

Usporedba filma i knjige "Bijeli očnjak"

Bokunić, Isabelle

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:858331>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ**

**ISABELLE BOKUNIĆ
ZAVRŠNI RAD**

**USPOREDBA FILMA I KNJIGE “BIJELI
OČNJAK”**

Zagreb, rujan 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ
(Zagreb)

ZAVRŠNI RAD

Ime i prezime pristupnika: Isabelle Bokunić

TEMA ZAVRŠNOG RADA: Usporedba knjige i filma „Bijeli očnjak“

MENTOR: prof. dr. sc. Diana Zalar

Zagreb, rujan 2019.

SADRŽAJ

Sažetak/Summary.....	2
1. UVOD.....	4
2. DJEČJA KNJIŽEVNOST.....	5
2.1.Povijesni pregled dječje književnosti	5
2.2.Vrste dječje književnosti.....	8
2.3.Animalistika.....	10
2.4.Prilagođenost dječje književnosti po dobi.....	13
3. ANIMIRANI FILM.....	14
3.1.Produkcija animiranog filma.....	16
3.2.Povijesni pregled animiranog filma.....	18
3.3.Razlika američke i europske animacije.....	23
3.4.Film i književnost.....	25
4. BIOGRAFIJA JACK LONDONA.....	26
5. BIOGRAFIJA ALEXANDRE ESPIGARESA.....	27
6. USPOREDBA FILMA I KNJIGE „BIJELI OČNJAK“.....	27
6.1.Nastajanje animiranog filma „Bijeli Očnjak“.....	28
6.2.„Bijeli Očnjak“ kroz viđene Jacka Londona.....	29
6.3.Sličnosti radnje filma i knjige.....	31
6.4.Različitosti u likovima.....	32
6.5.Različitosti u radnji.....	34
7. ZAKLJUČAK.....	41
LITERATURA.....	43
Kratki životopis pristupnika.....	44
Izjava o samostalnoj izradi rada.....	45
Izjava o javnoj objavi rada.....	46

SAŽETAK

Adaptacija poznatih književnih djela u igrane ili animirane filmove danas je sve prisutnija kako u kinima tako i na malim ekranima. No pitanje je kako prepoznati kvalitetu neke adaptacije i da li je ona, ako je riječ o animiranom filmu, pogodna za prikazivanje djeci predškolske dobi. Kako bi se donijela takva prosudba potrebno je proučiti dječju književnost i od čega se sastoji te tako prosuditi interese djece u pojedinom dijelu života. Često se donosi zaključak kako je animirani film, kakav god bio, prilagođen djeci, ali to ponekad nije tako. Istina je da djeca uživaju u gledanju animacija kako se kreću po ekranu, ali da bi neki film uistinu bio namijenjen djeci on mora i tematikom biti bliži djeci. Povijest animiranog filma pokazuje nam kako smo došli do kompjuterske animacije koja se danas učestalo koristi te je potrebno saznati i kako nastaje animirani film da bi se njegova kvaliteta mogla bolje procijeniti. Kako bi se približila tema adaptacije filma, ovdje se govori o usporedbi čuvenog djela Jacka Londona „Bijeli Očnjak“ te o njegovoj istoimenoj adaptaciji redatelja Alexandra Espigares. Ovim radom nastoji se prikazati književno djelo i animirani film s kritičkog gledišta primjerenosti za djecu predškolskog uzrasta. Raščlanjivanjem književnog djela na likove i njihove karaktere te same radnje dovest će do zaključka kojoj dobi je prilagođeno ovo djelo, a raščlanjivanjem filma prikazat će se kojim je putovima krenuo Alexandre Espigares prilikom izrade filma i koliko se taj put razlikuje od ideje Jacka Londona. Ovom radu cilj je utvrditi da li su primjene nastale za film bile pogodne za djecu predškolske dobi ili je redatelj učinio upravo suprotno.

Ključne riječi: adaptacija, animirani film, dječja književnost, prilagođenost

SUMMARY

Adaptations of famous literary works into feature or animated movies today is increasingly present in cinemas and on small screens. But the question is how to recognize the quality of an adaptation and whether, if it is an animated movie, it is suitable for preschool children. In order to make such a judgment, it is necessary to study children's literature and what it consists of, and thus to judge the interests of children in a particular part of life. It is often considered that an animated movie, whatever it may be, is child-friendly, but sometimes that is not the case. It is true that children enjoy watching animations as they move around on the screen, but in order to be truly intended for children the theme of it must be close to children. The history of animated movies shows how we came to computer animation, which is nowadays widely used, and it is necessary to know how animated movies are made so that its quality can be better evaluated. In order to get closer to the theme of movie adaptation, here there is word about a comparison of Jack London's „The White Fang" and its adaptation by director Alexandre Espigares. This work seeks to portray literary work and animated movie from a critical point of view of appropriateness for preschool children. The breakdown of the literary work into characters and their characteristics, including the movie action, will lead to the conclusion for which age is this adaptation, it will also show which paths Alexandre Espigares took in making the movie and how it differs from Jack London's idea. The aim of this paper is to determine whether the changes made for the film were suitable for preschool children or whether the director did the exact opposite.

Key words: adaptation, animated movie, children's literature, appropriateness

1. UVOD

Što je zapravo dječja književnost i kada se dolazi do zaključka da postoji književnost isključivo za djecu jedno je od bitnijih pitanja na koje treba odgovoriti prije analize nekog književnog djela. Da se neko književno djelo doista upozna ključno je upoznati se sa samom poviješću dječje književnosti. Danas je za djecu napisano obilje knjiga. Bilo da je riječ o slikovnicama ili pak o romanima za djecu, ali ono što je danas namijenjeno djeci nije nužno imalo istu namjenu kada je napisano. Mnoga književnost koja je napisana za odrasle sada se pripisuje dječjem uzrastu, ali uvijek postoje i oni koji radi jednog elementa u knjizi za odrasle istu namjenjuju djeci.

Kao i u književnosti za odrasle, dječja književnost ima svoje žanrove. Neki od njih primjereniji su djeci mlađeg uzrasta, dok drugi mogu biti primjereniji malo starijoj djeci. Ali čak i između djela za djecu dvije različite dobi može postojati poveznica, a to je animalistika u dječjoj književnosti. Djeca osjećaju povezanost sa životinjama te ih mnogi pisci koriste kao glavne junake za svoja djela, a korijen toga prepoznaje se već od davnih dana. Ta se povezanost djece i životinja koristi i u drugim medijima, kao što su animirani filmovi.

Već od početka, animirani su filmovi imali u sebi životinje koje su postali glavni junaci nekih crtanih serijala. Djeca uživaju gledati kako animirane životinje „skaču“ po njihovom ekranu i izvode kojekakve ludorije. Često se animacije povezuju upravo s djecom, što je donekle i istinito, jer sam početak povijesti animacije dotiče se igračaka namijenjenih djeci koje su prikazivale kretanje nacrtanih ljudi, oblika ili životinja. Povijest animacije imala je brz i nagli uspon te je u veoma kratkom roku dogurala do onoga što nam je danas poznato kao animirani film.

Velika se pažnja stavlja na izradu animiranih filmova i kako je sada, u većini slučajeva, ciljana dječja publika, redatelji i producenti nastoje povezati književnost i film. Tako dolazi do nastanka brojnih adaptacija književnih djela koje djeci olakšavaju praćenje radnje. Jedan od prvih koji je započeo s adaptacijama bio je Walt Disney koji proizvodi dugometražne animirane filmove po uzoru na bajke braće Grimm. Danas imamo adaptacije knjiga koje djeca susreću u školi te neki redatelji pokušavaju djecu zainteresirati za književnost radeći takav film, dok drugi gledaju na slavu i popularnost koju tim filmom dobivaju. Ovdje je bitno prepoznati koje su razlike donesene i zašto taj film je ili nije prikladan za djecu.

2. DJEČJA KNJIŽEVNOST

Dječja književnost kao sam pojam nema svoju vlastitu definiciju koja bi ju opisala u kratkim i jasnim crtama. Mnogo se autora bavilo poljem dječje književnosti i mnogi od njih naveli su vlastita mišljenja o tome što je zapravo dječja književnost i što je ona predstavljala ili predstavlja u doba kada ju je autor proučavao. Na temelju vremena nastanka svake definicije vide se različitosti ali i sličnosti u razmišljanjima autora, te se na temelju njihovih razmatranja dolazilo do velikih pomaka u dječjoj književnosti. Kroz povijest vidi se da je dječja književnost bila shvaćena na različite načine te da su ta shvaćanja dovela do velikih promjena i pomaka u razumijevanju što bi dječja književnost trebala biti. Sve to bilo je nužno kako bi danas mogli prepoznati i uvažavati kvalitetnu dječju književnost i kako bi tako djeci pružili odgoj i obrazovanje kroz interaktivne, a ujedno i poučne dječje knjige i produbili u djeci ljubav prema književnosti i pisanoj riječi.

2.1. Povijesni pregled dječje književnosti

Dječja književnost kroz povijest doživjela je mnoge i velike promijene. U početku nije bila smatrana bitnim dijelom djetetova života kao što je danas slučaj. Književnost za djecu smatrala se jednostavnom vrstom književnosti te se tako i njena vrijednost umanjivala. Prema Crnkoviću dječja književnost je književnost koja obuhvaća djela koja po svojoj tematici i formi odgovaraju dječjoj dobi, od treće do četrnaeste godine života, a koja može biti svjesno namijenjena djeci ili su ju autori namijenili odraslima pa je s vremenom, radi društvenog razvoja, postala prikladna za djecu ili ju uglavnom čitaju djeca (Crnković, 1984.). U ovoj definiciji jasno je vidljivo kako zbog promjene doba, društvenog razvoja i općenite promijene u strukturi društva u kojem se živi, namjera autora za određenu vrstu čitatelja ne isključuje njegovo književno djelo za ostale uzraste. Crnković navodi i nekoliko primjera kako bi potkrijepio tvrdnju da namjena autora nije uvijek istovjetna s populacijom koja će zapravo čitati njegovo djelo.

„Charles Perrault je svoje bajke pričao u salonima i koristio se njima u borbi protiv klasicističke tematike; braća Grimm gledala su u bajkama izraz narodne duše; Andersen je, doduše, često pričao priče djeci svojih prijatelja i poznanika, ali je u svojim pričama i zgodama našao najbolji izraz za sve što je nosio u sebi...“ (Crnković, 1984., str 4.).

Navodi još i mnoge duge čija se djela danas pripisuju dječjoj književnosti, ali ih autori nisu bili tome namijenili. Svojim djelima probali su izraziti sebe i svoja mišljenja, što je izgleda, na nekoj razini, bilo prikladno govornom izražaju djece pa ih je iz tog razloga i privuklo.

Uz djela nenamijenjena djeci nailazimo i na djela koja su namijenjena djeci određenog doba zbog svog govora i načina pisanja. Jedno od tih djela bile bi Čudnovate zgrade šegrta Hlapića Ivane Brlić Mažuranić. U doba kada je knjiga izdana smatrala se veoma jednostavnom i rječnik koji se u njoj koristio bio je prikladan opusu riječi tadašnje djece, dok danas djeca imaju problema jer za neke riječi koje se nalaze u knjizi nisu nikada čuli te je za današnje generacije kompliciranija za čitanje i zahtjeva bogatiji rječnik djece.

Kroz stoljeća dječja književnost počela je dobivati na značaju i uvedene su neke karakteristike po kojima se razaznaje razlika između dječje književnosti i književnosti za odrasle. U dječjoj se književnosti gotovo uvijek pojavljuju dječji likovi i junaci. Uvelike su ti likovi i sami djeca kako bi se čitatelji lakše povezali s likom, ali se kao glavni likovi mogu pojavljivati i odrasli ljudi, neljudski likovi poput životinja, neživih predmeta, nadnaravnih bića te stvorenja. U ovo se također upliće nova definicija dječje književnosti koja se više oslanja na karakteristike dječje književnosti :

„Dječju književnost prema Ruddu čine tekstovi koji svjesno ili nesvjesno adresiraju određene konstrukcije djeteta ili njegove ekvivalente (primjerice životinje, lutke, umanjene odrasle i dr.), a kojima je zajedničko da izražavaju svijest o podređenom statusu djece, bilo da ga podupiru ili preispituju.“ (Hameršak i Zima, 2015., prema Rudd, 2005., str. 49.).

Unatoč tome što dječja književnost vrvi dječjim junacima i samom tematikom djetinjstva, dolazi do problema gdje autori na temelju jednog odlomka ili pak djela koja govore o djetinjstvu određuju da je neko djelo dječja književnost, iako nije prikladna djeci. Prema Crnkoviću to dovodi do podjele dječje književnosti na „laku“ ili „tešku“, te „razumljivu“ ili „nerazumljivu“ (Crnković, 1984.). Takvom podjelom dolazi do eliminacije nekih djela, koja danas djeca rado čitaju, zbog toga što su ona „preteška“ za djecu. Jedno od tih djela bila bi Carrollova Alisa u zemlji čudesa.

U 19. i 20. stoljeću dolazi do primijene naziva te dječja književnost postaju knjige za omladinu ili knjige ili spisi za mlade. Tada su knjige prikladne mladima bile školske

knjige, to jest knjige poučnoga sadržaja, dok se na zabavne knjige i beletristiku gledalo kao na loš utjecaj za djecu i smatrala se ometajućom. „...ugrožava i istiskuje usmeno pripovijedanje, „napreže odviše oči, a radi mirovanja škodi čitavom organizmu“, da djeci zbog beletristike postaju „i lekcije odvratne, jer je čitanje lagano i ugodno, a za svladavanje lekcije treba ustrajnosti i dosta truda““(Hameršak i Zima, 2015., prema Pešut 1907., str. 51.). Sredinom 20. stoljeća uvode se i dječje lektire koje se baziraju na djelima izvan umjetničke književnosti te prirodno znanstvenim tekstovima. Dolazi do podjele dječje književnosti na funkcionalne i nefunkcionalne knjige. U funkcionalne knjige svrstavaju se knjige koje su imale jasnu utilitarnu funkciju kao što su školski udžbenici, knjige koje se bave poučavanjem djece te knjige koje se povezuju sa školskim gradivom, dok su nefunkcionalne knjige one knjige kojima se zadovoljavaju neutilitarne kulturne potrebe kao što su romani, beletristika i umjetnička književnost.

