

Marina Milivojević-Madžarev

Akademija umetnosti, Novi Sad, Odsjek za dramaturgiju
marinamadzarev@yahoo.com

Utjecaj teorije drame Gustava Freytaga „dobro skrojenih komada“ na suvremenu filmsku dramaturgiju utjelovljenu u djelu THE WRITER'S JOURNEY Christophera Voglera

Sažetak

Film je umetnost koja je sklona konzumiranju najnovijih tehnoloških dostignuća i svedoci smo njegovog prodora u treću dimenziju (npr. film reditelja Džejmsa Kamerona Avatar...). Svojom tehnologijom film je potpuni produkt druge decenije XXI veka, ali priče koje prezentuje moderna tehnologija strukturom fabule pripadaju XIX veku. Zašto je filmu potrebna „starinska“ dramaturgija? Da li to znači da se tehnologije menjaju, ali ne i ljudske potrebe za pričanjem dobre, stare priče? Zašto su se upravo stare forme pokazale kao najbolje za promociju novih medija i tehnologija? I da li smo uspeli u XXI veku makar malo da odmaknemo od XIX? Šta o svemu ovome možemo saznati poređenjem dela Gustava Frajtaga sa delom Kristofera Voglera?

Ključne riječi: analiza scenarističkih modela, putovanje heroja, pričanje priče, dramaturška struktura.

Uvod

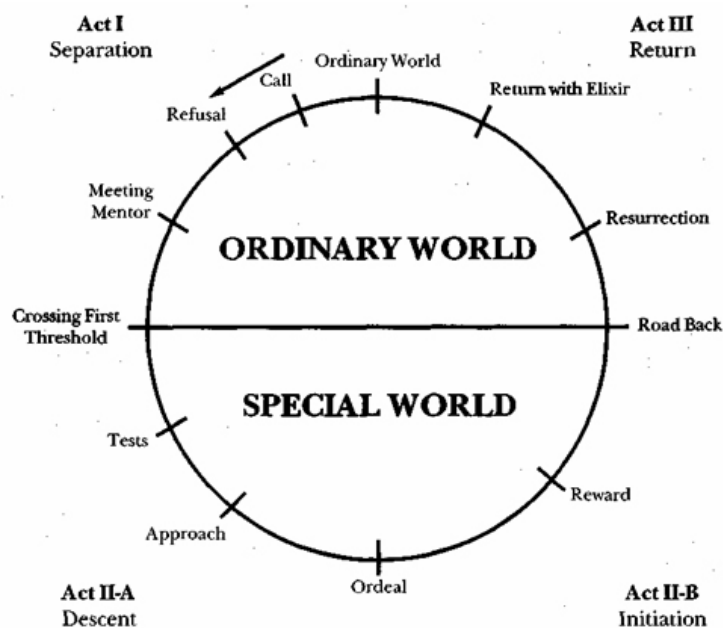
Sudbina umjetnosti povezana je sa sudbinom svijeta, a sudbina današnjeg umreženoga svijeta zavisi od razumijevanja medija koji donose nova pravila i uspostavljaju nove odnose u kulturi. Ipak, ne nameću samo novi mediji nova pravila. Novi mediji stavljaju se u službu stare forme s ciljem uspješnog rada duhovnog hipermarketa čiji je svjetski centar u Hollywoodu i Disneyevoj produkciji. Linearna, narativna struktura tj. pričanje priče s početkom, sredinom i krajem ima i dalje apsolutni primat u popularnoj tj. masovnoj umjetnosti, naročito na filmu koji je (uz muziku) i dalje najmasovnija umjetnost. Štoviše, najpopularnija djela ovog medija npr. blockbusteri kao što su *Gospodar prstenova*, *Harry Potter*, *Titanik*, *Avatar* čak i kada se koriste najsuvremenijim dostignućima tehnologije i kompjuterske animacije govore kroz priču koja ima početak, sredinu i kraj i to složene baš ovim redom. Zašto je ovaj model i dalje tako popularan, koliko je star, što su njegovi temelji i što nam to sve zajedno može reći o nama samima?

