dotyczące modelu fabularnego zaproponowanego przez Michaela Hauge. Zgodność założeń teoretycznych „sześciu etapów” zostanie zweryfikowana na przykładzie polskiego filmu w reżyserii Łukasza Palkowskiego *Bogowie* (2014). Film został wybrany, gdyż jest przykładem współpracy scenarzysty i reżysera, będąc zaprzeczeniem tak zwanego kina

¹¹ Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 202.

¹² M. Hauge, *Writing Screenplays...*, *op. cit.*, s. 5.

¹³ M. Hauge, *Struktura historii: 5 kluczowych punktów zwrotnych wszystkich udanych scenariuszy*, <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts>, (10.07.2019).

autorskiego, w którym bardzo często etap scenariuszowy traktowany jest marginalnie. W przypadku filmu *Bogowie* scenarzysta Krzysztof Rak podkreśla, że powstało kilka wersji scenariusza, zanim rozpoczął się etap developmentu produkcyjnego. Jeszcze przed powstaniem filmu scenariusz znalazł się w finale konkursu scenariuszowego *Script Pro* w 2013 roku. Jak możemy przeczytać na portalu *Cultura.pl*, *Bogowie* „to najbardziej <<amerykański>> z polskich filmów ostatnich lat”¹⁴, co stanowi przesłankę, by poszukiwać w nim modelu struktury dramaturgicznej Michaela Hauge.

Struktura sześciu etapów

Zaproponowany przez Hauge model struktury narracyjnej wydaje się kolejnym etapem badania przebiegów dramaturgicznych w dziełach filmowych. Tego typu badania stają się coraz bardziej popularne zwłaszcza w amerykańskim przemyśle filmowym. Nim jednak współcześni scenarzyści zaczęli analizować schematy narracyjne, wcześniej dokonali tego w kontekście dramatów scenicznych Arystoteles w *Poetyce*, czy Horacy w *Ars Poetica*. W znacznie późniejszym czasie niemiecki dramaturg Gustav Frytag przedstawił model znany obecnie pod nazwą piramidy Frytaga. Znaczny wkład w rozwój badań nad strukturami dramaturgicznymi w dziedzinie literatury wnieśli formalści rosyjscy (W. Szkwowski, W. Propp) oraz antropolodzy (C. Lévi-Strauss, J. Campbell), badając tzw. struktury głębokie mitów czy opowiadań ludowych. Na gruncie filmów fabularnych w latach siedemdziesiątych Syd Field, nawiązując do „kanonicznej” formuły dramaturgicznej dzieła narracyjnego w ujęciu Arystotelesa, wyodrębnił istnienie trzech aktów filmowych (początek, środek i zakończenie) oraz występowanie dwóch punktów zwrotnych pod koniec aktów filmowych. Całość historii filmowej według jego teorii kończy się punktem kulminacyjnym (*climax*)¹⁵. Uniwersalność i wyjątkowa popularność tego modelu wynika z jego prostych założeń. Naturalne jest to, że filmy, jak i większość dzieł literackich, posiadają ekspozycję, rozwinięcie i zakończenie. Jednocześnie trudno byłoby oddzielić poszczególne części fabuły, gdyby nie charakterystyczne punkty zwrotne występujące pod koniec poszczególnych aktów.

Analizowana formuła sześciu etapów bazuje na złożeniach trzyaktowego paradygmatu Fielda, dzieląc dodatkowo każdy z aktów na dwie części, co w sumie przekłada się na sześć etapów. Każdy z nich natomiast oddziela jeden z punktów zwrotnych. Jak twierdzi autor omawianej koncepcji: „punkty zwrotne zawsze zajmują te same pozycje w historii. Tak więc to, co dzieje się w 25 procentach filmu

¹⁴ B. Staszczyszyn, *Bogowie*, <https://culture.pl/pl/dzielo/bogowie> (10.07.2019).

¹⁵ Por. S. Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, Random House Press, New York 1982.

w 90-minutowej komedii, będzie identyczne z tym, co dzieje się przy tym samym odsetku trzygodzinnej epopei”¹⁶. Same punkty zwrotne będące zakończeniem poszczególnych etapów Hauge umiejscawia w stałych punktach historii filmowej, odpowiednio: 10%, 25%, 50%, 75%, ostatni punkt zwrotny jest ruchomy (90%-99%). Scenarzysta każdemu z etapów nadaje charakterystyczną nazwę na podstawie kluczowej funkcji, jaką ma spełniać dany etap, oraz opisuje sytuacje, z jakimi jest konfrontowany główny bohater filmowy. Nowatorskim wyróżnikiem w tej charakterystyce jest opisanie każdego z etapów historii filmowej z podziałem na podróż wewnętrzną bohatera (*inner journey*) oraz podróż zewnętrzną (*outer journey*). Tym samym w każdym z wyodrębnionych przez teoretyka etapów występuje opis tak zwanego łuku narracyjnego (*story arc*), który nazywa zewnętrzną podróżą w połączeniu ze zmianami zachodzącymi w charakterze protagonisty¹⁷. Poniższą charakterystykę sporządzono na podstawie połączenia obu tych czynników, podobnie jak robi to w swoich analizach autor koncepcji sześciu etapów.