Još jedna velika promjena koja je dočekala dječju književnost je pojam uz koji se povezuje. Prije se dječja književnost povezivala s pojmom lijepe knjige, dok se kasnije mijenja gledište i na dječju književnost gleda se kao na umjetnost.

„ Prema Skoku dječja je književnost „ umjetnost riječi koja odražava specifično, dječje viđenje svijeta, njegov doživljaj dostupan iskustvu i psihologiji djeteta“. Nekoliko godina kasnije, Skok će dodatno naglasiti književne aspekte dječje književnosti, konceptualizirajući to područje „kao autohtonu, stvaralačku viziju djetinjstva ostvarenu riječima, dakle kao umjetnost riječi kojom se izražava dječja vizija i perspektiva svijeta i potvrđuje, dakako, jedan isključivo ličan doživljaj autora.““(Hameršak i Zima, 2015., prema Skok 1970., str. 36.).

Iz umjetnosti riječi, kako se u 20. stoljeću predstavlja dječja književnost, dolazimo do 21. stoljeća u kojem Dubravka Težak izdaje knjigu Povijest hrvatske dječje književnosti (2002.) te ponovno u raspravu uvodi područje namjene dječje književnosti. Dubravka Težak dječju književnost opisuje kao književnost namijenjenu djeci ali usto i umjetnost riječi te uz to navodi da za nju vrijede sve odrednice koje označuju i bilo koju drugu vrstu književnosti kao umjetnost (Hameršak i Zima, 2015.). Uz to pokušava odrediti i način prepoznavanja nekog književnog djela i njegova svrstavanja u polje dječje književnosti te kaže da neko književno djelo postaje dječja književnost onda kada ga njegov autor, nakladnik ili posrednik predstavi i pozicionira kao dječju. Uz to što navodi Težak smatra se i da se

dječja književnost mora izravno povezati sa svijetom djeteta, to jest da u djelu koje se deklarira kao dječja književnost moraju se prepoznati motrište, psiha, likovi, potrebe ili navike koje će djetetu koje to čita biti srodne i s kojima će se moći povezati.

Uz sve navedeno da se zaključiti da je dječja književnost ona književna vrsta koja se svojom tematikom, sadržajem, pogledom na svijet i načinom na koji se prenosi određena poruka približava djetetu, primjerena je za dijete u pogledu dobi i bogatstvu rječnika koje dijete posjeduje te su u njoj likovi s kojima dijete može stvoriti određenu vrstu povezanosti kako bi na kvalitetniji način shvatilo poruku koja mu se prenosi. Definiranje dječje književnosti nije laka stvar te je zbog toga kroz prošlost bilo mnogo različitih definicija koje su proizlazile iz mišljenja autora što je za djecu prikladno. Bitno je prepoznati potrebu djeteta u danom trenutku i percepciju koja će mu omogućiti da se poveže s književnim djelom te će ga jedino tako u potpunosti razumjeti.

2.2.Vrste dječje književnosti

Kao osnovne vrste dječje književnosti navode se dječja poezija, priča ili bajka i roman ili pripovijetka o djeci te basne. A ostale vrste koje pripadaju dječjoj književnosti ali ih se može pronaći i u književnosti za odrasle su roman i pripovijetka o životinjama ili djela s tematikom prirode, avanturistički roman, povijesni roman, putopisi i znanstveno-popularna literatura.

Crnković u knjizi Dječja književnost (1984.) navodi kako se dječja književnost može podijeliti u dvije skupine. S jedne strane nalaze se glavne vrste dječje književnosti, a s druge strane granične vrste dječje književnosti. Crnković u glavne vrste dječje književnosti uvrštava priču, poeziju, pripovijetku te roman o djetinjstvu. U granične vrste dječje književnosti uvrštava basnu, priču, pripovijetku, roman o životinjama, avanturistički roman s fikcionalnim ograncima, kao što su povijesni roman, znanstveno-fantastični roman, te avanturistički roman s ne fikcionalnim ograncima kao što su putopisi i biografije istraživača.

Unatoč toj podjeli u dječju se književnost još uvrštavaju i slikovnice te igrokazi. Slikovnica je prva knjiga s kojom se dijete susreće te je važna za dijete kako bi ono stvorilo povezanost između slike i riječi te dobilo dojam o pisanoj riječi. Slikovnica bi trebala biti kvalitetno izrađena, slike trebaju biti u skladu s onime o čemu se na

određenoj stranici govori te ju ujedno i nadopunjavati, a ilustracije bi trebale biti umjetnički napravljene kako bi se djetetu približila umjetnost već u najranijima danima.

Igrokazi pak nisu toliko zastupljeni u dječjoj književnosti kao što su zastupljeni u književnosti uopće, ali ipak postoje prerade određenih djela u igrokaze. Crnković navodi kako se u novije vrijeme igrokazi manifestiraju na tri načina, a to su igrokazi za pionirsko kazalište, igrokazi za kazalište lutaka te igrokazi za radio i televiziju (Crnković, 1984.). Jasno je kako je danas velik napredak u igrokazima namijenjenim za televiziju, ali i u lutkarskom kazalištu .

Priča je jedna od glavnih vrsta dječje književnosti. Razvila se iz narodne priče te se često za nju upotrebljava i naziv bajka. Vuk Karadžić dijeli priče na muške i ženske narodne pripovijetke. Ženske narodne pripovijetke su one u kojima prevladava čudesno te ih naziva i gatkama ili gatnjama. S druge strane su muške narodne pripovijetke u kojima nema čudesnih elemenata. Karadžić koristi pojam pripovijetka koji je prema Crnkoviću pogodniji za novele, dok je priča prozno djelo u kojem prevladavaju čudesni elementi. Priča se također može podijeliti i na narodnu i umjetničku priču. U narodnu se priču uvrštavaju bajke (mit, čudesna priča, legenda, saga), novele i anegdote, a u umjetničku se priču ubrajaju bajke (po uzor na narodne bajke), fantastičnu priču te priču koja je slična realističnoj pripovijetki.(Crnković, 1984.)

Poezija za djecu se dijeli na pjesme koje su stvorila sama djeca prilikom igre, pjesme koje su napisali pjesnici i namijenili ih djeci, pjesme koje govore o djetinjstvu, a nisu pri pisanju namijenjene djeci, pjesme o prirodi, patriotske pjesme koje nisu preteške po izrazu, šaljive i humoristične pjesme te pjesme koje nisu namijenjene djeci ali se pretpostavlja da ih djeca određene dobi mogu shvatiti.

Pripovijetke i romani često se usko vežu jedno na drugo te ih mnoštvo autora smatra nerazdvojnima. Navodi se kako je pripovijetka dio romana te se i tako definira, rubno uz roman. Crnković pripovijetku pozicionira kao realističan tekst (Crnković, 1984.). Temeljne odrednice pripovijetke su : poučljivost, shematičnost, oslonac na primjere, stalni likovi, naslovi i podnaslovi koji sažimaju poruku koja se često prenosi na kraju teksta. Uvijek je prisutno načelo nagrade i kazne. Pripovijest se dijeli na povijesnu

pripovijest, pustolovnu pripovijest, obiteljsku pripovijest, pripovijest od dječaćkim družbama i tomu slično.

Dječji roman je vrsta dječje književnosti koja se definira u kategorijama likova koji su uglavnom djeca ili dječćake družine kojima je karakteristično da proživljavaju neku pustolovinu, avanturu ili akciju te dječju igru. Iako da bi se djelo klasificiralo kao dječji roman te odrednice nisu nužno povezane te se neke od njih mogu izostaviti. U hrvatskoj se termin roman pojavljuje 30.-ih godina 20. stoljeća te označuje dulji prozni tekst kojem su fabularna i narativna organizacija razvedenije. Hameršak i Zima u Uvodu u dječju književnost dotiču se tipova romana, to jest njihove narativne organizacije, prema Majhutu koji navodi da su se romani do 1945. godine dijelili na pustolovne romane, romane o siročetu i romane o dječćim družbama. Kasnije se klasifikacija romana i njegova tematika proširuje te se može nabrojati svega petnaest vrsta dječćih romana. Prema Skoku oni su deteminirani sadržajno, to su ljubavni dječći roman, povijesni dječći roman i kriminalistički dječći roman, djelomice mogu biti determinirani predodžbeno, kao što su humoristički dječći roman, roman-bajka te ludistički dječći roman, i kao treću vrstu navodi romane koji mogu biti dijelom determinirani strukturno, pustolovni roman, (auto) biografski dječći roman. Skok navodi još neke vrste romana koje nije mogao uklopiti u ovu podjelu te ih izdvaja kao zasebne žanrove, to su: socijalno-akcijski dječći roman, akcijsko-socijalni dječći roman, akcijski roman, omladinski roman te roman o dječćim trapericama ili tinejdžerski roman. U šezdesetim godinama 20. stoljeća pojavljuje se u romanima element fantastike, a u sljedećim se desetljećima velika pozornost pridaje kompetenciji djeteta, osobito u kriminalističkim romanima i romanima animalističke tematike te romanima s temama obiteljske patologije.(Hameršak i Zima, 2015.)

2.3. Animalistika

Animalistika je jedan dio u književnosti koji se može prožimati kroz sve književne vrste u dječćoj književnosti. Poznato je da djeca osjećaju veliku povezanost sa životinjama i da su njima fascinirana te ta činjenica i ne čudi učestaloj pojavi životinja u dječćoj književnosti. Možemo uočiti čestu pojavu životinja u poeziji, pripovijetki te dječćim romanima.

Način na koji su one predstavljene čitateljima može biti antropomorfni ili realistički.

„ 1. Antropomorfno prikazivanje životinja gdje antropomorfnost nije svrha da podcrtava zbiljske osobine životinja nego ima druge ciljeve; 2. Prikazivanje životinja s dodavanjem nekih ljudskih osobina (govor), ali te dodatne osobine samo brže i jednostavnije informiraju o onome što životinja osjeća ili čini; 3. realističko opisivanje životinja na temelju zapažanja i promatranja; 4. Kombinacija umjetničkog i znanstvenog opisivanja životinjskog svijeta gdje su naučni podaci uklopljeni u doživljaj prirode.“ (Crnković, 1984., str 174.) .

Crnković je pridonio vlastitom podjelom prikazivanja životinja te ju proširio u okviru antropomorfnog i realističnog. Ono što navodi kao osnovno u ove četiri vrste je doživljaj prirode koji autor djela prenosi čitateljima.(Crnković, 1984.)

Antropomorfnost možemo uočiti u odijevanju životinjskih likova kao ljudi, ljudskom ponašanju, životinje stanuju kao ljudi, ulaze u standardne priče kao sporedni likovi ili se pak javljaju u fantastičnoj priči. Ono što se često susreće u djelima prožetim animalistikom su animizam, gdje se ljudski psihički čimbenici projiciraju kroz životinje, te zoomorfizam, gdje se ljudi prikazuju kao životinje. Animalistika je znana čovjeku već stoljećima, samo se način njena prenošenja promijenio. Prije su se takozvane priče o životinjama širile usmenim putem i bile su namijenjene isključivo djeci, a čak i u prvim civilizacijama postoje dokazi o pričama u čijim su središtima bile životinje. Te su nam priče danas bolje znane kao basne.

Basna je kratka priča u prozi ili stihovima u kojoj su u glavnoj ulozi životinje, biljke ili stvari koje posjeduju ljudske osobine, u većini slučajeva povezane s naravi životinje, te uvijek u sebi imaju pouku namijenjenu čitatelju. „Basna, međutim, predstavlja viši stupanj prikazivanja životinje u pučkoj i umjetničkoj literaturi i oštro se razlikuje od prikazivanja životinjama u mitovima i bajkama.“ (Crnković 1984., str. 167.). Crnković navodi da su životinje u bajkama i mitovima prikazane realističnije nego u basnama. Životinje u bajkama služe se govorom, ali je taj govor ipak svojstven za tu životinju i razumiju ga pojedinci kojima je u bajci dodijeljena posebna moć da ih razumiju. Dok se u basnama životinje u potpunosti ponašaju kao ljudi te svojim ponašanjem i zgodom u kojoj su se našli dolaze do pouke namijenjene ljudima. U basnama se životinje karakteriziraju na temelju njihovih realističnih osobina te se to ujednačava s ljudima kojima je ta osobina dominantna karakteristika ličnosti, kao što je na primjer lisica lukava, a magarac tvrdoglav.

Basna u sebi uvijek sadržava dva ključna dijela. To su fabula i moral. Oni se u bajkama pojavljuju u različitim interakcijama. Prema Crnkoviću fabula može biti

vrlo kratka, a moral dug i opširan ili pak fabula obuhvaća gotovo sve, a moral je vrlo kratak ili uopće nije izrečen već se mora iščitati iz fabule.

Basne u prvom pogledu nisu bile namijenjene djeci već odraslima, ali nezanemarivo je kako djeca u njima uvelike uživaju te ih rado čitaju i slušaju. Ne razumiju uvijek u potpunosti pouku basne ali uživaju u životinjama i smiješnim dogodovštinama kroz koje one prolaze.