Poziv na putovanje

Christopher Vogler je u svom djelu *THE WRITER'S JOURNEY*¹⁸¹ istraživao dramaturške mehanizme i pokušao objasniti međunarodnu uspješnost holivudskog scenarističkog modela. Prvo izdanje djela *Piščevo putovanje* Vogler je objavio 1992. godine. Analizirao je više stotina komercijalno uspješnih američkih filmova od kojih je pretežna većina nastala u periodu od sedamdesetih godina XX. stoljeća pa sve do kraja prošlog stoljeća u holivudskim studijima i Disneyevoj produkciji. Utvrdio je da djela različitih autora i različitih žanrova slijede istu dramaturšku matricu koju je nazvao herojevo putovanje, a čitav proces pisanja je piščevo putovanje.

Putovanje glavnog junaka se odvija u dvanaest etapa koje se se mogu podijeliti u tri čina (I. ČIN - 1. Običan svijet; 2. Poziv na avanturu; 3. Odbijanje poziva; 4. Mentor; 5. Ulazak u novi svijet; II. ČIN - 6. Test, saveznici i neprijatelji; 7. Ulazak u tamnu pećinu, 8. Iskušenje; 9. Nagrada; III. ČIN - 10. Povratak; 11. Uskrsnuće; 12. Povratak s eliksirom). Junakovo putovanje počinje prikazivanjem junaka u prirodnoj sredini. Zatim se dogodi tzv. „poziv“ koji junaka tjera da napusti prirodnu sredinu i krene u veliku avanturu s ciljem da se vrati u prirodnu sredinu donoseći joj novu vrijednost (koja može biti materijalna i/ili duhovna) i/ili joj pomaže da uspostavi narušenu harmoniju.

¹⁸¹ Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, USA 1998.



Sam Vogler kaže da je svoj model bazirao na radu Josepha Johna Campbella koji se zove *Junak s tisuću lica* (*The Hero with a Thousand Faces* (1949)). Voglera u Campbellovu radu intrigira otkriće zajedničke matrice za mitove koji pripadaju različitim epohama i kulturnim modelima. Osnovu Campbellove matrice Vogler provlači kroz različite filmske obrasce i utvrđuje da holivudska dramaturgija ponavlja strukturu klasičnih mitova. Time što film preuzima mitološke modele koji su bliski ljudima na različitim meridijanima i u različitim epohama Vogler objašnjava veliku gledanost holivudskih filmova i Disneyevih crtića.

Vogler se u svom radu još poziva i na Jungovu psihologiju arhetipova i ulogu „sjene“ u psihologiji ličnosti i u njoj pronalazi objašnjenje za ulogu ostalih aktera u priči. Na tom putu važne figure su saveznici, mentor i sjena. Posebno je zanimljiva uloga sjene jer ona ima ulogu antagonista. Izraz „sjena“ je posuđen iz Jungove psihologije. Vogler time želi naglasiti da je antagonist ustvari sjena junaka – njegova potisnuta, tamna strana. Tako čitavo putovanje predstavlja borbu junaka sa samim sobom u cilju duhovnog izrastanja.

Time što svoj rad Vogler povezuje s radom Campbella i Junga autor želi dokazati da holivudska filmska dramaturgija, zato što izlazi iz duboke ljudske potrebe za vječnim pričanjem iste priče, svoje utemeljenje ima u općeljuskim, mitskim korijenima. Na taj način suvremena američka blockbuster filmska dramaturgija postaje dio svezremene ljudske priče, i kao takvoj joj se ne može zamjeriti ni kulturni imperijalizam ni dogmatizam na planu dramaturške forme. Ovo napominjemo, ne zato što ga mi želimo za to optužiti, nego zato što se on i sam ograđuje od ovih napada¹⁸².