Etap I – Konfiguracja (*The setup*).

W pierwszych scenach pokazana zostaje codzienność bohaterów. Scenarzysta buduje „niewidzialną” relację pomiędzy bohaterem a widzem, celem ustanowienia identyfikacji z protagonistą. Główna postać może być sympatyczną, zagrożoną, czasami zabawną i / lub potężną.

Pierwszy punkt zwrotny – Szansa (*The opportunity*).

Pod koniec pierwszego etapu bohater jest konfrontowany z sytuacją, poprzez którą zobaczy nowe, widoczne pragnienie będące początkiem jego podróży. Nie jest ono jednak jeszcze konkretnym celem, który definiuje koncepcję opowieści, ale raczej chęcią (potrzebą), która prowadzi do nowej sytuacji w życiu protagonisty.

Etap II – Nowa sytuacja (*The new situation*).

W kolejnej części fabuły filmowej bohater reaguje na zaistniałą sytuację. Adaptuje się do nowego otoczenia. Próbuje dowiedzieć się, co się dzieje, lub formułuje konkretny plan osiągnięcia swojego ogólnego celu. W większości filmów protagonista dostosowuje się do nowej sytuacji chętnie, często z uczuciem ekscytacji, wierząc, że nowy problem, z którym się boryka, można łatwo rozwiązać. Jednak wraz z eskalacją konfliktu zaczyna zdawać sobie sprawę, że jest w stanie pokonać znacznie większe przeszkody, niż zdawał sobie z tego sprawę wcześniej.

¹⁶ Por. M. Hauge, *Struktura historii...*, op. cit.

¹⁷ W scenariopisarstwie wyodrębnia się wydarzenia fabularne (*story arc*) oraz tak zwany łuk przemiany bohatera (*charakter arc*) opisujący przemianę bohatera, która zwykle następuje pod wpływem wszelkich wydarzeń fabularnych.

Drugi punkt zwrotny – Zmiana planów (*The change of plans*).

Zaburzenie w życiu bohatera, przez które pierwotne pragnienie zostaje przekształcone w konkretny, widoczny cel z jasno określonym punktem końcowym. Punktem zwrotnym jest scena, w której następuje zdefiniowanie tematu w opowiadanej historii i ujawnienie zewnętrznych motywacji (*outer motivation*)¹⁸ protagonisty.

Etap III – Postęp (*Progress*).

Bohater wciela w życie plan naprawczy, który wydaje się być rozwiązaniem problemu i realizacją zamierzonego celu. Nie oznacza to, że ten etap jest bezkonfliktowy. Jednak niezależnie od przeszkód, z jakimi zмага się protagonista, jest w stanie ich uniknąć lub je pokonać.

Trzeci punkt zwrotny – Punkt bez powrotu (*The point of no return*).

Dokładnie w połowie scenariusza postać prowadząca musi w pełni zobowiązać się do realizacji swojego celu. Do tego momentu miała możliwość cofnięcia się, zrezygnowania ze swojego planu i przywrócenia stanu wyjściowego z pierwszego etapu filmu. W tej scenie bohater przekracza granice, łamie zakazy, narusza istniejący porządek rzeczy, ponosząc znacznie większe ryzyko niż we wcześniejszych częściach historii filmowej.

Etap IV – Komplikacja i wyższe stawki (*Complications and higher stakes*).

Na czwartym etapie historii filmowej osiągnięcie celu staje się o wiele trudniejsze, a bohater ma o wiele więcej do stracenia. Jeśli się nie powiedzie, porażka może oznaczać więzienie, utratę przyjaźni lub w niektórych typach filmów śmierć. W tej fazie następuje znaczna progresja sytuacji konfliktowych, w wyniku których pokonanie przeszkód na drodze do realizacji celu wydaje się zupełnie niemożliwe.

Czwarty punkt zwrotny – Największa porażka (*The major set back*).

Sytuacja ta jest punktem kulminacyjnym czwartego etapu. O ile tam następowała sukcesywna eskalacja dramaturgii filmowej, to w scenie finałowej tej części historii protagonista jest skonfrontowany z „punktem bez wyjścia”. Konflikt, który powoduje, że wydaje się, iż wszystko jest stracone. To katastrofalne wydarzenie wręcz „wymusza” na bohaterze ryzykowany ruch, który okaże się dla niego zgubny lub zbawienny.

¹⁸ Hauge wyjaśnia, iż terminem „zewnętrzna motywacja” nazywa wątek, w którym bohater dąży do realizacji zamierzonego celu. Przeciwnością tego jest „wewnętrzna podróż”, która wyrasta z tęsknot bohatera, ran, lęków, odwagi i wzrostu. Jednak, jak zauważa Hauge, te niewidzialne elementy postaci mogą pojawić się skutecznie tylko wtedy, gdy wyrastają z prostego, widocznego pragnienia obrazowego poprzez „zewnętrzną motywację” postaci.

Etap V – Finałowe pchnięcie (*The final push*).