Povezanost djece i životinja ne nalazi se samo u tome da su djeci životinje interesantne i zabavne, već se o njihovoj povezanosti govori već stoljećima. Već je i Aristotel stvorio poveznicu između djece i životinja, u 4. stoljeću prije nove ere, te naveo kako im je zajedničko voljno djelovanje i nemogućnost izbora. U doba romantizma smatralo se da su djeca više u doticaju s prirodom nego odrasli te se njihova povezanost sa životinjama gledala iz tog kuta. U 19. stoljeću dolazi do povezivanja djece sa sjemenom ili klicom dok dječja književnost predstavlja polje na kojem sjeme ili klica raste te su i pisci tako davali naslove svojim djelima (Filipović, Mali tobolac raznog cvjetja 1850., Jagodnjak 1878. te Marik, Krasuljak 1876.) i izdavači časopisima (bosiljak, 1864.- 1868., Bršljan, 1873.-1876., 1899.-1903., Smilje, 1873.-1945.). U novije doba, kako u svojoj knjizi spominju Hameršak i Zima, psihologinja Gail Melson povezala djecu i mladunčad životinja te ustanovila kako oboje imaju manje straha prema odraslim jedinkama svoje i drugih vrsta, povećana im je znatiželja te će prije prići drugoj vrsti. Navodi i kako ljudsku djecu privlače druga djeca i mladunčad te kako, zbog osobnosti kućnih ljubimaca i njihove zaigranosti, djeca ih doživljavaju kao zanimljive vršnjake (Hameršak i Zima, 2015.). Ali ovakva povezanost može dovesti i do krivih tumačenja koja djecu stavljaju na podređeni položaj u kojem odrasli imaju glavnu riječ.

„Rudd povezivanje djece i životinja tumači kao dio šire društvene tendencije da se oni koji su na vrhu društvene ljestvice smatraju udaljenim od životinja, civiliziranima, dok se „niža“ bića (manjine, žene, djeca, imigranti, bolesni, radnici i dr.) automatski označavaju kao ona koja su bliže prirodi, pred-društvena.“ (Hameršak i Zima 2015. prema Rudd 2009., str. 334.).

Iz ovog se citata da zaključiti kako se povezivanjem djece i životinja može djeci umančiti ljudskost i smatrati ih se manje važnim, ali danas se više gleda na simboličku komponentu povezanosti jer je u današnjem društvu povezanost s

prirodom rijetka te se na dječju povezanost s prirodom i životinjama gleda kao na dobru stvar koju treba očuvati.

Na dječje književnu animalistiku gleda se kao na posebnost koja donosi bitnu razliku između dječje književnosti i književnosti za odrasle. Najveća razlika je nošenje s „teškim“ temama. Djeci je lakše shvatiti neke bitne stvari koje mogu u djetinjstvu dovesti do traume, ako je prikazano u životinjskom obliku. Smrt člana obitelji teško je shvatljiva djeci i bitno je djeci objasniti što se dogodilo i zašto, a da dijete to ne doživi kao traumu. Iz tog razloga možemo naići na slikovnice i književna djela koja se bave takvim temama kako bi djeci olakšalo razumijevanje situacije u kojoj se trenutno nalazi i to kroz životinjske likove. Neke od tema koje se razrađuju na ovaj način su i dječja depresija, seksualnost, politika, ratna stradanja, nezaposlenost, klasna nejednakost i dr. Animalistika se često koristi i kao prikaz ekološke situacije te se njome trudi prikazati kako zagađenje utječe na životinje iz njihove perspektive. Jedan primjer toga je Pismo iz Zelengrada autorice Nevenke Videk.

2.4. Prilagođenost dječje književnosti po dobi

Kako bi bolje poznali dijete i produbili njegov interes za pisanu riječ bitno je upoznati se s dječjim interesima u pojedinim razdobljima njihova života te im omogućiti pristupačnost te vrste dječje književnosti. Crnković dijeli razdoblja dječjeg života do četrnaeste godine života i određuje koji žanrovi dječje književnosti djeci najviše pogoduju u određenom razdoblju. Tako dijete u razdoblju do druge godine života najviše uživa u slikovnicama koje mogu biti i bez teksta te u kratkim pričama. To je prvi korak prema čitanju jer dijete stvara poveznicu između pisane riječi i izgovorene riječi. Oko treće i četvrte godine djeca vole slikovnice s tekstem i jednostavnije priče. Pogodno bi bilo kada bi se u njima nalazili rimovani stihovi.

Od četvrte do sedme godine života dijete ulazi u, takozvano, razdoblje bajke. U tom razdoblju lako se uživljavaju u bajke i vjeruju u njih te nerijetko zahtijevaju da im odrasli ponovno i ponovno čitaju iste bajke koje su do sada već čuli. U ovom razdoblju se uočava i interes za dječju poeziju. Pred kraj razdoblja djeca često u bajke unose i nešto svoje te nije rijetkost da mijenjaju tijek bajke i provjeravaju što bi se moglo dogoditi ako promijene ponašanje nekog lika, dio radnje ili ako izbace, to jest, ubace nekog od likova. Od sedme do osme godine sami čitaju bajke i priče, a interes za poeziju je još uvijek jak.

Od sedme do desete godine kod djece se pojavljuje interes za realistične pripovijetke. Iako u cijelom djetinjstvu vlada interes za životinje u ovom je razdoblju jači nego inače. Rezultat toga je izniman interes za pripovijetke u kojima se kao glavni junaci pojavljuju životinje, ali još uvijek vole i pripovijetke u kojima se pojavljuju djeca. Poezija je još uvijek prisutna u djece ove dobi, ali se kasnije gubi interes u djece za dječju poeziju.

Od desete do trinaeste godine djeca ulaze u pubertet što u njima pobuđuje interes za novim spoznajama i novim doživljajima. U ovome se razdoblju najviše čitaju avanturistički romani i pripovijetke te uzbudljiva literatura. Ovdje se često nailazi na literaturu u kojoj su još uvijek glavni junaci djeca ali sada oni prolaze kroz razne avanture i prikazuju dozu samostalnosti. Djevojčice se pak u ovom periodu života više okreću romanima s ljubavnom tematikom, romanima koji govore o raznim zgodama dječaka i djevojčica i romanima koji govore o obitelji. Ovdje se u nekih počinje javljati interes za znanstveno-popularnom literaturom dok se kod drugih ponovno javlja interes za poeziju, ali ovaj put nije u pitanju dječja poezija.

Nakon trinaeste godine djeca se bolje upoznaju s putopisima, djelima koja realno opisuju zbivanja u prirodi, vole knjige koje govore o njihovim vršnjacima iz drugih zemalja i žele saznati više o različitim društvenim sredinama. Oko četrnaeste se godine pojavljuje i interes za knjige koje roditelji od njih skrivaju. (Crnković, 1984.)

U današnje vrijeme ipak nema toliko djece koja čitaju te bi se na tome trebalo poraditi od ranih dana. Djelomičan utjecaj toga je velik razvoj tehnologije koja je djeci zanimljivija od knjiga, ali ako se u djetetu uspije razviti ljubav prema knjizi još u djetinjstvu velika je mogućnost da će dijete ostati priklonjeno knjizi i kada odraste te da će već u četrnaestoj godini čitati sve žanrove.

3. ANIMIRANI FILM

Animirani filmovi u današnje su vrijeme najčešći izvor dječje zabave. Svakodnevno izlaze različiti animirani filmovi, bilo u serijalima, bilo dugometražni. Djeca ih danas prate na televiziji, gledaju ih u kinima pa ih čak posebno traže i na internetu. Samim početkom animirani su filmovi bili izvor redateljeve mašte ili interpretacije književnih djela kojima se nastojalo djeci približiti i prikazati im kako redatelj filma

doživljava likove i na koji način ih može likovno izraziti. Animacija filma još je i danas u usponu i svakodnevno se pronalaze novi načini kako animaciju učiniti još boljom. Iz povijest animiranog filma vidi se kako je on još nov i da je njegov napredak bio brz, ali dolaskom računalne tehnologije došlo je do znatnog ubrzanja u unapređenju animiranog filma što je dovelo do realističnih prikaza likova koji izgledaju gotovo ljudski. Zbog svog brzog napretka, područja animiranog filma nisu dovoljno istražena, a kako se iz dana u dan pronalaze novi načini animacije istraživanje će se samo otežati i prikazati kao zastarjelo u vrlo kratkom roku.

Ono što se nije mijenjalo prilikom nastanka animiranog filma od njegova početka do danas je takozvani softver animiranog filma. Softver animiranog filma je način njegova nastanka, to jest proces kroz koji animirani film mora proći kako bi ga se izradilo. Prvo se počinje od ideje koja može nastati na temelju neke priče, literarnog djela ili iz mašte redatelja filma iz koje on stvara literarni predložak. Nakon ideje redatelj se sastaje sa svojim timom i odlučuje o načinu na koji će se njegova ideja audiovizualizirati, to jest odlučuje se o dizajnu filma (interijer, eksterijer, detalji, vrsta animacije) te o kreaciji likova (izgled, kretnje). Nakon što je sve odlučeno prelazi se na sam postupak animacije. (Marušić i sur., 2004.)

Bitno je razlikovati i klasičnu animaciju od animacije uz pomoć računala. Klasična animacija prilikom produkcije prolazi više faza nego animacija putem računala te zahtjeva više vremena. Animacija pomoću računala ili kompjuterska animacija podrazumijeva filmove koji svoje karaktere izrađuju izvorno na računalu, a ne skeniranjem. Ona može biti 2D ili 3D, a u ponekim filmovima i kombinacija dvije dimenzije.

(Marušić i sur., 2004.)

U animiranim filmovima nailazimo na dvije vrste filmova, a to su dugi i kratki animirani filmovi. U kratkim animiranim filmovima fabula je temeljna (izlet u prirodu, potjera i sl.) i više se pažnje posvećuje pojedinim dijelovima filma, pojavljuju se gegovi (komički efekti) te je tijekom skokovit, isprekidan gegovima. Također je bitna i pažnja koja u kratkim filmovima ne mora biti osobito intenzivna jer je bitno da gledatelj primijeti pojedini geg. Kod dugog filma bitnija je fabula i prijelaz između scena je logičan, geg se pojavljuje samo u trenucima kada pridonosi fabuli te to dovodi do funkcionalnog raspoređivanja pažnje i lakšeg praćenja filma

bez pretjeranog zamora. U dugom filmu ima više prostora i za emotivne reakcije koje se smjenjuju prilikom filma te također olakšavaju pažnju. Ono što omogućuju dugi filmovi su i ritmične melodijske točke koje sliže kao predasi u dramatičnosti radnje.

(Turković, 1996.)

3.1. Produkcija animiranog filma

Pojam koji objašnjava bogatstvo, a ponekad i kvalitetu nekog animiranog filma jest pojam „folija po minuti“. To je pojam koji označava prosječan broj crteža koji se koristi u jednoj minuti animiranog filma ili izražava broj svih crteža korištenih u filmu podijeljen s minutama trajanja tog filma. Film s pet stotina folija po minuti najčešće se koristi u izradi animiranog filma jer omogućava veću kreativnost i kvalitetniju animaciju. Ovakav termin koristi se kod takozvane cel-animacije koja je karakteristična kada se animacija događa putem celuloida, to jest kada se crta rukom, dok se kod računalne animacije koristi izraz layer (sloj).

Produkcija animiranog filma sastoji se od pet elemenata, a to su: pripremna faza (projekt), olovka, radna kopija, ton-kopija i posebni produkcijski elementi.

Pripremna faza ili projekt sastoji se od sinopsisa, scenarija, model-liste, knjige snimanja i redateljsko-producentuskog obrazloženja. Sinopsis je ideja animiranog filma ili forma koja se koristi kako bi se došlo do ideje filma. Uglavnom se koriste originalno i izvorno izmišljen sinopsis, pjesma, knjiga, slikovnica, strip, karikatura, slika, vic i tako dalje. Nakon što je nastao sinopsis, to jest ideja, stvara se scenarij. To je tekstualna forma gdje se precizno opisuje svaki detalj i pojava koji će tvoriti naraciju budućeg filma. Bit scenarija je jednostavnost, mora opisati sve što će se u filmu prikazivati sve do najsitnijih detalja. Scenarij također u sebi sadržava i dijalog ili naraciju, to jest ono što će likovi izgovarati u filmu bilo drugima, bilo samima sebi. Model-lista prikazuje likovni izgled svih elemenata filma, to jest dizajn nekog animiranog filma. Ovdje se rješava pitanje likovnog izgleda pozadine, to jest svakog ambijenta koji se u filmu pojavljuje, i karaktera, to jest likova. Knjiga snimanja je vizualna prezentacija scenarija filma i za nju je odgovoran redatelj. U njoj je prikazan svaki kadar filma. Kadar je cjelina unutar filma koja u prostornom smislu i iz određenog kuta kamere može funkcionirati samostalno. Te na kraju redateljsko-producentusko obrazloženje gdje se detaljno opisuju semantičke nakane filma te psihološka stanja i žanrovske karakteristike koje su susreću u filmu.

Nakon što se pripremna faza dovela kraju dolazi se do stvarne izrade filma to jest do elementa koji se naziva olovka. Olovka se sastoji od animatica, glavnog crteža pozadine, glavnog crteža karaktera, glavne i pomoćne animacije, faziranja te probe animacije. Animatic je proba timinga svakog kadra, to jest da li se duljina kadra poklapa sa napisanom duljinom, u ovom dijelu mogu se uključiti i dijalozi koji se nalaze u scenariju. Glavni crtež pozadine kreće od najveće kompozicije u svakom kadru te se potom crtaju detalji u tom kadru. To je precizna preslika iz knjige snimanja u realnoj tehnološkoj veličini. Glavni crtež karaktera ima zadatak pozicionirati karaktere (likove, predmete, ambijenti i sve što se treba u tom kadru animirati) u prethodno nacrtane pozadine i stavlja ih u međuočnos kakav se očekuje kao krajnji rezultat. Sljedeće se posao šalje glavnom i pomoćnom animatoru koji na temelju knjige snimanja crtaju svaki pojedini pokret koji se događa unutar animiranog filma. Faziranje je proces koji, nakon što su glavni i pomoćni animator nacrtali svaki pokret, prikaže faze kretanja koje se događaju prilikom prijelaza iz jednog pokreta u drugi. Kada su ti poslovi završeni dolazi do probe animacije gdje se provjeravaju određeni dijelovi pokreta u filmu, a ne i sami film.