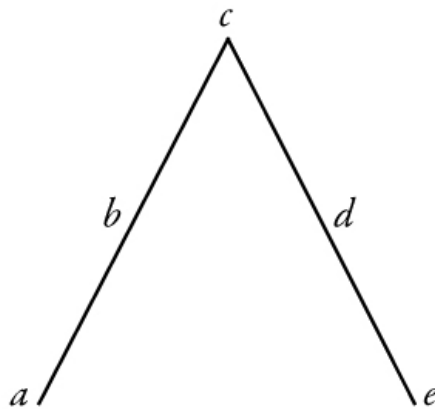
Mi ne želimo osporiti mogućnost da je Vogler inspiriran Campbellom i Jungom, ali ćemo u sljedećem poglavlju, izmjeriti dubinu Voglerove „vječnosti“ i utvrditi da ona seže do sredine XIX. stoljeća.

182 Vogler, XV.

Dokazat ćemo da holivudski dramaturški model preuzima matricu dobro skrojjenih komada XIX. stoljeća, tako što ćemo ga usporediti s modelom Gustava Freytaga.

Gustav Freytag

Gustav Freytag (1816 – 1895) autor je djela *Die Technik des Dramas* (1863). Danas je najpoznatiji po tzv. „Freytagovoj piramidi“ koja pokazuje osnovne točke razvoja dramske radnje. Radnja počinje uvodom u kojem upoznajemo protagonista u njegovom normalnom stanju ili prirodnoj sredini. Moment prve napetosti je trenutak u kojem se protagonist prvi put suočava s izazovom. Potenciranje je razvoj junakove radnje koji vodi ka kulminaciji. Kulminacija je moment najvećeg uzbuđenja, velika scena glavnog junaka poslije koje se definitivno mijenja tijekom radnje. Preokret u tijeku radnje je sljedeća faza, kada se junakova sreća postepeno mijenja, a radnja antagonista doživljava uspon. Moment posljednje napetosti – trenutak u kojem se čini da bi se stvari ipak mogle drugačije (sretnije) rasplesiti za junaka i katastrofa tj. rasplet obično tragičan kraj junaka.



Odmah možemo uočiti sličnosti između dva pristupa. Uvod kod Freytaga je tzv. „obični svijet“ kod Voglera. Moment prve napetosti kod Freytaga je tzv. „poziv“ kod Voglera. Dijelovi koje Vogler naziva: odbijanje poziva, mentor, prelazak praga, testovi, prijatelji su potenciranje. Kulminacija radnje je iskušenje kod Voglera. Dijelovi koje Vogler naziva nagrada i put nazad, kod Freytaga bi mogao biti preokret u tijeku radnje. Uskrnuće kod Voglera je trenutak posljednje napetosti kod Freytaga. Rasplet ili katastrofa kod Voglera su povratak u obični svijet. Uočljive su i značajne razlike. Vogler govori o sretnom kraju tj. uspješnom završetku priče za glavnog junaka. Kod Freytaga kraj je nesretan. Vogler smatra da jedna osoba može napraviti promjenu, da su heroji potrebni kako bi promjena bila izvršena i kako je promjena generalno dobra¹⁸³. Freytag je svoje istraživanje bazirao na grčkim i elizabetanskim tragedijama. On konstatira da ove tragedije nužno završavaju pogibijom junaka jer drama treba prikazati potpuno završenu radnju:

¹⁸³ Vogler, xx.

„Ako je borba junaka zaista obuhvatila čitav njegov život, onda to nije samo staro predanje, nego unutrašnja nužnost, da se to prikaže i potpunim opustošenjem njegovog života“¹⁸⁴.