Skutki decyzji podjętej w czwartym punkcie zwrotnym. Ostateczny wysiłek podjęty przez bohatera na rzecz osiągnięcia wyznaczonego celu. Podczas tego etapu scenariusza wszelkie czynniki działają przeciwko bohaterowi, konflikt jest zmaksymalizowany, co przekłada się na najszybsze tempo opowieści.

Piąty punkt zwrotny – Punkt kulminacyjny (*Climax*).

W punkcie kulminacyjnym filmu bohater podejmuje ostateczne wyzwanie, mierząc się z największą przeszkodą w całej historii, w wyniku której zostaje rozwiązana jego „zewnętrzna motywacja”. Rezultatem tego działania są odmienione dalsze losy bohatera. Punkt kulminacyjny „jest ruchomy”, jednak występuje w ostatnich 10 procentach historii filmowej. Dokładne rozmieszczenie jest zdefiniowane przez długość ostatniego etapu w historii.

Etap VI – Następstwa (*The aftermath*).

W scenach następujących bezpośrednio po punkcie kulminacyjnym zostaje zobrazowany „nowy porządek”, sytuacja, w jakiej znajduje się bohater po osiągnięciu celu. Jest to związane z tak zwanym wybrzmieniem. Jednak jak podkreśla Hauge, w niektórych filmach: *Thelma i Louise* (1991, Ridley Scott), *Truman Show* (1998, Peter Weir) niewiele jest do pokazania lub wyjaśnienia, a celem scenarzysty jest pozostawienie publiczności oszołomionej lub podekscytowanej¹⁹.

Michael Hauge wyjaśnia, iż zrozumienie tych etapów i punktów zwrotnych jest narzędziem, za pomocą którego można zbudować zrozumiałą, logiczną dla widza fabułę opowiadania lub dokonać analizy już zrealizowanych filmów. Jak podkreśla w swych podręcznikach, konieczne jest wyeksponowanie jasno zarysowanego celu bohatera, z wyraźnie implikowanym rezultatem, a nie tylko wewnętrznym pragnieniem, czy akceptacją przez bohatera nowego stanu rzeczy²⁰.

***Bogowie* – studium przypadku**

Michael Hauge wielokrotnie w swych podręcznikach czy wykładach podkreśla tezę o uniwersalności modelu sześciu etapów struktury dramaturgicznej, wskazując, iż ma on zastosowanie nie tylko w amerykańskich fabułach, lecz w większości „prawidłowo” opowiedzianych historii. Strukturę szczegółowo wyjaśnia na dwóch przykładach filmowych, spełniających założenia jego modelu: *Erin Brockovich* (2000, Steven Soderbergh), oraz *Gladiator* (2000, Ridley Scott),

¹⁹ Por. M. Hauge, *Struktura historii...*, op. cit.

²⁰ *Ibidem*.

fragmentarycznie odwołując się do innych uznanych hollywoodzkich produkcji²¹.

W poniższym rozdziale struktura sześciu etapów zostanie skonfrontowana z filmem *Bogowie* z 2014 w reżyserii Łukasza Palkowskiego. W przypadku tej produkcji, pomimo występowania scen, w których poznajemy charakter bohatera (szczególnie ekspozycyjnych), film zaliczany jest do produkcji opartych na wydarzeniach (*story driven*). W przypadku tego rodzaju kina łatwo zdiagnozować klarowną strukturę fabularną, gdyż zazwyczaj główny wątek filmowy wpisuje się w schemat, w którym bohater dąży do realizacji określonego celu, będąc konfrontowanym z różnego typu konfliktami. W *Bogach* Zbigniew Religa (Tomasz Kot), utalentowany kardiochirurg, pragnie dokonać udanej operacji przeszczepu serca. Na swojej drodze spotyka wiele trudności nie tylko natury medycznej, lecz również: ekonomicznej (pozyskanie finansów na dokończenie remontu kliniki), etycznej (konserwatywni lekarze), czy dotyczącej relacji rodzinnych (relacje z żoną Anną). Pod koniec filmu największą barierą na drodze do realizacji celu okazuje się silny konflikt wewnętrzny, z jakim zmagają się Religa.

Pierwszy etap w filmowej podróży to ekspozycja bohatera, w której poznajemy Religę jako zaangażowanego w swoją pracę kardiochirurga, wybitnego specjalistę nieobawiającego się podejmować decyzji bez wiedzy swoich przełożonych. Już w pierwszej scenie zaakcentowane jest to, czego będzie dotyczyła historia filmowa, gdy w telewizyjnej debacie profesor Jan Moll (Władysław Kowalski) próbuje odpierać ataki konserwatywnych lekarzy oskarżających go o przeprowadzenie w Polsce nieudanej próby przeszczepu serca.

Na początku Religa jeszcze nie mówi otwarcie o swoim głównym celu (transplantacja serca). Zarysowaniu tematu służy sekwencja pokazująca konferencję naukową z udziałem amerykańskich kardiochirurgów, wygłaszających referat na temat przeszczepu serca. Na konferencji Religa poznaje profesora Molla, który w dalszej części filmu stanie się jego mentorem. Nawiązuje również znajomość z dwójką młodych lekarzy, którzy podobnie jak Religa wierzą w przyszłość prowadzonych badań. Hauge podkreśla wagę tej części opowieści filmowej, wskazując, iż jest to etap, w którym scenarzysta musi „pokazać widzom dokąd poprowadzi ich historia... nakreślić pytania, na które widz będzie pragnął uzyskać odpowiedź”²². Niewątpliwie temu służą sceny konferencji naukowej, gdy zostaje zadane pytanie, czy w Polsce można dokonać udanego przeszczepu serca.