Radna kopija služi tome da se definira što će se snimati. Svaki karakter se kopira na zasebni papir, potom se karakteri moraju kolorirati, potom se model-lista šalje scenografima koji izrađuju pozadinu. Kada su svi ti poslovi završeni obavlja se takozvano trik-snimanje gdje se predlošci snimaju na filmsku traku snimajući kadar po kadar, a ne u cijelosti. Iz negativa koji je nastao u prethodnoj etapi procesa izrađuje se pozitiv-kopija koja se smatra radnom kopijom. Radna kopija služi u slučaju da se zamrzne produkcija i za provjeru da li je sve snimano onako kako je zamišljeno.

Posljednja faza produkcije animiranog filma je ton-kopija. Izrada ton kopije započinje s montažom slike, „... postupak konačnog i preciznog uobličavanja slike u režijsku formu zamišljenu knjigom snimanja.“ (Marušić i sur., 2004., str. 216.) Nakon montaže slike film bi trebao imati predviđenu dužinu trajanja. Nakon montaže slike radi se montaža negativa čija je svrha očuvanje filma. Potom se komponira ili snima glazba za film te se kreiraju ili snimaju zvukovi za film. I glazba i zvukovi mogu biti ili već postojeći ili nastaju za potrebe animiranog filma. Odabrana glazba i zvukovi tada se ukomponiraju u film, to jest odvija se montaža glazbe i zvukova. Potom se vrši sinkronizacija, postupak međusobnog usklađivanja glazbe i zvuka, to

jest njihovu jačinu, pretapanje, nastajanje, nestajanje i tako dalje. To uključuje i uključivanje dijaloga u film. Kada su zvukovi i glazba prikladni za film izrađuje se, isto kao i kod slika, ton kopija, to jest ton-negativ. Na kraju dolazi kolaudacija filma što je zapravo prikazivanje samog filma u kojoj sudjeluju oni koji su film izradili i oni koji ga financiraju te se potom odlučuje da li je film spreman za tržište.

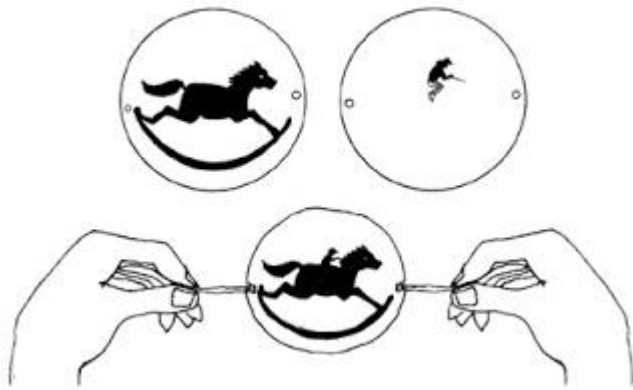
U ovim fazama postoje razlike između računalne i klasične animacije. Prve dvije faze su u potpunosti iste, projekt i olovka, ali se razlike uočavaju u tome što se slike ne kopiraju ručno već se skeniraju te se na isti način ne koloriraju ručno već računalno. Isto tako nema potrebe za negativom jer se sve odvija putem računala.

Na samom kraju još se spominju i posebni produkcijski elementi. U njih se uklapaju ključne struke kao što su redatelj, producent, financijaš, izvršni producent, organizator (nadgleda proizvodnju filma), supervizor (pomoć neiskusnom redatelju, montažeru). Potom odjeli u kojima se radi, to su laboratorij za razvijanje i umnožavanje te tonski studio, i na kraju izrada planova i financijskih obračuna.

3.2. Povijesni pregled animiranog filma

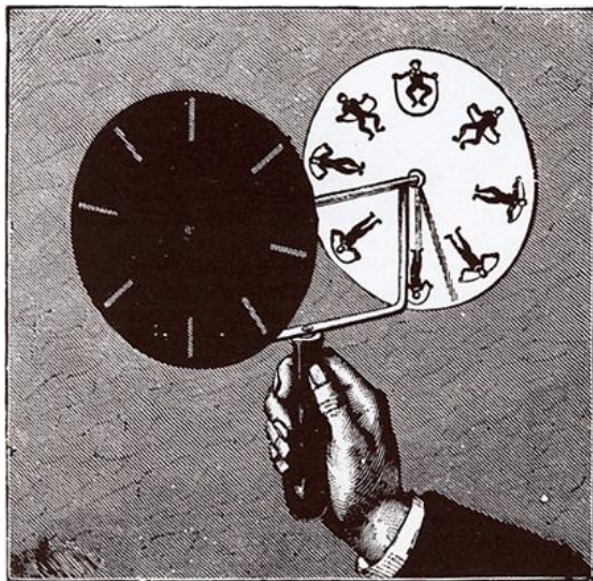
Razvijanje filmske tehnologije ide u korak s razvojem fotografije i fotografske tehnologije. Bez razvoja fotografske tehnologije bilo i nemoguće razviti reprodukcijску infrastrukturu filma. Iako se fotografska tehnologija razvila u devetnaestom stoljeću i omogućila reproduciranje filma kakvog poznajemo danas, a uz razvoj fotografske tehnologije za animaciju bitne su i optičke igračke. Prvi početci animacije započeli su sa sličicama koje se brzim okretanjem pretvaraju u pokret. To se objašnjava time što oko ne može reproducirati svaku sličicu zasebno ako su one u pokretu pa oko više različitih slika reproducira kao jednu sliku u pokretu, to se naziva tromost oka, a takve slike u pokretu nazivale su se optičke igračke.

John A. Paris izumio je napravu koja je na svakoj strani okruglog kartona imala po jednu sliku. Na određenim stranama kartončića nalazile su se gumice koje su se trebale usukati pa se njihovim otpuštanjem kartončić okretao i prikazivao dvije slike kao jednu. Tu optičku igračku nazvao je thaumatrope.



1. Prilog: Thaumatrope (<https://sites.google.com/site/bishopsciencenight/live-demonstrations/thaumatrope-optical-illusion>)

Tridesetih godina devetnaestog stoljeća Joseph Plateau izumio je spravicu koja koristi ogledalce kako bi se promatrao pokret thaumatropea i nazvao ju phenaistiscope.



2. Prilog: Phenakistiscope (<http://uchihahyral.blogspot.com/2013/02/the-phenakistiscope.html>)

Osamdesetih godina devetnaestog stoljeća Emile Reynaud izumio je praxinoscope. Ova optička igračka sastoji se od valjkaste kutije s prorezima kroz koje se gleda u njenu unutrašnjost. Unutar nje, po duljini opsega, nalaze se crteži faze nekog pokreta tako da s početak i kraj faze dodiruju. Na uskom stupu u sredini valjka nalaze se ogledala koja reflektiraju sliku pokreta prema našem oku kada se valjak zavrti. Kako

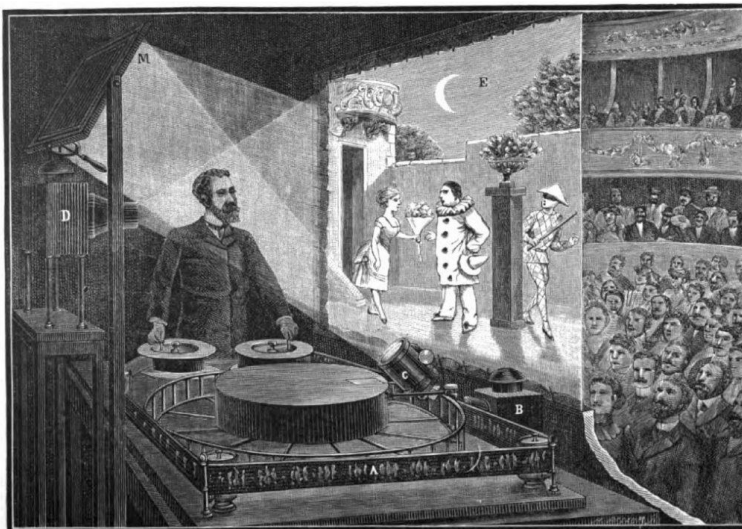
je opseg tog valjka poprilično malen Reynaud je morao napraviti mnoštvo različitih ciklusa radnji kako bi ih mogao mijenjati.



3. Prilog: Praxinoscope

(<https://chroniclesofanimation.wordpress.com/2013/03/12/charles-emile-reynaud-the-praxinoscope/>)

S vremenom Reynaud je konstruirao više praksinoskopa te ih spojio u sustav koji uz pomoć ogledala mogu projicirati cikluse radnje na platno. Takva vrsta projekcije naziva se optičko kazalište.



4. Prilog: Optičko kazalište (<http://animacam.tv/en/the-beginnings-of-animation-emile-reynaud/>)

Iako su ove naprave dovele pripomogle u razvoju animacije ne mogu se i same nazivati animiranim filmom. Kako bi se nešto nazvalo animiranim filmom bitno je da

se ti crteži reproduciraju. Takva vrsta reprodukcije moguća je tek kada se fotografska tehnologija dovoljno razvije da te crteže snimi na posebnog posrednika(film) i reproducira to gledateljima. Bitan je i pojam vremena i prostora. Animirani crteži danas događaju se u vlastitom vremenu i prostoru dok su optičke igračke glumile vrijeme u prostoru u kojem su se nalazile. Iako nisu animirani filmovi, optičke igračke razvile su ideju animiranog filma, to jest da se nepomične slike mogu integrirati u jednu sliku u pokretu i time stvoriti vizualnu čaroliju.

Nakon optičkih igračaka dolazi do usavršavanja strojeva koji će reproducirati crteže. Prvi se u tome okušao Alfred Clark i konstruirao fotografski aparat koji snima crteže kvadrat po kvadrat. Iako nije izravna reprodukcija ipak je jedan od njezinih bitnih koraka. Sljedeći korak napravio je James Stuart Blackton koji je nastavio usavršavati snimanje predložaka, ali je usto prvi grafički intervenirao na snimljenim predlošcima. Ovdje se mogu navesti i mnogi drugi koji su nastojali usavršiti reprodukciju crteža, ali ključnu ulogu je ipak odigrala tvrtka Edison koja je unapređivala tehnologiju i fotografske materijale koji će biti od značajne važnosti za animirani film.

1908. godine Emile Cole prvi je javno prikazao četverominutni crtić „Fantasmagorie“ te je u tom filmu prvi koristio linearno stilizirane figure. Neki ga nazivaju začetnikom animacije. Iako je prvi prikazao crtić njega se ne naziva prvim animiranim filmom, već se ta zasluga pridaje Winsoru McCayu koji je 1914. godine prikazao animirani film „Gertie the Dinosaur“. Ovaj se film smatra remek-djelom jer je McCay nacrtao deset tisuća crteža za ovaj film. Ono što se još može navest kao bitan faktor je i to što je Gertie ženka.

1915. godine Earl Hard došao je do otkrića koji će olakšati crtačima proces animacije. Naišao je na nešto slično celuloidu. Celuloid omogućuje stvaraocima animiranog filma da radnju razlože na dijelove, to jest da posebno nacrtaju prostor, posebno lika i posebno detalje tako da ako dolazi do popravka crteža ne moraju nanovo crtati sve već popravljaju samo taj jedan dio. Kasnije se u procesu animacije ti dijelovi sklapaju u jednu sliku. Celuloid je prvi put upotrijebio John Randolph Bray u animiranom filmu „The Debut of Thomas the Cat“ 1920. godine. To je ujedno i prvi animirani film u boji.

1917. godine Quirino Cristiani napravio je animirani film „El Apostol“ koji se naziva i prvim cjelovečernjim filmom. „El Apostol“ trajao je dulje od jednog sata. 1918. godine opet se pojavljuje ime Winsor McCay i to ovoga puta s animiranim filmom „The Sinking of the Lusitania“ u kojem je prikazao potonuće parobroda iz Prvog svjetskog rata. Ono što se smatra posebnosti ovog filma je rješavanje detalja raznim likovnim tehnikama i fokus na poruci koja se pokušava prenijeti kroz ovaj film.

Uskoro dolazi do prvih crtanih junaka. Braća Max, Joe i Dave Fleisher zajedno sa svojim sestrama realiziraju jednog od prvih crtano-filmskih junaka, klauna Kokoa. U to vrijeme pojavljuju se Popey i njegova Oliva te Betty Boop. Ali jednog od najpopularnijih crtanih junaka tog vremena osmislili su Pat Sullivan i Otto Messmer, a njegovo ime je „Felix the Cat“. Njegova je popularnost trajala sve do pojave najpoznatijeg miša crtano-filmske industrije, Mickey Mousea.

1928. godine Walt Disney kreira miša kojeg njegova supruga naziva Mickey Mouse. Prvi animirani film u kojem se pojavljuje Disney je nazvao „Plane Crazy“, koji je usto bio i nijem, a prvi zvučni film s ovim junakom nosi ime „Steamboat Willie“.

S proširenjem televizije kao medija dolazi i do novih načina prikazivanja filmova. Nedugo zatim osmišljena je i posebna tehnologija kako bi se olakšalo prikazivanje filmova na televiziji. Reprodukcijska preko filmske trake, to jest analogna, mijenja se u magnetsku reprodukciju sve dok na kraju nije osmišljena digitalna reprodukcija. Umjesto pigmenata koja je prije gradila sliku uvode se pikseli koji čine njezinu rezoluciju.

Napredak digitalne tehnologije doveo je i do napretka reprodukcije filmova i animiranih filmova. Dolazi do proizvodnje videofilmova koji se reproduciraju pomoću video rekordera i omogućuju uživanje u filmovima iz udobnosti vlastita doma. Nakon videa, digitalna je tehnologija osmislila i nov način zapisa filmova u još kompaktniji prijenosnik, DVD disk.