Razlika je, dakle, u odnosu prema razvoju radnje. Dok je kod Voglera riječ o individualnom putu na kojem se junak susreće sa svojom sjenom, kod Freytaga se junak sukobljava s konkretnom vanjskom silom koju utjelovljuje antagonist i njegovi saveznici. Zato što ima kompliciraniji odnos protagonista i antagonista Freytag razlikuje strukture koje imaju djelatnog junaka i strukture koje imaju junaka kojem se radnja dešava, zatim strukture koje vode k sretnom i strukture koje vode k nesretnom (klasičnom tragičnom kraju) i djelomično ili potpuno sretnom kraju. Kod Voglera su točke razvoja drugačije raspoređene i uvijek se svode na jednu strukturu (jer je samo jedan odnos protagonista i sjene). Iz svega što smo naveli vrlo lako se može doći i do zaključka da su Voglerova tri isto što i Freytagovih pet činova, jer oba teoretičara ne polaze od ideje scene ili čina nego od ideje cjeline – za njih dvojicu kaotičnost i alogičnost ne postoje, a nesvjesno, ako ga i ima kao kod Voglera, postoji samo zato da bi na kraju drame tj. filma bilo osviješteno tj. pacificirano. Tako smo došli do saznanja o sličnosti strukture. Ali suštinska sličnost je na planu ideje, odnosno, u odgovoru na pitanje zašto se priča izlaže i koji efekt ona treba proizvesti kod gledatelja.

Razotkrivanje ili koliko je stvarna beskonačnost?

Freytag je pisac punog uspona liberalizma u Europi i to u Njemačkoj, koja je bila jedna od najdinamičnijih dijelova tadašnje liberalno orijentirane, buržoazijske Europe. Gustav Freytag je, osim što je bio uspješan pisac i veliki poznavatelj i promicatelj novog njemačkog karaktera, bio i aktivan član Liberalne partije i borac u ratovima koje je vodilo Njemačko Carstvo. Liberalizam XIX. stoljeća se bazira na višestruko napetom dinamičnom odnosu: između dostojanstva i slobode pojedinca i imovine pojedinca (pri čemu dostojanstvo i sloboda može biti stvar jednog, a imovina drugog pojedinca); između ideje da su svi ljudi rođenjem jednaki te da ih obrazovanje i društvo čine različitim i darvinističkih ideja o prirodnoj selekciji u kojoj najbolji pobjeđuju; između prava i sloboda vlastitog naroda i istih sloboda drugih naroda; romantičarska fascinacija prirodom i saznanje da je čovjek prvi put došao u mogućnost da kontrolira prirodu. Ove dinamičke i dijalektičke napetosti dovele su do uspona znanosti, mehanike i druge industrijske revolucije.

Freytag, kao čovjek koji iz perspektive svog doba tumači prošlost, sadašnjost i budućnost, komad promatra kao dobro sastavljen mehanizam koji publici treba omogućiti da spozna mehanizam situacija u životu. Glavni zadatak pisca je da u jednom slijedu događaja uoči logiku radnje, te da tako situacije koje bi u životu djelovale nerazumljivo pa možda i užasavajuće na sceni dobiju svoje razjašnjenje:

¹⁸⁴ Gustav Freytag, „Tehnika drame“, *Teorija drame XVIII i XIX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1985, 501.

„(da) shvati sadržaj jednog ljudskog života ili nekog vremena, da se trudi otkriti karakteristične osnovne crte, unutarnju povezanost događaja.“¹⁸⁵.

Zanimljivo je Freytagovo objašnjenje katarze: „glavno djelovanje drame je pražnjenje mutnih i sužavajućih raspoloženja dana, koje su u nama izazvane jadom i užasom ovog svijeta.“¹⁸⁶

Drugim riječima drama nam pomaže da situacije koje nam u životu djeluju nerazumljivo i zastrašujuće postanu jasne, da skriveni u tami partera uživimo sav užas i da laki i rasterećeni izađemo iz dvorane ostavljajući za sobom vlastiti strah. To objašnjava zašto je „zgodno“ da junak pogine¹⁸⁷.