Pierwsze minuty scenariusza to również, według Hauge, etap, w którym scenarzysta powinien budować więź emocjonalną pomiędzy bohaterem a widownią. Poza sceną otwarcia filmu (debata telewizyjna) Krzysztof Rak wprowadza nas w świat medyków *in media res*. To wręcz hitchcockowskie trzęsienie ziemi, gdy na początku filmu uczestniczymy z Religą w trudnej operacji

²¹ M. Hauge, *Storytelling Made Easy: Persuade and Transform Your Audiences, Buyers, and Clients - Simply, Quickly, and Profitably*, Indie Books International Press, Oceanside 2017.

²² M. Hauge, *Writing Screen Plays...*, *op. cit.*, s. 90-91.

serca, gdzie życie pacjenta zostaje uratowane dzięki spontanicznej decyzji głównego bohatera. Postać protagonisty jest eksponowana jako specjalisty, który wbrew innym lekarzom stawia precyzyjną diagnozę, charyzmatycznie narzuca wolę innym medykom, bojącym się podjąć decyzji bez wiedzy dyrektora szpitala (Jan Englert). Ten w kolejnej scenie oskarża Religę, iż podczas zabiegu złamał większość przepisów regulaminu szpitalnego, ale jednocześnie uratował życie pacjentowi. Wtedy również rozpoczyna się wątek dotyczący relacji Religi z żoną Anną (Magdalena Czerwińska). Ta zastaje go w domu śpiącego na fotelu. Nie budzi go, tylko przykrywa kocem. Poprzez tego typu zabiegi twórcy szkicują obraz nonkonformisty, zaangażowanego w ratowanie ludzi, dla których poświęca życie prywatne, jak i karierę.

Pierwszy punkt zwrotny ma miejsce w 14. minucie filmu (12%), kiedy Relidze zostaje przedstawiona propozycja kierownictwa kliniki w Zabrze. Zgodnie z teorią Hauge jest to wydarzenie, które może być pozornym rozwiązaniem problemu bohatera, czy wręcz decydującym czynnikiem w drodze do realizacji celu. Protagonista jednak nie jest jeszcze pewny swego celu, czy sposobu jego realizacji, dlatego nie podejmuje wyzwania. Taki też efekt obserwujemy w filmie, gdzie Religa nie przyjmuje propozycji poprowadzenia kliniki w Zabrze.

Na drugim etapie kardiochirurg próbuje zorganizować badania nad przeszczepem serca w warszawskim szpitalu, którego jest pracownikiem. Do fabuły zostaje dodatkowo wprowadzony wątek dotyczący nieudanej (zakończonych śmiercią) operacji młodej dziewczyny. W czasie przesłuchania przed komisją etyki lekarskiej główny bohater przedstawia teorię, według której można było uratować życie pacjentce, przeszczepiając jej serce. Środowisko konserwatywnych lekarzy będących jednym z antagonistów filmowych wyraża swój stanowczy protest przeciwko podejmowaniu tego typu eksperymentów. Również dialog Religi z dyrektorem warszawskiego szpitala na temat badań nad transplantacją serca kończy się fiaskiem. Ten stanowczo zaprzecza, by – dopóki żyje – pozwolił na prowadzenia takowych badań w swoim szpitalu.

Drugi punkt zwrotny to scena z 28. minuty filmu (25%), w której widzowie obserwują reakcję bohatera na wynik rozmowy z jego przełożonym dotyczącej prowadzenia badań nad przeszczepem serca. W punkcie zwrotnym Religa decyduje się na desperacki akt poprowadzenia własnej kliniki w Zabrze. Według jego oceny jest to jedyna szansa na przeprowadzenie operacji transplantacji serca. Zgodnie z wytycznymi z modelu Hauge pierwotne pragnienie protagonisty zostaje przekształcone w konkretny cel z jasno określonym punktem końcowym. W filmie *Bogowie* jest to sytuacja pozostawienia przez bohatera swojego dawnego życia i wkroczenia w „nową przestrzeń”, która wydaje się być jedyną szansą na realizację celu. Należy zauważyć, iż „cel” nie dotyczy tego, czy Religa przeprowadzi operację, tylko czy dokona tego z pozytywnym skutkiem. Dlatego też w scenariuszu umieszczono między innymi pierwszą scenę, w której widzom przekazano

informację, iż nieudana operacja przeszczepu serca została już podjęta w historii polskiej kardiologii.

Trzeci etap w filmie *Bogowie* dotyczy problemów z pozyskaniem środków na dokończenie budowy kliniki w Zabrze. Pomimo licznych konfliktów Relidze jednak udaje się zdobyć finansowanie z funduszy kopalni „Jadwiga”. Zgodnie z wytycznymi analizowanego modelu fabularnego bohater wciela w życie plan naprawczy, który wydaje się być rozwiązaniem problemu w dążeniu do realizacji zamierzonego celu.