Digitalna tehnologija nije donijela napredak samo u reprodukcijском dijelu animiranih filmova već i u samoj animaciji. Uz pomoć računalne tehnologije dvodimenzionalna animacija pretvara se u trodimenzionalnu animaciju ili 3D animaciju. Osamdesetih godina nastaju prvi autentični 3D animirani filmovi, a devedesetih godina dolazi do eksplozije u razvoju animacije.

Kada se govori o 3D animiranim filmovima prvo što pada na pamet su određeni umjetnici ili pak kompanije koje se njima bave. Neki od poznatijih umjetnika koji su se iskazali u 3D animaciji su Tim Burton, Jan Pinkava i John Lasseter, a kompanije koje su u današnje doba najrazglašenije zbog svojih animiranih filmova su Pixar i Dream Works te uvijek prisutan Disney koji je svoj popis dvodimenzionalnih animiranih filmova nastalih za života Walta Disneya nadopunio i novim 3D filmovima koji donose užitek djeci današnjice. A jedan od većih napredaka donio je i Motion Capture digitalizacijom ljudskog pokreta.

(Marušić i sur., 2004.)

3.3. Razlika američke i europske animacije

Amerika i Europa uvelike se razlikuju u pogledima na svijet i u svojim postignućima te će se isto tako razlikovati i u postignućima vezanim uz animirani film. Europa je sama po sebi poznata kao, kako navodi Marušić, „kolijevka“ moderne civilizacije. Europa je opće poznata po svojim dostignućima u područjima umjetnosti i kulture te ne čudi da će se tako i gledati na animirani film i pokušati ga prikazati na umjetničkoj razini.

Amerika je s druge strane novija i njen je razvoj dinamičniji nego u Europi. Ona se ne bazira toliko na umjetnosti kao Europa već se više koncentrira na komunikaciju te je tako i razvoj, kako igranog tako i animiranog filma puno dinamičniji i manje opterećen kriterijima koje umjetnost nameće. Filmovi nastali u Americi svoju srž pronalaze u zabavi, to jest u tome da zabave gledaoce. „Dakle, u svojim počecima, film se u Americi doživljava kao nekakav nastavak vodvilja, mjuzikla, cirkuske atrakcije i – stripa, koji je bio vrlo živ i popularan u izdavačkoj industriji.“ (Marušić i sur., 2004., str. 45.).

Ovakve razlike u razvoju dakako dovode i do razlika u funkcionalnosti i percepciji ovog medija. U Americi se, kako govore Marušić i suradnici, film smatrao populističkom umjetnosti. Najvažnijim se smatrala gledanost filma te se nastojalo film reprizirati što više puta u danu, ako je film usto i umjetnički moglo ga se još više razglasiti i učiniti još gledanijim. Dok se u Europi na film nije gledalo iz te perspektive. „Tu su od početka stvaraoci filma sebe promovirali u „autore“, i strah od propasti filma pred publikom liječili su izmišljanjem pripadnosti nikad jasno definiranom „artu“.“ (Marušić i sur., 2004., str. 46.). Ono što se ovime htjelo

objasniti je da su Europski stvaraoci na svoj rad gledali kao neshvaćen od strane gledaoca u slučaju njegove propasti.

Velika je razlika i u gledištima na film između Amerike i Europe. U Americi na film se gleda kao na vrstu zarade, jer sama logika nalaže da se u film mora uložiti puno novaca kako bi ga se napravilo te se od filma očekuje i da svojim stvaraocima donese puno novaca, što se opet može povezati s gledanošću filma. Kod europskih filmova publika i gledanost su manje bitni i film se stvara pomoću državnog novca. Ovdje se ne gleda da se nešto pruži gledaocima ili, prema Marušiću i suradnicima, „narodu“, već se gleda, ponovno na umjetničku stranu filma. Takav pogled na film dovodi do manjka zainteresiranosti od strane gledatelja te se u njima stvara dojam kako europski filmovi ne pružaju zabavu i zadovoljstvo prilikom gledanja kao američki filmovi što je dovelo do preplavljenosti američkim filmovima na kinematografskom i televizijskom tržištu.

Još jedna od bitnih razlika u organizaciji filma je u tome što se u Europi slave i cijene redatelji filmova, dok se u Americi glavnim smatra producent filma. „... dakle čovjek koji promišlja sveukupni smisao jednog filma, a ne samo njegovu umjetničku komponentu, imajući na umu novac koji je u film uložen.“ (Marušić i sur., 2004., str. 47.).

Isto se naravno događa i kod animiranog filma, ali unatoč tome što se američki producenti trude pridobiti gledanost u animaciji se ipak velika važnost stavlja na likovnost i umjetnost koja se prikazuje u likovima i scenama u animiranom filmu. Tu naravno stručnost pokazuju europski umjetnici koji su, odrastavši u takvoj kulturi koja veliča umjetnost, postali pravi eksperti za likovnost i samim time se pokazali potrebnima u industriji animiranog filma. Iako njihovo znanje nije znatno pridonijelo reputaciji europskog filma pa se još uvijek primjećuje zaostatak za američkim filmom. Ono što Marušić i suradnici žele istaknuti kao bitno je da se simbiozom američke produkcije i europskih umjetnika mogu postići neizmjereno visoki rezultati u stvaranju animiranih filmova. „Velik dio teoretske povijesti animacije često je nepravedno razdvajao ova dva svijeta kao da se radi o različitim medijima.“ (Marušić i sur., 2004., str. 48.).

(Marušić i sur., 2004.)

3.4. Film i književnost

Čest je slučaj da se neko književno djelo adaptira u film. U većini slučajeva za takve se adaptacije uzimaju knjige koje su u tom periodu „bestseleri“, ali ponekad se događa da je knjiga na kojoj je rađen film već zaboravljena tako da se taj film smatra kao inovacija i ne povezuje se s izvornom idejom od koje je nastao. Naravno tu je bitna glasovitost djela od kojeg je nastao film ili barem glasovitost pisca, što je na boljem glasu veća je mogućnost da će se film povezati s knjigom i da će koristiti naslov djela te će se tako i lakše klasificirati kao adaptacija.

Ono što dovodi do adaptacije književnog djela je i reklama. Što je djelo na boljem glasu veća je zainteresiranost za adaptaciju i već je unaprijed određeno da će se moći reklamirati te da će oni koji su upoznati s književnim djelom pogledati novonastali film, bio on dobar ili ne, kako bi ustanovili kolika je razlika ili sličnost s njima već poznatim djelom. Nije slučajnost da se pisci filmova uključuju u nastanak filma te da donose ključne odluke prilikom izrade scenarija i zapošljavanja glumca. Tako pisac oživljava svoje djelo i pokazuje kako želi biti siguran da će sve ići kako je prvotno zamišljeno prilikom pisanja knjige.

Adaptacije književni djela događaju se i zato što je film još uvijek nova umjetnost te redatelji i producenti filmova teže da ga dovedu na bolji glas i da ga se smatra umjetnošću. Vjerovanje nekih je da će se status filma poboljšati ako se poveže s djelom koje je već prozvano umjetnošću ili takozvanim trajno glasovitim djelom. Usto se teži tome da se taj film nazove „filmskim klasikom“.

Danas se na adaptaciju ipak gleda iz drugog kuta. Redatelj koji odabere adaptaciju nekog književnog djela opredjeljuje se za taj dio filmske kulture. Adaptacije su same po sebi u današnje vrijeme popularne te nije rijetkost vidjeti da je neko novo književno djelo postalo film ili pak da je napravljena nova verzija nekog starijeg filma. Kod animiranih filmova, u današnje vrijeme, dolazi do promjene oblika animacije te se već poznati animirani film nadograđuje tako da se klasična animacija pretvara u računalnu animaciju ili u igrani film. Adaptacija u tom obliku ne mora nužno proizlaziti iz književnog djela već i iz otprije nastalog filma.

(Turković, 1996.)

4. BIOGRAFIJA JACK LONDONA

Jack London bio je američki pisac i novinar tijekom 19. stoljeća. Pisao je romane, poeziju, kratke priče te drame. Rođen je 12. siječnja 1876. godine u San Franciscu pod imenom John Griffith Chaney. Bio je sin Flore Willeman i Williama Chaneya. William Chaney nije bio prisutan u životu svoga sina te se njegova majka Flora krajem 1876. udala za Johna Londona. Ubrzo se obitelj preselila u Oakland gdje je Jack završio osnovnu školu.

Svoju karijeru kao pisac započeo je 1893. godine kada je, prijavivši se na natječaj za mlade pisce, osvojio prvu nagradu. Taj natječaj otvorio mu je oči za neke nove putove kojima može krenuti u životu pa je započeo pisati kraće priče, ali one nisu objavljene. U međuvremenu je završio srednju školu te odlučio upisati Sveučilište Berkeley. 1897. godine bio je primoran napustiti fakultet zbog financijskih problema te nikada nije diplomirao.

U vrijeme „Zlatne groznice“ u potrazi za zaradom odlazi u Yukon. Njegov boravak tamo ostavio je utisak na njegov život te ne čudi kako se tema „Zlatne groznice“ i sa, grad Yukon pojavljuju u djelima koja je napisao.

1899. počeo je objavljivati priče u Overland Monthlyu. Njegov status i financijsko stanje počinju se popravljati 1903. godine kada se proslavio s knjigom „Zov divljine“. Knjiga govori o psu koji je našao svoje mjesto u Yukonu kao zaprežni pas. Iste godine objavljuje djelo „Ljudi s dna“ kao kritiku kapitalizma. 1906. objavljuje „Bijelog očnjaka“, priču o psu vuku koji postaje pripitomljen. 1913. objavljuje knjigu pod imenom „John Barleycorn“ koja govori o njegovoj dugogodišnjoj borbi s alkoholizmom. Od početka objavljivanja u narednih 16 godina objavio je oko 50 knjiga.

Ljubavni život Jacka Londona nije bio toliko uspješan kao njegova karijera. 1900. vjenčao se s Bess Maddern s kojom je imao dvije kćeri, Joan i Bess. 1905. Godine dolazi do razvoda braka. Nedugo nakon razvoda prvog braka Jack London oženio se sa Charmian Kittredge s kojom je proveo ostatak svog života.

U zadnjem desetljeću svog života London je patio od raznih zdravstvenih tegoba. Najteže ga je ipak pogodila bolest bubrega koja mu je i oduzela život 22. Studenog

1916. godine. London je smrt dočekaao na svom ranču u Californiji koji je kasnije pretvoren u povijesni park Jacka Londona.

5. BIOGRAFIJA ALEXANDRE ESPIGARESA

Alexandre Espigares rođen je u Luksemburgu gdje je 2000. godine završio studij animacije na Lycée Technique des Arts et Métiers. Nakon završenog studija svoje znanje animacije primijenio je u mnogim važnim projektima za filmsku produkciju, te se upustio i u posao redatelja nekih filmova. U svojoj sedamnaesto godišnjoj karijeri posao ga je odveo u Francusku, Singapur, Australiju, Kanadu i Njemačku gdje i danas radi. Osim animacije radi i kao profesor i predavač na studijima animacije i međunarodnim filmskim festivalima. Neki od njih su Radionica Animacije u Viborgu u Danskoj, na Sveučilištu primijenjenih znanosti u Mainzu u Njemačkoj, Međunarodnom festivalu animiranog filma Annecy, Međunarodnom danu animacije u Munichu te na Međunarodnom filmskom festivalu Tibilisi u Georgiji.

Najpoznatiji je za animacije u filmu „Ratovi zvijezda: Ratovi klonova“ u produkciji Lucasfilm, „Ples malog pingvina 2“, „Iron Man 3“ te njegov prvi animirani dugometražni film „Bijeli očnjak“ koji je izišao 2018. godine i adaptacija je istoimene knjige Jacka Londona.

2014. godine osvojio je nagradu Oscar za najbolji kratkometražni animirani film „Gospodin Hublot“ u kojem je bio jedan od redatelja.

U svojoj karijeri bavio se i vizualnim efektima za neke od uspješnijih filmova kao što su „Majstori iluzije“, „Prdoprah Doktora Proktora“ te je radio vizualne efekte za seriju „Sanjiva dolina“.

6. USPOREDBA FILMA I KNJIGE „BIJELI OČNJAK“

Svaka adaptacija književnog djela u film nosi sa sobom neke nedoumice koje kasnije dovode do promijene radnje ili likova u finalnoj verziji filma. Tako je i s adaptacijom „Bijelog Očnjaka“.

Alexandre Espigares svoj je fokus stavio na sličnost u radnji. U animiranom filmu vidi se da su sačuvani najvažniji elementi radnje kako bi se mogao pratiti tok koji je zadao Jack London. Čitanjem knjige i gledanjem filma može se zaključiti da se radi o istom djelu i da je film adaptacija, ali uvijek postoje neke promjene koje pomažu lakšem praćenju radnje i održavaju koncentraciju prilikom gledanja dugometražnog filma. Tave preinake morao je uvesti i Alexandre Espigares te tako proširiti populaciju za koju je film namijenjen.

6.1. Nastajanje animiranog filma „Bijeli Očnjak“

„Bijeli Očnjak“ je obiteljski animirani film primjeren, sadržajno i animacijski predškolskom uzrastu te prikazuje jednu od dobrih verzija adaptacije književnog djela koje proširuje svoju publiku i na odrasle koji su već upoznati s pričom o Bijelom Očnjaku.

Iz intervjua s Alexandrom Espigaresom saznaje se da je scenarij za animirani film postojao već 12 do 15 godina te da je uz njega bilo još scenarija ali ovaj se činio najbliži priči. Nakon pročitane knjige i sam shvaća da je nemoguće objediniti sve elemente knjige, a da film bude u trajanju od 85 minuta te izbacuje neke likove i neke dijelove radnje, ali zadržava glavnu bit filma, a to je život i viđenje svijeta od strane Bijelog Očnjaka.