O spoznaji govori i Vogler, ali dok Vogler govori o spoznaji publike kroz spoznaju lika, Freytag govori o mehanizmu koji dovodi do spoznaje. Iz toga proizlazi različit odnos prema sukobu unutar dramaturške strukture. Freytag zagovara protagonista i antagonista, što je u skladu s njegovim svijetom gdje liberalizam širi sebi prostor kroz stalni sukob sa sustavom koji odlazi (feudalizam), snagama koje dolaze (radnička klasa), kao i s drugim liberalistički orijentiranim nacijama. Sam Vogler u predgovoru za drugo izdanje svoje knjige kaže da vjeruje u mogućnost individualnog puta, u mogućnost da pojedinac promijeni sebe i svijet te da kroz promjenu osvoji dodatnu vrijednost. Ovu Voglerovu ideju promovirali su i holivudski studiji i Disneyeva produkcija. Iza ovih ideja stoji ideja da kapitalističko američko društvo ima skoro beskrajne mogućnosti za razvoj pojedinca. Korak dalje u pravcu kojim se kreću ove ideje je i ideja o nepovredivosti prava pojedinca i o tome da intervencije države (sustava) moraju biti minimalne¹⁸⁸ i tu smo već na terenu neoliberalizma. Vogler svoj rad objavljuje 1992. godine koja je definitivno označila pad čelične zavjese tj. pobjedu neoliberalizma nad državnim socijalizmom. Neoliberalizam za razliku od liberalizma devetnaestog stoljeća drugog antagonista osim sebe samoga nema (što će naredno desetljeće i dokazati), te i Voglerov junak kada ulazi u sukob to je isključivo sukob sa samim sobom, tj. sa svojom sjenom – svojim neostvarenim potencijalima koji mu se vraćaju kao strahovi, frustracije i neuroze koje se utjelovljuju u drugim likovima.

Ono što im je također zajedničko to je da je riječ o zatvorenim strukturama. Freytag kaže: „Radnja drame je događaj sređen na osnovu ideje, čiji se sadržaj prikazuje preko karaktera. (...) Mora imati čvrsto zatvoreno jedinstvo.“¹⁸⁹ Freytag insistira na tome da nakon završetka drame ni jedno pitanje ne smije ostati otvoreno. Kraj mora biti potpun i konačan bez otvorenih tema ili pitanja. Vogler ne insistira toliko na zatvorenosti, no kružna struktura njegove forme – priča se završava tamo gdje je i počela – nesumnjivo potvrđuje da je riječ o zatvorenoj strukturi. Ova dva autora dijeli više od sto godina i govore o različitim medijima (filmu i kazalištu). Ipak, imaju isti način stvaranja strukture koji proizlazi iz sličnog načina organiziranja ideja, odnosno sličnog pogleda na svijet. Zajedničko im je i to što obojica tvrde da su dramaturški principi o kojima govore „općeljudski“.

185 Freytag, 469.

186 Freytag, 481.

187 Uočavanje mehanizma na osnovi kojeg strada onaj s kojim se identificiramo i emocionalno pražnjenje uslijed „pogibije“ daje gledatelju razumijevanje i nadu da se sa „sličnim“ problemima obračuna na pravi način u životu.

188 Robert Nozick (1939-2002) *Anarhija, utopija, država (Anarchy, State and Utopia)*, 1974.

189 Freytag, 472. i 473.

Vogler se poziva na Junga, a Freytag na Aristotela. Oni na taj način žele uspostaviti vezu između svog modela i općeprihvaćenog autoriteta u prošlosti kako bi njihova struktura dobila potvrdu „općeljudske dimenzije“.

Epilog ili zašto na početku XXI. stoljeća publiku i dalje uzbuđuje način organiziranja ideja iz sredine pretprošlog stoljeća?