Pomimo sukcesu związanego z dokończeniem budowy i przeprowadzeniem pierwszych zabiegów medycznych środki na finansowanie szpitala zostają wstrzymane, a klinika ma być zamknięta. Twórcy filmowi tym samym konfrontują bohatera z kolejną, wręcz niemożliwą do pokonania przeszkodą.

Następstwem tej sytuacji dramaturgicznej jest scena, którą można interpretować jako trzeci punkt zwrotny w historii (54 minuta; 48%). Religa postawiony w sytuacji kryzysowej informuje swoich lekarzy o przyspieszeniu wykonania zabiegu transplantacji serca. Bohater w pełni zobowiązuje się do realizacji swojego celu. Hauge nazywa to wydarzenie punktem bez powrotu (*The point of no return*). Wydaje się jednak, iż użyte określenie jest nieadekwatne do przedstawionych wydarzeń filmowych. Z punktu widzenia dramaturgii filmowej jest to niewątpliwie decyzja protagonisty wpływająca na dynamiczny rozwój dalszych wydarzeń fabularnych (presja czasu – 14 dni do zamknięcia szpitala), jednak nie posiada ona statusu tej, od której „nie ma odwrotu”. Za takową decyzję można uznać wykonanie pierwszej transplantacji serca, jednak ona następuje dopiero w 80. minucie filmu (73%).

Warto odnieść się do definicji innych scenarzystów definiujących punkt środkowy fabuły filmowej. Syd Field *mid-point* określa jako „odwrócenie losu, lub odkrycie, które zmienia kierunek opowieści”²³. Jak wynika z definicji, to jeden z kluczowych momentów filmowych, jednak nie sytuacja, w której bohater dokonuje wyboru i której konsekwencje są niemożliwe do odwrócenia. Inny scenarzysta, Frank Daniel, punkt środkowy nazywa pierwszym punktem kulminacyjnym (*First Culmination*), korelując go z punktem kulminacyjnym w trzecim akcie, w którym następuje rozwiązanie fabuły filmowej. Pierwszy punkt kulminacyjny Daniel wiąże ze szczególnymi utrudnieniami, na jakie natrafia protagonista, pisząc, że „pierwsza kulminacja jest odwróceniem losu, jeszcze bardziej utrudniającym zadanie głównej postaci”²⁴. Zastosowanie podobnego chwytu dramaturgicznego następuje w filmie *Bogowie*. Bohater postawiony w sytuacji bez wyjścia (wstrzymane dotacje), próbuje dokonać operacji przeszczepu serca, zanim klinika zostanie zamknięta. Pomimo spontanicznych przygotowań do operacji, transplantacji serca nie udaje się dokonać. Tym samym bohater nie

²³ S. Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting...*, op. cit., s. 64.

²⁴ P. Gulino, *Screenwriting: The Sequence Approach*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2004, s. 27-28.

przekracza „granicy bez powrotu”, jednak podjęta przez niego decyzja jest wyraźnym oddzieleniem etapów filmowych. W poprzedzającym etapie Religa zmagał się z problemami natury ekonomicznej. W kolejnym, tematem naczelnym staje się już dokonanie udanej operacji przeszczepu serca.

Czwarty etap filmowy, jak zostało wspomniane, to realna próba przeprowadzenia operacji transplantacji serca. Michael Hauge zauważa, że w tej części filmu osiągnięcie celu staje się o wiele trudniejsze, a konsekwencje przegranej bardziej dotkliwe dla bohatera.

Na czwartym etapie *Bogów* protagonista nie doświadcza komplikacji „pośrednich” (dokończenie budowy kliniki, finansowanie szpitala), a natury stricte medycznej. Kolejne operacje pomimo pozornego sukcesu (udane przeszczepy) okazują się porażką, gdyż pacjenci przeżywają zaledwie kilkanaście dni po operacji. Hauge podkreśla, iż w tej części historii filmowej „pokonanie przeszkód do realizacji celu wydaje się zupełnie niemożliwe”²⁵. Dodatkowo celem zwiększenia dramaturgii filmowej scenarzyści uwypuklają konflikt wewnętrzny protagonisty będący następstwem nieudanych operacji medycznych i licznych zgonów pacjentów. Jego stan wewnętrzny wyraża się w narastającej frustracji oraz prowadzi do nadużywania alkoholu. Konsekwencją progresji w dramaturgii filmowej jest czwarty punkt zwrotny (97 minuta; 88%) w postaci silnie zarysowanego konfliktu wewnętrznego protagonisty. Religa podczas rozmowy z prokuratorem oznajmia, że program badań zostaje zamknięty, a tym samym widz jest skonfrontowany z pozorną przegraną bohatera.

W piątej fazie historii Hauge zakłada sukcesywną progresję dramaturgii filmowej, w wyniku której na tym etapie widz obserwuje szybką akcję. Dodatkowo większość czynników działa przeciwko głównemu bohaterowi, dopóki ten nie osiągnie celu.