Espigares je na filmu radio tri i pol godine, a produkcija filma odvijala se u Luksemburgu i Francuskoj, dok su producenti uključeni u film bili iz Luksemburga, Francuske i SAD-a.

Kako je već postojao scenarij tako su Espigaresu predani i crteži koji su napravljeni za taj scenarij, ali odlučio je poći drugim putem. Njegova animacija izgleda kao naslikana te je to bio i cilj ovakve animacije. Espigares je htio likove dočarati na umjetnički način i postigao je to teksturom koja slični ulju na platnu. I sam navodi kako su životinje u filmu bolje napravljene nego ljudi i kako su njihovi pokreti sličniji pokretima pravih životinja. Razlog tome pronalazi u načinu na koji životinje vide ljude. Cilj filma bio je prikazati sve kroz oči Bijelog Očnjaka, što u knjizi nije slučaj već nas kroz radnju vodi pripovjedač koji sve prikazuje u trećem licu, te su zbog toga ljudi nezgrapniji i drugačiji. Velika je razlika ovog filma i u tome što su ljudi animirani tako da izgledaju realnije, a ne klasičnom animacijom gdje su im lica

obla. Espigares smatra da takav način animacije odgovara priči više nego uobičajeni oblik animacije.



5. Prilog: Prikaz razlike čovjeka i životinje u animaciji Alexandra Espigaresa (<https://www.themoviedb.org/movie/456154-croc-blanc>)

Ovaj film navodi se kao obiteljski film te je za njega bilo bitno da bude prilagođen djeci. Ono što se predstavlja u knjizi, a to je nasilje nad životinjama i krvoločne borbe pasa, nikako nije prikladno za djecu. Espigares je taj problem riješio tako da je tijekom borbi prizore sakrio iza ljudskih figura, ali je gledateljima ipak dao do znanja da je borba u tijeku prikladnom glazbom, navijanjem publike i zvucima borbe. Nastojao je također ublažiti i utjecaj ljudskih figura na Bijelog Očnjaka pa je neke likove ipak prikazao u boljem svjetlu negoli je to učinio Jack London.

6.2. „Bijeli Očnjak“ kroz viđenje Jacka Londona

Kao što je već rečeno, Jack London svoja je djela povezivao sa svojim životnim iskustvima te je „Bijeli Očnjak“, pustolovni animalistički roman, jedno od tih djela. Radnja „Bijelog Očnjaka“ osim u šumi i indijanskom selu događa se u Klondiku to jest Yukonu gdje je Jack London išao u potragu za zlatom za vrijeme „Zlatne groznice“.

Jack London u svom romanu „Bijeli Očnjak“ nastoji pokazati životni put vuka prema pripitomljenju, ali veliku pažnju pridaje nagonima koje prate Bijelog Očnjaka još za vrijeme dok je bio štene u divljini. Iako je roman pisan u trećem licu pripovjedač nam opisuje razmišljanja Bijelog Očnjaka i nastoji čitateljima objasniti kako bi

životinja tumačila nešto što je ljudima uobičajeno. Jedan od primjera bilo bi božanstvo. Bijeli Očnjak doživljava ljude kao bogove, ali postoji njegov gospodar koji je iznad drugih bogova i čija se imovina mora čuvati. U vrijeme života u indijanskom selu, Bijeli Očnjak živio je u uvjerenju da su Indijanci najveći i jedini bogovi, do dolaska u Yukon. Tada upoznaje strojeve napravljene od ljudske ruke, kuće i zgrade koje su bogovi sposobni izraditi, te shvaća da su „bijeli bogovi“ moćniji od njegovih bogova.

Jack London ne samo nastoji objasniti i ponašanja ljudi iz psećeg gledišta, pa tako primjećuje da ljudi štiju nevidljive bogove, dok životinje štiju ljude, vidljive i opipljive bogove. Bijeli Očnjak to smatra neobičnim jer su ljudi kao bogovi racionalniji i usto su i svemogućí. Bijeli Očnjak još je u vrijeme kada mu je gospodar bio Sivi Dabar naučio što znači gospodarevo vlasništvo, te je takvo razmišljanje primijenio i kada je došao kod Weedona Scotta i njegova prijatelja Matta, iako je Matta svrstao u kategoriju gospodareva vlasništva, zajedno s ostalim psima.

Crnković je analizirao djela Jacka Londona u okviru animalistike te prikazao sličnost u Londonovim djelima o psima: „...opisani su kao snažni „karakterí“ , jaki, smioni, ambiciozni, siloviti, nagli, vjerni prema onima koji to zaslužuju, a okrutni i krvoločni prema drugima, podložni strahovitim nagonima , borbeni i vječno željni da budu prvi i jači od svih drugih.“ (Crnković, 1984., str. 180.). Još ih uspoređuje i s ljudima u Londonovim djelima. I ljudi i životinje vođeni su nekim nagonima i između obje vrste uvijek postoje i jači i slabiji te zbog toga što se Bijeli Očnjak kroz cijeli svoj život borio kako bi opstao i postao jači od drugih, Crnković ga svrstava u kategoriju „Londonovih žilavih junaka“.

Londonovo djelo „Bijeli Očnjak“ prikazuje surovost života. U knjigama koje se daju djeci uvelike vlada mirnoća i ako se događa neki sukob on se lako razrješava, dok u „Bijelom Očnjaku“ sukobi postaju krvoločni i sve vrvi od nasilja. Život Bijelog Očnjaka je od prvog dana borba za opstanak i kako on više odrasta njegove borbe su nasilnije i opasnije, dok ipak na kraju ne dođe sve na svoje i Bijeli Očnjak upozna mir na farmi u Californiji. London je ovime pokušao prikazati kako se za život treba i mora boriti i kako ništa ne dolazi samo od sebe, ali i da će trud biti nagrađen. Bijeli Očnjak živio je zakinut od ljubavi sve dok nije u njegov život ušao Weedon Scott te se to može smatrati najvećom nagradom, jer s njim je dobio obitelj i ljubav koja mu

je silno trebala da prevlada svoje nagone i da mu se duh oporavi od života koji je do onda živio.

Ovo djelo prikladnije je za djecu starijeg uzrasta, to jest za djecu koja su već krenula u školu i mogu se nositi s nasiljem i izrabljivanjem koje se u ovom djelu neprestano opisuje.

6.3.Sličnosti radnje filma i knjige

„Bijeli očnjak“ priča je o životu vuka koji u sebi nosi pseće krvi. Upoznajemo ga kao štene u divljini dok je još bio sa svojom majkom, kasnije nazvanom Kiche. Prati se početak njegovog života i upoznavanje sa živim bićima i životom uopće. Još dok je bio štene majka ga vodi u indijansko selo gdje Bijeli Očnjak prvi puta susreće ljude. U indijanskom selu nalazi se Indijanac po imenu Sivi Dabar. Sivi Dabar prepoznaje Kiche kao svoga psa koji je odlutao u šumu te ju prihvaća u logor zajedno s njenim štenetom. U indijanskom selu Bijeli Očnjak uči o suživotu ljudi i pasa te je primoran prilagoditi se takvom načinu života gdje mu je čovjek gospodar. Uskoro Kiche odlazi iz logora s drugim gospodarom, a Bijeli Očnjak pokušava ići s njom, ali ga ona otjera i odlazi. Bijeli Očnjak ostaje u logoru čekajući Kiche da se vrati. Njegova majka se ne vraća, a Bijeli Očnjak pokazuje se kao jedan od najizdržljivijih pa ga Sivi Dabar odabire kao predvodnika u vuči zaprege. Selu su potrebni novci i Sivi Dabar zajedno s Bijelim Očnjakom odlazi u Fort Yukon prodavati rukavice.

S dolaskom u Fort Yukon Bijeli Očnjak upoznaje bijele ljude i druge vrste pasa, ali dolaskom tamo nailazi na nevolje. Jedan dan mu prilazi nizak čovjek ružna izgleda za kojeg saznaje da su ga prozvali Ljepotan Smith. Dolazi s ponudom za Sivog Dabra. Želi od njega otkupiti Bijelog Očnjaka. Sivi Dabar se protivi u početku, ali Ljepotan Smith koristi zle trikove kako bi došao do Bijelog očnjaka te Sivi Dabar na kraju ipak posustaje i predaje ga Ljepotanu Smithu.

Ljepotan Smith odvodi bijelog očnjaka u kućicu gdje ga pokušava slomiti kako bi mu bio pokoran. Nakon teških udaraca koje je Bijeli Očnjak primio prihvaća, iako nevoljko, Ljepotana Smitha kao svog novog gospodara. Namjere Ljepotana Smitha ubrzo izlaze na vidjelo i Bijeli Očnjak ubrzo biva uključen u razne borbe pasa u kojima je i pobjeđivao. Bijeli Očnjak bio je djelomice vuk i proveo je dio života u divljini te ga je to činilo mudrijim i snalažljivijim od pasa s kojima se borio. Slomljena duha išao je iz borbe u borbu sve dok nije naišao na protivnika koji se

borio na način koji Bijeli Očnjak nije poznao. Borba s buldogom bila je najteža radi njegova sitna tijela i taktike u kojoj se hvata za protivnika i ne ispušta ga iz svoje smrtonosne čeljusti. Borbu prekidaju dva stranca, a jedan od njih je Weedon Scott.

Bijeli Očnjak je teško ranjen i Weedon Scott odvodi ga svojoj kući i stavlja ga u malu kućicu na svome posjedu. Weedon nastoji pripitomiti Bijelog očnjaka. Nakon nekog vremena to mu i uspijeva. Iako je Bijeli Očnjak navikao na ljude i štitio svog novog gospodara u njemu se još vidi naznaka divlje životinje. U divljini se morao prehraniti lovom i, naišavši na kokoši, u njemu se probudio instinkt divlje životinje i napao ih je. Kako bi se naučio odnositi prema domaćim životinjama biva zatvoren jedno popodne s kokošima te je zadovoljio volju gospodara kada nije napao ni jednu.

Bijeli Očnjak nastavlja živjeti s gospodarom i spašava ga od životne opasnosti.

6.4. Različitosti u likovima

Kiche je jedan od prvih likova koje upoznajemo. Ona je majka Bijelog Očnjaka i kroz knjigu i film prikazuje se majčinska požrtvovnost. U vrijeme kada je Bijeli Očnjak bio mladunče brinula se za njega i donosila mu hranu. Kiche je isto dijelom pas te je možda to i razlog što je mudrija i promišljenija od ostalih u čoporu. Na početku knjige ona mami pse kako bi ih, zajedno s čoporom, pojela. Ne boji se ljudi. Za sebe bira jačeg vuka kao partnera, ali poznaje vučju prirodu te mu iz tog razloga i ne dopušta blizu mladunaca. Kiche je upoznata i sa ljudskim običajima i poslovima pa ne pokazuje otpor kada ju se priveže za štap ili kada ju se predaje drugom gospodaru. Mislim da se lik Kiche nastojao zadržati što vjernijim u filmu jer ona snosi glavnu zaslugu za sve što je Bijeli Očnjak naučio u mladosti. Kada Bijeli Očnjak ponovno susreće Kiche ona pokazuje hladnoću prema njemu i vidi se da u njoj ipak prevladavaju nagoni da zaštiti novu mladunčad i zbog toga ne prepoznaje Bijelog Očnjaka.

Sivi Dabar je prvi gospodar Bijelog Očnjaka. U njegovu karakteru je velika razlika između knjige i filma. U knjizi, Sivi Dabar, iz Bijelog Očnjaka poslušnost i pokornost izvlači batinama. Ne pokazuje nikakvu vrstu bliskosti ili ljubavi prema Bijelom Očnjaku. Sivi Dabar odlazi s Bijelim Očnjakom u Yukon gdje ga Ljepotan

Smith pokušava otkupiti. Sivi Dabar prodaje Bijelog Očnjaka tek kad sve novce koje je zaradio od prodaje potroši na alkohol. Kada Bijeli Očnjak bježi od Ljepotana Smitha, Sivi Dabar ga lovi i dobrovoljno predaje natrag Ljepotanu Smithu. U filmu je Sivi Dabar prikazan je kao dobar čovjek dobrih namjera. U jednoj sceni on gladi Kiche, nema naznaka da batinama dobiva poslušnost Bijelog Očnjaka i opire se prodaji Bijelog Očnjaka, ali posustaje za dobrobit svog sela. U filmu je Sivi Dabar nježan i brižan čovjek, dok je u knjizi okrutan i nemilosrdan.

Ljepotan Smith prikazan je kao zao lik i u filmu i u knjizi. Njegove namjere su iste. Želi Bijelog Očnjaka samo kako bi zaradio novce na borbama pasa. Na prevaru dobiva Bijelog Očnjaka. U knjizi Sivom Dabru donosi viski i tako mu polako uzima novce, a u filmu saznaje gdje Sivi Dabar čuva novce i pošalje svog čovjeka da ih ukrade. Ljepotan Smith u knjizi sam tuče Bijelog Očnjaka kada on pobjegne, ali u filmu to za njega radi njegov pomoćnik. Ima kukavičku narav koja se spominje u knjizi, a u filmu se vidi u dvije scene, posljednjoj borbi Bijelog Očnjaka i kada pokušava ukrasti Bijelog Očnjaka i on ga tjera u kućicu. Ljepotan Smith se skriva iza svog štapa kojim je zastrašio Bijelog Očnjaka i time pokazuje da je kukavica.

Weedon Scott je oličenje dobrote i u knjizi i u filmu. Ne odustaje od dresiranja Bijelog Očnjaka i svim silama pokušava promijeniti njegov strah od ljudske ruke. Jedini je lik u knjizi koji dobiva naklonost Bijelog Očnjaka i jedini kojeg Bijeli Očnjak poštuje, a da to nije iz njega izvukao batinama već ljubavlju. Razlika između filma i knjige je razlog zbog kojeg je Weedon Scott došao u Yukon. U knjizi Weedon Scott dolazi, kao i svi ostali, radi zlata, ali u filmu on je šerif koji već na početku filma putuje sa zatvorenikom. Njegov lik ne doživljava velike promijene prilikom adaptacije.