Ono što XIX. stoljeće čini bitno drugačijim od svih prethodnih je ideja da običan građanin (sa svojim načinom govora i čitavim habitusom) može biti junak tragične radnje. Ovu ideju XIX. stoljeće baštini od Diderota i XVIII. stoljeća, međutim dok se XVIII. stoljeće još bavilo utvrđivanjem ove, tada revolucionarne ideje, za XIX. stoljeće je to općeprihvaćena ideja koja mu omogućava da staru strukturu redefinira na svoj način, čineći time da elitni umjetnički dometi prethodnih stoljeća postanu masovno dostupni. Masovna proizvodnja materijalnih dobara i masovna potrošnja kulturnih dobara počeli su tada i mi i dalje živimo taj san – svijet u kojem živimo možemo razumjeti i kontrolirati putem znanosti i tehnike, u slijedu s tim, možemo razumjeti i promijeniti, tj. usavršiti i sebe same. Međutim, taj san, idući ovim putem još nismo ostvarili, a pitanje je hoćemo li to ikada uspjeti, jer kao što smo već vidjeli naš „heroj“ je „izgubio“ antagonista i bori se sa samim sobom. Jesmo li, pokušavajući koristiti nove medije radi pričanja starih priča, konačno udarili u zid, smijemo li pogledati iza njega?

Uočavanje granica „beskonačnosti“ čini da smo u stanju sagledati granice vlastitog svijeta, tj. mišljenja i na taj način otvoriti mogućnost da pogledamo preko granica. Granica čini *mitos*, tj. pričanje priče koje nam omogućava da sagledamo vlastitu prolaznost kao vječnost i da postavimo vječna pitanja (kojima i Vogler završava svoju knjigu) s nadom da ćemo naći i odgovor. Odustajanje od linearne priče znači odustajanje od ideološkog sagledavanja svijeta kao jedne ideje, a to budi novi užas. Jedan od najvećih užasa suvremenog čovjeka je osjećaj potpune i nepovratne defragmentacije sebstva, a time se, zanimljivo, vrlo malo, ako ikada bavi holivudska produkcija.

Ići k tom novom znači ići dalje od Voglera (mada je Vogler nastojao dokazati da se i nelinearna dramaturgija kakva je *Petparačke priče* može svesti na linearnu), dalje od Freytaga, odnosno dalje od njihovog zajedničkog praoca, tj. Aristotelove *Poetike* te prve upute za pisanje „dobro skrojenih“ komada u povijesti Zapadne civilizacije.

Stojimo nad provalijom i zauzimamo poziciju za skok. Zauzimamo je, ali ne skaćemo. Jesmo li spremni? Imamo li hrabrosti skočiti ili ćemo ići nazad u poznato po cijenu da novi mediji ostanu samo igračke u rukama starog pogleda na svijet?

Literatura:

Christopher Vogler, *THE WRITER'S JOURNEY (Mythic Structure for Writers)*, Michael Wiese Productions, USA 1998.

Gustav Freytag, "Tehnika drame", *Teorija drame XVIII I XIX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1985.

Bertrand Rasel, *Istorija zapadne filozofije*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd 1998.

http://www.briantriber.com/WritingSamples/Freytag_Drama/Freytag_TOC.html

Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, Clio, Beograd 2011.

The Influence of Gustav Freytag's Dramatic Theory of "Well- Tailored Pieces" on the Modern Film Dramaturgy as Embodied in The Writer's Journey by Christopher Vogler

Abstract

Film is art prone to consumption of the latest technological accomplishments and we are witnessing its break into the third dimension (for example Avatar...). Film with its technology is a complete product of the second decade of XXI century, but the structure of the stories presented by the modern technology belongs to XIX century. Why does film need the 'old- fashioned' dramaturgy? Does that mean that technologies change but not the human need for telling good, old stories? Why have old forms proved to be the best for presentation of new media and technology? Have we at least managed to move a bit further from XIX century? What can we learn about all this when we compare works of Gustav Freytag and Christopher Vogler?

Key words: *analysis scriptwriting model, hero s journey, storytelling, dramaturgical structure.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.