W przypadku analizowanego filmu nie obserwujemy takich wydarzeń. W tej fazie w *Bogach* największym antagonistą filmowym jest sam Religa, który musi zmierzyć się z własnym zwątpieniem w sens prowadzonych badań. Każda kolejna operacja pomimo udanego przeszczepu kończyła się zgonami pacjentów. To bardziej „migawkowe” studium człowieka, który poniósł porażkę w drodze do realizacji celu, niż pokaz zwartej dynamicznej akcji. Piąty etap filmowy kończy scena, gdy Religa po powrocie do kliniki informuje swoich najbliższych współpracowników, gdzie popełniali błąd podczas prowadzonych operacji serca. W konsekwencji obserwujemy wydarzenie piątego punktu zwrotnego (107 minuta; 97%) w postaci kolejnej próby transplantacji, która okazuje się być udaną operacją. Pacjent z sercem obcej osoby przeżył siedem lat. Scenarzysta po tej scenie nie zdecydował się na tak zwany etap wybrzmienia, czyli kończący historię filmową szósty etap. Po udanej operacji widzowie obserwują zamrożony kadr z filmu, na którym aktor

²⁵ M. Hauge, *Struktura historii...*, op. cit. s. 1.

Tomasz Kot siedzi przy łóżku pacjenta. Na kadr filmowy zostaje nałożone rzeczywiste zdjęcie zrobione po operacji w tamtym okresie profesorowi Relidze. Analizując rozkład czasowy (przyjmując dwuprocentowe wahanie czasowe) tak zwanych punktów zwrotnych w filmie *Bogowie*, zauważalna jest zgodność z modelem Michaela Hauge. Zaburzenie struktury dramaturgicznej obserwowane jest w trzecim akcie filmowym. Sam czwarty punkt zwrotny otwierający ostatnią część filmu występuje w 88% historii filmowej (według Hauge powinien mieć miejsce w 75%).

Z wyjątkiem ostatnich dwu etapów obserwowana jest zgodność wydarzeń fabularnych z modelem Hauge. W *Bogach* wprowadzony jest sekwencyjny tryb opowiadania, gdzie w każdej sekwencji dominantą jest jakiś rodzaj konfliktu. W trzecim etapie historii filmowej są to przeszkody ekonomiczne, w czwartym problemy natury medyczno-naukowej, by w ostatniej, według Hauge najbardziej dynamicznej części, scenarzysta zarysował konflikt wewnętrzny protagonisty. W tym etapie zauważalne jest widoczne zerwanie z założeniami struktury narracyjnej Hauge. Protagonista zamiast aktywnie dążyć do realizacji celu staje się postacią bierną. Ucieka od codzienności na Mazury, nadużywa alkoholu. W kolejnych scenach filmu odwiedza profesora Molla oraz matkę dziecka, które operował w pierwszym akcie filmowym. Konfrontacja z tymi osobami wydaje się być dla niego czynnikiem, który wybudza go z letargu i lekarz ponownie podejmuje kolejną próbę przeszczepu serca, tym razem udaną.

W filmie nie pojawia się szósty etap historii filmowej, gdyż opowieść filmową kończy piąty punkt zwrotny. Jak podkreśla Hauge, wiele filmów nie musi posiadać wybrzmienia, gdyż widzów nie interesuje dalsze życie bohatera, a jedynie odpowiedź na pytanie, czy zrealizował on cel powzięty na początku filmu.

W świetle powyższych niezgodności nasuwającym się pytaniem jest to, czy omawiany model Michaela Hauge nie jest uniwersalnym schematem fabularnym, czy struktura filmu *Bogowie* powinna zostać inaczej skonstruowana. Niestety ocenę dzieła filmowego cechuje zawsze subiektywny czynnik i trudno jednoznacznie odpowiedzieć, czy inny rodzaj konstrukcji fabularnej wpłynęłoby pozytywnie na odbiór filmu. Można jedynie teoretycznie rozważyć przesunięcie akcentu dramaturgicznego z czwartego punktu zwrotnego o kilka minut wcześniej, zgodnie z założeniami modelu Hauge. Wydłużenie trzeciego aktu (o około 12 minut) dałoby twórcom czas na wprowadzenie dodatkowych scen, wyjaśniających decyzję Religii w kwestii badań i przeprowadzenia kolejnej transplantacji serca. Jednocześnie zabrakło scen, w których twórcy odpowiadają na pytanie, w jaki sposób Religa odkrył błąd medyczny, który popełniał w czasie wcześniejszych operacji (w filmie to krótka rozmowa z profesorem). Subiektywnej ocenie widzów należy pozostawić kwestię pewnej bierności bohatera i braku wystąpienia zalecanych przez Hauge czynników dynamizujących trzeci akt. Według autora koncepcji sześciu etapów pod koniec historii filmowej protagonista doświadcza

zmasowanych konfliktów na drodze do realizacji celu.