Bijeli Očnjak prati istu putanju promjene ponašanja i u filmu i u knjizi, ali u knjizi je njegova promjena brža nego u filmu. Njegov život započinje znatiželjom, ali i odmah na početku uči o težini života u divljini tako što odmah saznaje što je glad. Početak njegova života obuzet je znatiželjom i istraživanjem jer mu je sve još nepoznato. Već u mladim danima uči loviti i saznaje da se za hranu treba izboriti. Prije odlaska u indijansko selo još je bezbrižan i vidi se dobrota u njemu. Brinuo se za Kiche kada je nastradala od napada risa. Dolaskom u indijansko selo dolazi do promijene. U knjizi, Bijeli očnjak uči o surovosti života pod nečijom vlašću i upoznaje udarce. Već tada

dolazi do promijene i počinje mrziti druge pse s kojima sukobljava i sve ljude osim Sivog Dabra kojeg niti voli, niti mrzi, ali ga poštuje. U filmu se privikava na način života s gospodarom, ali prvi put kada se mora suočiti s drugim psima je kada ga Sivi Dabar uči kako postati vođa zaprege. Duh Bijelog Očnjaka se ne slama sve dok ne dođe pod vodstvo Ljepotana Smitha. U knjizi je krvoločniji i ubija pse bijelih ljudi zbog zabave, dok u filmu se sukobi samo s jednim psom, ali zbog bijelog čovjeka koji je pustio svog psa na Bijelog Očnjaka. I u filmu i u knjizi, obuzet je mržnjom dok mu je Ljepotan Smith gospodar. Mrzi sva živa bića. Kada ga Weedon Scott spasi uči što je ljubav i međusobno poštivanje. Osjeća bliskost s obitelji Weedona Scotta i nastoji ih zaštititi.

U knjizi i u filmu pojavljuje se žena Weedona Scotta, ali ona igra različite uloge. U knjizi se spominje, ali u filmu ona ima glavnu ulogu u pripitomljavanju Bijelog Očnjaka i ona je zajedno s Weedonom u Yukonu. U knjizi je s Weedonom Matt kojeg Bijeli Očnjak tolerira, ali se ipak na njega navikne.

U knjizi još nailazimo na Lip-Lipa, psa u indijanskom selu s kojim je Bijeli Očnjak imao najviše sukoba, jer je veći i jači. Često je izazivao Bijelog Očnjaka i pridonio je njegovoj zlovolji prema drugim psima. Bijeli Očnjak se na kraju ipak osvećuje Lip-Lipu tako što ga zakolje u šumi.

Mit-Sah je sin Sivog Dabra i on je skloniji Lip-Lipu. U filmu Sivi Dabar se pozdravlja s unukom, koju u knjizi nema.

Neki od likova koji se također spominju u knjizi ali ih u filmu nema su sudac Scott, njegova žena Alice, ženka ovčara Collie te Jimmy Hol. Sudac Scott bio je za Bijelog Očnjaka gospodar kada nije bilo Weedona, a njegova žena Alice je pokazivala nježnost Bijelom Očnjaku. Collie je bila njihov pas, nije u početku odobravalala Bijelog Očnjaka ali je na kraju ipak popustila. Jimmy Hol je zatvorenik kojeg je sudac Scott osudio na 50 godina zatvora i koji ih je napao kada je iz zatvora pobjegao.

6.5. Različitosti u radnji

U knjizi „Bijeli Očnjak“ radnja se dijeli u pet dijelova. Prvi dio romana je vrsta uvoda u zakone i svijet divljine. U drugom dijelu pratimo vučicu, majku Bijelog Očnjaka, i početak njegova života u divljini. U trećem dijelu Bijeli Očnjak se prvi

put susreće s ljudima i pratimo njegov život u indijanskom selu. Četvrti dio je o odlasku Bijelog Očnjaka u Yukon, njegov život dok mu je gospodar bio Ljepotan Smith i početak života sa Weedonom Scottom. Peti dio govori o životu Bijelog Očnjaka u Californiji.

Knjiga započinje putovanjem dvojce muškaraca, Henryja i Billa. Prihvatili su posao prijevoza pokojnika, lorda Alfreda, iz jednog grada u drugi putem zaprege. Put ih je vodio kroz šumu usred zime što im je uzrokovalo mnogo poteškoća na njihovu putovanju. Već do večeri jedan od dvojce muškaraca primjećuje kako im nedostaje jedan od sedam pasa, a prve noći provedene u šumi nestao je još jedan od njihovih pasa. Sada im je preostalo pet pasa za vuču.

Sljedeće večeri prilikom hranjenja pasa Bill je primijetio da ponovno imaju šest pasa, ali ubrzo uočava da je riječ o vuku. Vuk se nije bojao vatre niti ljudi i vidi se da je bio upoznat s ljudima i da je proveo vrijeme u njihovoj blizini. Te im je večeri nestao još jedan pas.

Sljedeće je večeri Bill privezao pse remenjem kako bi ih sačuvao od vukova. Unatoč oprezu izgubili su još jednog psa. Ujutro su ponovno vidjeli onog vuka koji im je došao krasti hranu. Ali to nije bio mužjak već ženka koja je njihove pse mamila u šumu kako bi postali obrok njoj i ostatku njenog čopora. Ostala su im samo tri psa što ih je primoralo da se ranije zaustave. Te su noći održavali vatru pa im ujutro nije nedostajao niti jedan pas, ali čim su se poveselili jedan od pasa ponovno je zalutao u šumu s vučicom. Bill je krenuo za njim kako bi ga spasio, ali se više nije vratio.

Henry ostavlja pokojnika na stablu kako ga vukovi ne bi mogli dohvatiti i nastavlja putovanje. Henry je bio izmoren pa je nenadano zaspao. Njegovi psi su nestali, a vukovi su se sve više približavali. Prilaze mu ljudi i tjeraju vukove, dolaze do Henryja i raspituju se za tijelo pokojnika.

U filmu je ovo putovanje izmijenjeno. Film započinje prolaskom kroz šumu u kojoj se čuje zavijanje vukova pa se ubacuje retrospekcija na zadnju borbu pasa u kojoj je Bijeli Očnjak sudjelovao prije nego što ga je spasio Weedon Scott. Kada je upao usred borbe pucnjavom je potjerao ljude i prijetio Ljepotanu Smithu da će ga odvesti u zatvor na što ga Smith udara u glavu. Dolazi Hank, a Ljepotan Smith kukavički bježi.

Dio prolaska kroz šumu i izgladnjelih vukova pojavljuje se u vrijeme kada je Bijeli Očnjak bio još štene. Na put nisu pošli, kao u knjizi, Henry i Bill, već Weedon Scott i Hank koji zapregom prevoze zatvorenika. Bijeli Očnjak i njegova majka prilaze njihovu logoru i Kiche se ugura između pasa za vrijeme hranjenja kako bi ukrala lososa za sebe i Bijelog Očnjaka. Hank to primjećuje i govori Weedonu kako bi im ona dobro došla za vuču, ali joj je noga ozlijeđena i Hank ju odluči upucati. Na put mu dolazi Bijeli Očnjak, brani svoju majku. Weedon uzima komad lososa i pruža ga Bijelom Očnjaku. U tom trenutku Bijeli Očnjak uočava Weedonov remen. Odlaze u šumu s lososom i okružuju ih vukovi. Ostavljaju lososa i nestaju.

U drugom dijelu knjige pratimo vučicu i njezin čopor. Jedan od glavnih vukova u čoporu pokazuje naklonost prema vučici te trči njoj s desna, a s lijeve joj trči stari prosijedi vuk pun ožiljaka i bez jednog oka. Vučica ne pokazuje interes ni za jednog od njih i kada joj se približe tjera ih od sebe zubima. Često bi se pojavio i jedan od mlađih vukova koji je imao tri godine, ali kada bi se približio vučici sve troje bi režalo na njega.

Ubrzo čopor nailazi na jednog irvasa od kojeg se cijeli čopor najeo. Kako su prikupili snagu, vukovi su se razdvojili i jednom brojni čopor sada je sačinjavao vučicu, Jednookog, trogodišnjaka i mlađeg mužjaka. Kako se put nastavljao Jednooki i mlađi mužjak napali su trogodišnjaka i usmrtili ga. Kasnije na putu došlo je do tuče između Jednookog i mlađeg mužjaka u kojoj je Jednooki pobijedio. Vučica je otišla s njim dalje u šumu. Jednooki je imao osjećaj kao da nešto traži.

Vučica je tijekom njihova putovanja postajala sve razdražljivija, sporija i dobila je na težini. Ubrzo dolaze do jedne špilje gdje se vučica smješta. Jednooki je spavao pred špiljom. Nedugo zatim iz špilje se začulo cviljenje, ali kada je Jednooki ušao vučica ga je otjerala. Vučica je okotila petero mladih, a Jednookog je držala podalje od straha da im ne naudi.

U leglu je bio jedan sivi vučić. On je bio najnestašniji i jako ga je privlačilo svjetlo koje je dopiralo iz špilje. Jednooki je odlazio u lov i donosio hranu sve dok ga jednog dana nije napao ris. Zavladala je glad i mladunčad je počela ugibati dok nije ostao samo sivi vučić.

U filmu se pokazuje samo naznaka poznanstva između vučice i čopora vukova, ali nigdje se ne prikazuje tko je otac Bijelog Očnjaka niti cijelu put vučice u odabiru

savršenog partnera za njenu mladunčad. Sivi vučić pokazuje veliku znatiželju za svjetlost i u filmu se prikazuje njegov prvi izlazak iz špilje.

Knjiga nas upućuje u to kako je Bijeli Očnjak razmišljao o magičnoj svjetlosti kroz koju njegova majka može proći, ali ga je strah od svjetlosti i od nepoznatog svijeta koji se tamo nalazi poticao na ostanak u špilji. Kada se napokon odvažio izići iz špilje desila mu se nesreća i pao je niz padinu i završava u rijeci. Brzo se od toga oporavio i nastavio istraživati. Susreo je vjevericu i pticu te potom upao u gnijezdo tetrijeba. Prevladala je njegova vučja priroda pa je pojeo cijelo leglo. Prvi put se borio s majkom tetrijebom i od te je borbe odustao. Nastavio je loviti i naišao na mladunče lasice ali se u blizini našla majka mlade lasice koja ga je napala. Spasila ga je Kiche.

Kako se odvažio izići iz špilje počeo je više izlaziti i loviti. Prvo radi zabave, a kasnije jer je ponovno zavladao glad. Jedan dan mu majka donosi mladunčad risa što izaziva bijes majke risa koja dolazi do njihove špilje i napada ih. Kiche je bila ozlijeđena te se Bijeli Očnjak brinuo za nju.

Film prikazuje kako Bijeli Očnjak izlazi iz špilje privučen sokolovim glasanjem. Tada ugleda sokola kako sokol vrebala lasicu i na kraju ju ulovi. Slično se susreće u knjizi, ali umjesto lasice sokol ulovi majku tetrijeba. Bijeli Očnjak također pada niz padinu i završava u rijeci, spašava ga majka. Zajedno odlaze loviti i tada susreću vučji čopor od kojih ih Kiche sakriva. Kada su se vratili u špilju ris ih napada i Kiche je ozlijeđena. Redatelj ne pokazuje razloge napada risa već se to može protumačiti potragom za hranom u vrijeme gladi. Kada se Kiche oporavila susreću se sa Weedonom Scottom, Hankom i zatvorenikom na saonicama.

Sljedeći dio knjige govori o životu u indijanskom selu. Sivi dabar je taj koji prepoznaje Kiche. Zajedno s Indijancima se vraćaju u selo gdje Bijeli Očnjak upoznaje nastambe (šatore) u kojima žive ljudi. Sivi Dabar privezuje Kiche na štap dok Bijelog Očnjaka ostavlja slobodnim. Susreće se s Lip-Lipom koji pokazuje neodobranje i napada ga. Upoznaje vatru i srami se kada se opekao i ljudi su mu se počeli smijati. Ljude predstavlja sam sebi kao bogove zbog njihove moći. Prvi put se susreće s ljudskim gnjevom i dobiva udarce koji u njemu bude čežnju za divljinom i slobodom. Lip-Lip ga nije volio zbog toga što je drugačiji i često ga je napadao, dok se Bijeli Očnjak nije osvetio tako što ga je namamio do svoje majke koja ga je

ugrizla. Kiche uskoro odlazi s Troglavim Orlom. Bijeli Očnjak pokušava ići s njom ali ga Sivi Dabar istuče, Bijeli Očnjak ga ugrize i Sivi Dabar ga istuče još jače. Bijeli Očnjak je tada naučio kako je tijelo boga svetinja i nije dopušteno ugristi boga. Uskoro je naučio kako se izboriti za sebe i mogao je samostalno pobijediti cijeli čopor pasa. Jednog je od pasa ubio što je izazvalo bijes sela i strah ostalih pasa, nisu se usudili hodati sami po selu.

Uskoro se selo preselilo radi lova, ali je Bijeli Očnjak otišao predaleko od sela te ih izgubio iz vidika tijekom seljenja. Trčao je kroz šumu tražeći selo 40 sati i napokon ih pronašao.

Bijeli Očnjak nije vjerovao ljudima, ali poštovao je zakone svog gospodara i čuvao njegovu imovinu. U proljeće ponovno susreće Kiche koja ga je u potpunosti zaboravila i brinula se za svoju novu mladunčad. Kada je Bijelom Očnjaku bilo 3 godine u selu zavlada glad, a ljudi su počeli jesti pse kako bi preživjeli. Mnogi od njih, uključujući Bijelog Očnjaka su se razbježali u šumu. Bijeli Očnjak je već živio u divljini i znao je kako će preživjeti. Kada se vratio u selo otkrio je da je glad prošla. Postavljen je za vođu zaprege, a kada mu je bilo 5 godina zaputio se sa Sivim Dabrom u Fort Yukon.