Zakończenie

Analizując model struktury dramaturgicznej Michaela Hauge, należy rozważyć, czy i w jakim zakresie jego teoria rozwija wcześniej już opisane struktury narracyjne. Hauge podczas prowadzonych wykładów podkreśla, że prezentowany przez siebie model „odkrył oglądając film za filmem, czytając scenariusz za scenariuszem i analizując, jakie czynniki składają się na to, że filmy odnoszą sukces komercyjny, jak również artystyczny, finalnie zdobywając liczne nagrody”²⁶. Odnosząc się do już istniejących modeli struktur fabularnych autorstwa między innymi Johna Truby czy Christophera Voglera, Hauge wskazuje na zbieżność tychże koncepcji ze swoją, twierdząc, że jego teoria struktury narracyjnej „nie jest w jakiś znaczący sposób odmienna, ...szukamy (scenarzyści) sposobu, jak możemy uprościć ten proces i zredukować do struktury, która będzie na tyle zwięzła, by zastosować ją w scenariuszach”²⁷. Pomimo zapewnień o „procesie upraszczania” zaproponowana teoria sześciu etapów wykazuje duże podobieństwo do już istniejących filmowych modeli struktur dramaturgicznych. Na pięć sygnowanych przez Hauge punktów zwrotnych składają się cztery kluczowe punkty dramaturgiczne autorstwa Syda Fielda, kończące odpowiednio pierwszy i drugi akt filmowej opowieści, *mid-point* dzielący scenariusz na dwie części, oraz kończący opowieść filmową punkt kulminacyjny. Pierwszy punkt zwrotny według teorii Hauge to tak zwany punkt inicjujący historię, określany przez Franka Daniela jako punkt ataku (*point of attack*)²⁸. Hauge w swych rozważaniach dokładnie określa miejsca w scenariuszu, gdzie dane punkty odmieniające bieg wydarzeń fabularnych powinny zaistnieć. W przeciwieństwie do innych scenarzystów Hauge rygorystycznie określa czas ich pojawienia się w filmach, procentowe widełki podając tylko dla ostatniego punktu zwrotnego (90-99%). Twierdzi, iż w dobrze skonstruowanej opowieści punkty zwrotne „zawsze występują w tych samych momentach filmowych, w procentowych odniesieniach czasu filmowego”²⁹. Tego typu „aptekarska precyzja” i potraktowanie filmowej opowieści ze „stoperem” w rękę, deprecjonuje uniwersalność zaproponowanego przez Hauge modelu. Trudno bowiem oczekiwać od twórców, iż pisząc scenariusze będą dokładnie wyliczać, na której stronie³⁰ scenariusza ma zaistnieć dany punkt zwrotny. Dla przykładu Frank Daniel, dzieląc

²⁶ M. Hauge, *Screenwriting Plot Structure Masterclass – Michael Hauge* <https://www.youtube.com/watch?v=besl6G4p4nw> (20.07.2019)

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Por. P. Gulino, *Screenwriting: The Sequence...*, *op. cit.*, s. 14.

²⁹ M. Hauge, *Struktura historii...*, *op. cit.*

³⁰ W scenariopisarstwie przyjmuje się, iż jedna strona scenariusza odpowiada jednej minucie czasu ekranowego filmu.

scenariusz na osiem sekwencji, określa maksymalny czas trwania jednej sekwencji do piętnastu minut, przez co uniwersalizuje swój model fabularny³¹.

Innowacyjnym w teorii Hauge jest opis struktury narracyjnej nie tyle przez pryzmat samej linii fabularnej (*story arc*), ale również „wewnętrznej podróży” protagonisty. Teoretyk prowadził wielokrotnie wspólne wykłady z Christopherem Voglerem³², który analizując prace Josepha Campbella stworzył model „podróży bohatera”. W modelu strukturalnym Hauge zauważalne są elementy tychże analiz. Sześć etapów i pojawiające się punkty zwrotne zawierają opisy zewnętrznych konfliktów, jak i łuku przemiany bohatera (*character arc*).

Analizę sześciostopniowej struktury fabularnej warto zakończyć pytaniem badawczym, w jakim stopniu zaproponowany przez Hauge wzorzec może być przydatny przy tworzeniu scenariuszy filmowych. Amerykański badacz z kręgu neoformalistów David Bordwell wskazuje, że model narracyjny klasycznego kina hollywoodzkiego na długi czas zdominował tradycję opowiadania filmowego³³. Co się z tym wiąże, stosowane tam rozwiązania dramaturgiczne przeniknęły do kina światowego, „narzucając” pewne wzorce konstrukcyjne. Bordwell wymienia kluczowe elementy narracji hollywoodzkiej:

- 1) wprowadzenie tła, scenerii i postaci, objaśnienie stanu rzeczy,
- 2) zdarzenie inicjujące,
- 3) reakcja emocjonalna głównego bohatera lub ustanowienie przez niego celu,
- 4) komplikacja akcji,
- 5) rezultat,
- 6) reakcja na rezultat³⁴.

Niewątpliwie wśród twórców tego typu kina analizowany model sześciu etapów będzie miał praktyczne zastosowanie. Struktura dramaturgiczna propagowana przez Michaela Hauge to wręcz „przepis” na tworzenie historii, które widzowie łatwo „rozkodują”. Otrzymają „produkt”, do jakiego przyzwyczały ich masowo produkowane filmy, zarówno na „duże ekrany”, jak i filmy telewizyjne.

Jednocześnie istnieją nurty w kinie, zwłaszcza autorskim, w których twórcy zrywają z wzorcami opowiadania stosowanymi przez scenarzystów „blockbusterowych”. Miłosz Stelmach, analizując współczesny neomodernizm kinowy oraz filmy zaliczane do nurtu tzw. *slow-cinema*, wskazuje na występujące w nich „rozbitcie klasycznej dramaturgii, oraz związanej z nią konstrukcji opowiadania, opierającej się na schemacie narracyjnym: zawiązanie akcji – rozwój – rozwiązanie”³⁵. Z pewnością w tego typu produkcjach sześcioetapowy model

³¹ Por. P. Gulino, *Screenwriting: The Sequence ...*, op. cit., s. 12-13.

³² Wydano audiobook z tymi wykładami: *The Hero's Journeys with Michael Hauge & Chris Vogler*, Writer's Audio Shop, 2003.

³³ D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 109.

³⁴ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, Londyn 1986, s. 35.

³⁵ M. Stelmach, *Wyzwolenie kina. Narracja w slow cinema*, „EKRANY”, 2014, nr1(17), s. 23-26.

Hauge nie będzie miał praktycznego zastosowania. Niewątpliwie jednak śledząc kinowe box office³⁶ można wnioskować o nikłym zainteresowaniu „widza masowego” filmami, w których następuje odejście od ustalonych wzorców narracji na rzecz struktur eksperymentalnych³⁷. Warto odwołać się ponownie do słów Marka Hendrykowskiego, iż struktura według modeli amerykańskich scenarzystów wiąże się z „nośnymi projektami”³⁸. Scenarzysta, rozważając swój projekt jako filmu o potencjale komercyjnym i stosując sześćoetapowy schemat, stworzy historię realizującą założenia kina hollywoodzkiego.

Słabością modelu Hauge jest też trudność w zastosowaniu propagowanej przez niego struktury w wielowątkowych historiach z kilkoma bohaterami, gdzie nie występuje prosty schemat w postaci protagonisty lub grupy protagonistów realizujących wspólny cel. Filmy z tak zwanymi równorzędnymi wątkami fabularnymi (*Na skrótach* (reż. Robert Altman, 1993), *Traffic* (reż. Steven Soderbergh, 2000), *21 gramów* (reż. Alejandro González Iñárritu, 2003), w których poszczególne fabuły filmowe posiadają własne struktury dramaturgiczne, nie wpisują się w schemat sześciu etapów.

Bibliografia

Field S., *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, Random House Press, New York 1982.

Gulino P., *Screenwriting: The Sequence Approach*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2004.

Goldman W., *Przygody scenarzysty*, przeł. M. Karpiński, Wydawnictwo Agencja Scenariuszowa, Warszawa 1999.

Pasolini P. P., *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 1973, t. 18, nr 2, s. 138-143.

Hauge M., *Writing Screenplays that Sell*, Collins Ref Press, New York 1991.

Hauge M., *Storytelling Made Easy: Persuade and Transform Your Audiences, Buyers, and Clients - Simply, Quickly, and Profitably*, Indie Books International Press, Oceanside 2017.

Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.

Karpiński M., *Niedoskonałe odbicie*, Wydawnictwo Rabid, Warszawa 2006.

Otto W., *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images”, 2015, vol. XVI/no. 25, s. 73-84.

Plesnar A. Ł., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Stelmach M., *Wyzwolenie kina. Narracja w slow cinema*, „Ekran”, 2014, nr 1(17), s. 23-26.

Źródła internetowe

Hauge M., *Struktura historii: 5 kluczowych punktów zwrotnych wszystkich udanych scenariuszy*, <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful->

³⁶ Box Office to termin, którym w przemyśle filmowym określa się liczbę widzów, lub przychód ze sprzedaży biletów na dany film.

³⁷ Dla przykładu filmy takich twórców, jak: Nuri Bilge Ceylan, Kim Ki-duk, Béla Tarr.

³⁸ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, op. cit., s. 202.

scripts (10.07.2019).

Hauge M., *Screenwriting Plot Structure Masterclass - Michael Hauge*, <https://www.youtube.com/watch?v=besl6G4p4nw> (20.07.2019).

Staszczyszyn B., *Bogowie*, <https://culture.pl/pl/dzielo/bogowie> (10.07.2019).

Michael Hauge's Six-Stage Plot Structure. *Gods* – A Case Study

Summary

The story structure in movies is currently one of the main points of interest in storytelling studies. The most popular film model of plot structure is proposed by Syd Field. In addition to Field's model of plot structure of feature films, there are other models popular in the community of American screenwriters. For example, "8 sequence structure" of Frank Daniel or "Beat Sheet" proposed by Blake Snyder. This article discusses the theory of the American lecturer, Michał Hauge, "Six-Stage Plot Structure". Hauge claims that each "well-constructed" film story consists of six stages that are separated by five characteristic turning points. The Hauge model is analysed on the example of the film *Gods* directed by Łukasz Palkowski.

Keywords: plot structure, paradigm, turning points, narrative scheme, plot outline, Michael Hauge, *Gods*