Kao što je već rečeno, Espigares prikazuje Sivog Dabra kao dobrog čovjeka što uvelike mijenja život bijelog očnjaka u indijanskom selu. On dolazi s Kiche u selo prepoznaje ga Sivi Dabar, a njenom mladunčetu nadjene ime Bijeli Očnjak. Oboje ih vežu za kolac, ali se Bijeli Očnjak oslobađa i u čudu gleda svoju majku koja ne ide za njim natrag u divljinu. Gleda Kiche kako vuče teret i odlučuje kako će i on pokušati. Scena se prebacuje na njega kao mladog vuka koji s lakoćom vuče teret. U selo dolazi čovjek po imenu Marshall Todd koji obavještava Sivog Dabra da se njegovo zemljište prodaje za 450 dolara. Sivi Dabar se žestoko protivi i govori Toddu kako će mu dati 500 dolara da otkupi svoje selo. Sklapaju dogovor i Todd upozorava Sivog Dabra da će se vratiti krajem prosinca da okupi novce. Žene počinju šivati rukavice koje će Sivi Dabar prodavati kako bi skupio novce da otkupi zemlju. Bijeli Očnjak postaje vođa zaprege. Ubrzo Sivi Dabar predaje Kiche čovjeku po imenu William zbog čega Bijeli Očnjak tuguje. Sivi dabar mu pokušava objasniti kako ga drugi psi moraju poštovati kao vođu zaprege te ga veže za štap i na njega pušta pse. Ne prikazuje se scena borbe ali se prikazuje bježanje pasa od Bijelog

Očnjaka koji se oslobodio. Bijeli Očnjak i Sivi Dabar Pripremaju se za odlazak u Yukon.

Knjiga dalje prikazuje dolazak Bijelog Očnjaka u Yukon i njegovu okrutnost prema psima bijelih ljudi. Čudi se građevinama koje su bijeli ljudi napravili. Napada njihove pse iz zabave, a sve to iz daljine gleda Ljepotan Smith. Ljepotan Smith pokušava otkupiti Bijelog Očnjaka od Sivog Dabra, ali mu to ne uspijeva. Donosi Sivom Dabru viski koji mu naplaćuje sve dok Sivi Dabar nije potrošio sve što je zaradio prodajući krzno, rukavice i mokasine te tada odlučuje prodati Bijelog Očnjaka. Bijelo Očnjak tri puta je pobjegao od Ljepotana Smitha i svaki je put dobio sve jače udarce. Na kraju ga zatvara u kavez i zadirkuje ga kako bi ga razljutio. Jedan dan u njegov kavez ubacuje dogu koju Bijeli Očnjak odmah napada. Borbe su se nastavljale. Borio se sa psima, vukovima i risovima, a ponekad i s dva psa odjednom. Ljepotan Smith naplaćivao je svaku borbu pa čak i samo gledanje „Borbenog vuka“. Dolaze u Dawson i tamo se susreće s buldogom Cherokeeom. Borba s njim mu je bila najteža jer je buldog bio sitne građe i bilo mu je teško doći do vrata, a buldog se svakim ugrizom sve jače držao za Bijelog Očnjaka. Borbu prekidaju Weedon Scott i Matt koji otkupljuju Bijelog Očnjaka od Ljepotana Smitha, a pse razdvajaju pištoljem kao polugom.

Espigares ne prikazuje Bijelog Očnjaka kao opasnost za druge pse već prikazuje njegovu reakciju na napad. Sivi Dabar i Bijeli Očnjak prodaju rukavice, a Ljepotan Smith saznaje gdje Sivi Dabar čuva novac koji mu kasnije ukrade njegov pomoćnik. Nakon što je ostao bez novaca morao je prihvatiti ponudu Ljepotana Smitha da proda Bijelog Očnjaka. Ljepotan Smith ga odvodi u kućicu gdje ga se zadirkuje i istuče da bi bio poslušan. Nasilje ovdje nije prikazano, ali se čuju zvukovi udaraca i cviljenje. Bijeli Očnjak korišten je za borbe pasa, a čak se prikazuje i da se borio s risom. U svakoj borbi pobjeđuje. Mržnja koju bijeli očnjak osjeća prema svima prikazana je u njegovim očima i crvenilom na ekranu. Ovdje se priča mijenja i zadnja borba Bijelog Očnjaka je s dva psa, a Bijeli Očnjak gubi jer gleda u mjesec, time se nastoji prikazati njegova čežnja za divljinom i slobodom koju je nekada imao. Radnja se vraća na početak filma gdje Weedon Scott spašava Bijelog Očnjaka.

Sljedeći dio knjige govori o životu sa Weedonom Scottom. On pokušava ukrotiti Bijelog Očnjaka što u njemu budi nepovjerenje prema ljudima i on ugrize Matta i

Scotta. Matt ga pokušava upucati, ali Bijeli Očnjak prepoznaje vatreno oružje i skriva se. Weeson dopire do Bijelog Očnjaka i počinje ga maziti, a Bijeli Očnjak mu zauzvrat čuva kuću, pazi na pse, vodi zapregu. Weedon odlazi na nekoliko dana zbog čega Bijeli Očnjak tuguje i odbija jesti. Kada se vratio pokušava mu pokazati svoju ljubav i sam inicira maženje. Jedne noći na njihov posjed dolazi Ljepotan Smith, a Bijeli Očnjak ga otjera. Bijeli Očnjak osjeća promjenu. Weedon se priprema za put u Californiju i planira ostaviti Bijelog Očnjaka, ali kada je stigao na parobrod, Bijeli Očnjak je pošao za njim i Weedon ga ipak vodi sa sobom.

Ovdje Espigares izbacuje Matta ali uvodi Weedonovu ženu Maggie. Bijeli Očnjak budi se na nepoznatom mjestu i izlazi kroz vrata van iz kućice. Ugleda ženu i vraća se kućicu. Ona mu donosi hranu. U sljedećoj sceni pojavljuje se Weedon u zavojima. Saznaje da su s njim doveli i Bijelog Očnjaka. Žena se nastavlja brinuti o Bijelom Očnjaku na što se on više toliko ne buni, a napredak u njihovom odnosu prikazuje se kada joj pomaže pomaknuti balvan koji sama nije mogla pomaknuti. Weedon izlazi noseći štap na što Bijeli Očnjak reži. Tada saznaju da štap u njemu izaziva strah i agresiju. Weedon odbacuje štap, a Bijeli Očnjak se zagleda u njegovu kopču na remenu i prilazi mu te se počinje maziti. Bijeli Očnjak prokazuje privrženost tako što im donosi kokoši pred vrata. Maggie ga zatvara u kokošinjac sat vremena i pronalazi ga mirnog i okruženog kokošima.

Maggie saznaje da je trudna te ona i Weedon razmišljaju o povratku u Californiju. Scena se prebacuje na pomoćnika Ljepotana Smitha koji mu govori kako je vidio Bijelog Očnjaka te da poznaje zatvorenika koji se želi osvetiti Weedonu pa predlaže da napadnu Weedona i otmu Bijelog Očnjaka. U to vrijeme Weedonu dolazi telegram od brata da im je pronašao kuću a Californiji, a Bijeli Očnjak razmišlja o divljini. Dok su bili na putu kući napada ih zatvorenik s početka filma. Bijeli Očnjak ga ugrize i zajedno s Weedonom se vraća kući. Tamo pronalazi Ljepotana Smitha i njegova pomoćnika koji drže Maggie zatočenu. Ljepotan Smith udara Weedona, a Bijeli Očnjak pregrize štap Ljepotana Smitha na pola što ga natjera da pobjegne. Maggie se oslobađa od pomoćnika i sprječava Bijelog Očnjaka da napadne Ljepotana Smitha koji se sakrio u kućicu. Oni su odvedeni u zatvor, a Maggie, Weedon i Bijeli Očnjak kreću na put za Californiju. Maggie i Weedon puštaju Bijelog Očnjaka natrag u divljinu. Bijeli Očnjak zavija i čuju ga Kiche i Sivi Dabar koji se pojavljuju u zadnjim scenama.

Knjiga nastavlja drugačijim tokom, a Bijeli Očnjak i Weedon dolaze u San Francisco, pa zatim u selo. Upoznaje ženu ovčara, Collie, koja pokazuje neprijateljstvo prema njemu. Po dolasku na imanje napada ga hrt, ali Collie to sprječava. Dolazi sve više bogova i on shvaća da hrt, Dick, nije prijateljni. Dick se pokušavao sprijateljiti s Bijelim Očnjakom dok ga je Collie sve više napadala.

Bijeli Očnjak nije pokazivao naklonost prema djeci u početku, ali kasnije ih je zavolio, kao i sudca Scotta i njegovu ženu Alice. Jednog je dana napao kokoši te time razljutio konjušara i gospodar ga je zatvorio na jedno popodne s kokošima.

Ljudi su mu bili draži od drugih pasa i pokušao je gospodari pokazati svoju odanost tako što ga je pratio na konju. Gospodar je jednom pao i slomio nogu pa je Bijeli Očnjak morao na to upozoriti druge ukućane te je tada prvi put zalajao. Tada je pridobio i Collinu naklonost.

Priča skreće na zatvorenika Jimmyja Hala kojeg je sudac Scott osudio na zatvor iako je on bio nevin. Kada je pobjegao iz zatvora otišao je do kuće sudca Scotta kako bi se osvetio. Bijeli Očnjak je spavao u hodniku kuće te je čuo kada se nepoznati bog počeo penjati u kuću. Napao ga je i ubio, ali pritom je i sam zadobio ozljede. Bio je na rubu života kada su ga ukućani odveli liječniku. Bijeli Očnjak izgubio je puno krvi, unutarnje krvarenje, puknuće pluća te rane od metaka. Dok se oporavljao sanjao je divljinu i borio se sa suvremenim svijetom. Oporavio se i gospodari su ga vodili u šetnju kako bi jačao mišiće. Tada je upoznao Collinu štenad s kojom se odmah i povezo.

7. ZAKLJUČAK

Iz svega navedenog dalo bi se zaključiti da je adaptacija književnog djela „Bijeli Očnjak“ zadržala bit ovog književnog djela, a to je životni put jednog vuka iz divljine prema pripitomljenju. Espigares je u filmu izbavio scene nasilja koje se često u knjizi pojavljuju, ali je nastojao animacijom, zvukovima i radnjom koja nema izravne veze s nasiljem dočarati da se ovdje događa nešto što nije sasvim pravedno.

Smatram kako je animacija umjetnički napravljena i odstupa od klasične kompjuterske animacije što djecu može približiti umjetničkom svijetu. Kao što je spomenuto u ovom radu, udruživanje europskih animatora i američkih producenata može donijeti veliku uspješnost za film, a to se s ovim filmom i dogodilo. Zbog

popularnosti djela „Bijeli Očnjak“ bilo je lako reklamirati film, a zbog jedinstvene animacije Alexandra Espigares koja više podsjeća na sliku nego na animaciju, djelo može doživjeti velike uspjehe.

Poruka koju London prenosi svojim djelom zadržava se i u filmu. Ona nam govori kako ništa nije u potpunosti slomljeno i kako se naporom, trudom i ljubavlju i ono što se čini slomljenim može popraviti.

Bijeli Očnjak kroz svoj je život doživio mnogo nepravde, ali na kraju nalazi sreću, u književnom djelu, s voljenim gospodarom, u animiranom filmu, povratkom u divljinu.

Smatram da je animirani film prikladan za djecu predškolskog uzrasta zato što je animacija napravljena tako da se lako može razumjeti što Bijeli Očnjak osjeća u pojedinoj sceni, nasilje i krvoločnost iz knjige nije prikazana tako, a Bijeli Očnjak kao lik je ublažen i njegova mržnja ne iskazuje se na toliko nasilan način kao što ju je prikazao Jack London. Espigares je film u potpunosti prilagodio djeci, ali ih još uvijek suočava sa surovom stvarnošću života koja nalaže da se loše stvari događaju, ali uz podršku i ljubav svojih bližnjih moguće je suočiti se sa svim nedaćama i strahovima koji nas muče. Ovaj film priprema djecu za stvaran život, ali zadržava notu djetinjeg tako što ostavlja kraj sretnim. Smatram da je promjena kraja u filmu ipak više naginje na bolju stranu jer pokazuje djeci da se divlju životinju ne može zatočiti ili zadržati kao kućnog ljubimca jer je divlja životinja, koliko god priviknuta na ljude, ipak divlja životinja, ovisna o slobodi koju ne dobiva u kućanstvu. Ovaj film doima se stvarnijim i više prizemljenim od većine animiranih filmova namijenjenih djeci te i zato smatram kako bi ga trebalo prikazivati djeci i tako ih osvijestiti o umjetnosti i životu.

LITERATURA

Crnković, M. (1984.). *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga

Hameršak, M. i Zima, D. (2015.). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international

London, J. (2010.). *Bijeli očnjak*. Zagreb: Novum

Marušić, J. i sur. (2004.). *Alkemija animiranog filma, Povijest estetika tehnologija*. Zagreb: Intermedia

Turković, H. (1996.). *Umijeće filma: Esejistički uvod u film i filmografiju*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Bijeli Očnjak (2018.) (Croc-Blanc)

<https://www.biography.com/people/jack-london-9385499>

<https://www.biografija.org/knjizevnost/dzek-london/>

<https://nofilmschool.com/2018/07/white-fang-director-alexandre-espigares-netflix>

<http://www.luxfilmfest.lu/en/guest/alexandre-espigares>

<https://www.giffonifilmfestival.it/en/talent-giffoni-2018/item/3236-alexandre-espigares.html>

Izjava o samostalnoj izradi rada

Ja, Isabelle Bokunić, izjavljujem da sam ovaj rad izradila samostalno uz potrebne konzultacije, savjete i uporabu navedene literature.

POTPIS:

POTPIS MENTORA:
