

Lunds Universitet  
Språk- och litteraturcentrum  
Filmvetenskap  
Handledare: Olof Hedling  
2014-01-17

Susanna Ivarsson  
FIVK01

# DRESSCODE

En studie i filmisk kostymering i förhållande till klädkoder  
och färglära.

# Innehåll

1. Abstract.....	s. 3
2. Inledning.....	s. 3
2.1 Forskningsläge.....	s. 3
3. Kostymhistoria .....	s. 4
3.1 Hur det hela började.....	s. 4
3.2 Ljudfilmen .....	s. 5
3.3 Efterkrigstiden (andra världskriget).....	s. 6
3.4 Digital kostymering .....	s. 7
3.5 Ett byggprojekt som skapar ”Look” .....	s. 8
3.6 Stilistiska val.....	s. 9
4. Klädkoder .....	s. 9
4.1 Perfektionens silhuett.....	s. 10
4.2 Detaljgranskning och turism .....	s. 11
4.3 Styrka och samhörighet i uniform .....	s. 12
4.4 Synlig på scen .....	s. 13
4.5 Pyramidmodellen .....	s. 14
5. Färger i tiden .....	s. 14
5.1 De rena färgerna.....	s. 15
5.2 Mellankrigstiden .....	s. 15
5.3 Påklädd manlighet.....	s. 16
6. Filmanalys, The Great Gatsby.....	s. 16
6.1 Introduktionen av vår hjälte .....	s. 17
6.2 Miljöanpassning.....	s. 18
6.3 Väta och transformation.....	s. 19
6.4 Kritiska ögonblick porträtterat i en kostym ..	s. 19
6.5 Klassiskt berättande .....	s. 20
6.6 Betydelsen av skor .....	s. 21
7. Avslutande diskussion.....	s. 22
8. Käll- och litteraturförteckning.....	s. 23
8.1 Bibliografi.....	s. 23
8.2 Filmografi .....	s. 23

8.3 Övrigt material .....	s. 25
8.4 Bildkällor .....	s. 25
9. Noter .....	s. 26
10. Bilagor .....	s. 30

# 1. Abstract

Uppsatsen Dresscode behandlar kostym ur ett lättare genusperspektiv där vikt läggs på hur klädkoder representerar olika personer. För att förstå sambandet mellan vardagliga klädkoder och kostymens utveckling kommer bådas historier att gås igenom. Våra koder och våra kläder är under ständig utveckling och kostymörers lek med vad vi uppfattar som exempelvis gott respektive ont spelar hela tiden på denna förändring. Det är en fin balans mellan att förnya en kod och att skapa förvirring.

## 2. Inledning

Frågeställningen som jag kommer att behandla i denna uppsats är som följer; hur porträtterar kostymen karaktären utifrån de föreställningar vi har om kläder i allmänhet?

Syftet med detta arbete är att öka förståelsen för vår uppfattning av klädernas betydelse för karaktärerna i film. De kopplas till samhällets uppfattning om gott och ont, rik och fattig, manligt och kvinnligt samt stereotyper. För att tydliggöra kopplingen till film kommer även filmen *The Great Gatsby* (*Den store Gatsby*, Baz Luhrman, 2013) att analyseras.<sup>1</sup>

Det här arbetet är baserat på material i form av tryckta verk, egna tolkningar, elektroniska källor samt filmer.

### 2.1 Forskningsläge

De böcker om kostym och mode på film som redan finns behandlar i största utsträckning arbetet och valet av kläder ur filmskaparens synpunkt. Lite forskning finns om kostymen ur åskådarens synpunkt. Hur vi tolkar kläderna, hur kostymen styr karaktärens personlighet och vad kläderna säger om dem.

Det som finns i relation till publiken är forskning om vårt begär att bära kläderna vi ser på film.

Böcker om hur vi uppfattar kläder ur ett vardagligt perspektiv existerar i viss utsträckning. Hur vi i samhället förhåller oss till vad vi tar på oss. Dessa böcker kan vara intressanta att passa in i filmiskt perspektiv, men eftersom kostym ofta inte är användbart utanför filmens värld och inte tillhör det vi är vana att se i vardagslivet, så påverkar det vår tolkning. De koder som kostymer spelar på kan både skapa förvirring hos oss samt stärka våra förutfattade meningar om hur karaktären ska vara som personer.

I övrigt kan det påpekas att det oftast är amerikanska kostymer och kostymörer som behandlas i den litteratur som finns. Lite vikt läggs på annan industri, exempelvis Bollywood eller svensk film.

### 3. Kostymhistoria

Alla har vi någon gång gått på en maskerad. Vi har klätt upp och ut oss och låtit oss förvandlas till stereotypa tolkningar av, exempelvis, spöken. Vi har dragit vårt lakan med klippta ögonhål över oss. Våra vänner har sett oss och tolkat våra kostymer för att sedan dra slutsatsen att vi är just spöken. På samma sätt skulle man kunna klä en skådespelare på film. Åskådarna kan tolka en ögonlapp som en representation för en pirat. Ändå krävs det så mycket mer, det läggs ned ofantliga timmar på skapandet av kläder till film. De ska vara originella, av bra kvalitet och hålla för de prövningar och omtagningar som görs. Detaljerna är ofelbara och precisa, alla kostymer ska tåla kamerans närmaste och klaraste granskning.

Dessa lätta koder och utklädnader hade kunnat spara filmbolagen oändligt mycket pengar i kostymbudget, ändå väljer de att förvränga, förnya och förstora.

Kostymören Deborah Nadoolman Landis sammanfattar yrket väl på följande vis, ”The role of the costume designer is to create the best costume for the character within the context of the narrative and the visual style of the film.”<sup>2</sup>

#### 3.1 Hur det hela började

Under början av 1900-talet kom både skådespelare och kostymörer med ursprung i teaterns värld till filmbolagen och fick ofta använda sina egna kläder på grund av bristen på kostymlager. Ju bättre garderob de hade, ju fler anställningar fick de. Skulle det behövas speciella kläder skickades de efter ifrån Broadway.<sup>3</sup>

Detta system gjorde att det fanns ett stort behov av att få tag på kostymer snabbt, smidigt och billigt, vilket medförde att bolagen började investera i egna kostymörer runt år 1920.<sup>4</sup> Under denna tid, då stumfilmen var det som producerades, fanns ett krav på illustrerande kostymer. Det skulle finnas kopplingar mellan kostym och karaktär, vilket kan ses i Chaplins Little Tramp i *Kid Auto Races at Venice* (*Charlie vill fotograferas*, Henry Lehrman, 1914).<sup>5</sup> Charlie Chaplins stora byxor, bowler hatt och trånga jacka kunde tolkas som både humoristiska och som ett inslag för att väcka pathos. Stilen (”the Tramp”) lånades under sent 1890-tal från Vaudeville och komiker som just Chaplin, Keaton, Harry Langdon och Raymond Griffith influerades alla av den, men också av de comic strips som då fanns.<sup>6</sup>

Kostym var särskilt viktigt för komiker under stumfilmstiden.<sup>7</sup> Den var ett verktyg som användes för att locka till skratt. Max Linder, exempelvis, använde sig av juxtapositioner. Han klädde sig i eleganta kläder, hade välansade mustascher, håret bakåtkammat, kravatt, väst, skinande silkeshatt och perfekta skor. Komiken låg i kontrasten mellan hans kostym och de dråpliga situationer han hamnade i (exempelvis klättra uppför ett berg). För flera andra komiker blev underkläderna det som lockade till skratt. Kläderna som bars utanpå var tråkiga och allmogliga, men de storprickiga underkläderna roade publiken. Harold Lloyd kom senare fram till att han fick fler skratt om han spräckte byxorna än om han spräckte kavajen.<sup>8</sup>

Kostymen fick dock inte genomslag som viktig förrän efter första världskriget, då filmernas gråskala komparerades med kostymer i annorlunda materialval, klänningar med längre släp och dylikt. Kostymörerna fick även tänka till extra för att anpassa sig till MPPDAs (Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.) direktiv om censur. Det fanns långa listor med böcker och pjäser som inte kunde bli film, utöver direktiven skulle man förhålla sig till religiösa grupper samt konservativas åsikter. Det var viktigt att inte diskriminera någon grupp genom kostym. Censurerna medförde även att bröst och navlar, främst hos de kvinnliga skådespelarna, var tvungna att täckas.<sup>9</sup>

Dessa censurregler hängde kvar fram till 1968 då det ersattes av ett klassificeringssystem, något som fick betydelse för filmskapandet. Hollywood har fortfarande inte glömt de hårda regler som en gång fanns och en kommentar om detta kan ses i bland annat filmen *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012) från 2012.<sup>10</sup>

### 3.2 Ljudfilmen

Ljudet gjorde sitt intågande i filmens värld och kostymen påverkades ännu en gång. En del tyger prasslade och smycken klirrade. (En parodi på detta kan ses i filmen *Singin' in the Rain* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) från 1952).<sup>11</sup> Om ljudets påverkan på kostymen nämner kostymören Nadoolman Landis det ökande behovet av realism. Hon menar att ljudet och det faktum att man kunde höra skådespelarnas röster satte en verklighetsprägel på filmerna som kostymen var tvungen att efterleva.<sup>12</sup>

För att förklara varför vi behandlar kostymen som vi gör idag gör Nadoolman Landis nedslag i specifika kostymörers arbeten.<sup>13</sup> Både hon och Drake Stutesman nämner i sina texter Adrian, verkställande kostymdesigner, vid MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) som tidigt insåg att kläderna skulle spegla en känsla i scenen.<sup>14</sup> De skulle betyda något. Han menade att flertalet av kläderna inte skulle vara moderna utanför den filmiska världen. Adrian gjorde ca 3 210 teckningar till filmen *The Wizard of Oz* (*Trollkarlen från Oz*, Victor Fleming,

1939).<sup>15</sup> Allt fick sys upp eftersom inget av det som redan fanns i kostymlagren matchade de känslor och de uttryck som Adrian efterstävade i kläderna till karaktärerna. Han målade alla sina skisser och såg till att kläderna blev uppsydda i kulörer som särskilt passade till den tidens Technicolor. Adolph Zukor klädde gärna sina stjärnor på ett sätt som han trodde publiken förväntade sig, medan Edith Head (chefsdesigner på Paramount) exemplifierade kostymören som en historieberättare. Hon var alltid medveten om att hennes arbete inte låg i att skapa mode för butikskedjorna, utan att definiera karaktärer genom kostym. Walter Plunkett gjorde ett spektakulärt detaljarbete och historisk forskning till *Borta med vinden* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor & Sam Wood, 1939).<sup>16</sup> Han skrev ned allt han kunde finna i Mitchells bok angående klädsel inför sitt arbete och fick med en lista på nära 5 500 saker som skulle tillverkas. Kostymerna skulle vara realistiska nog för att kunna misstas för original, men attraktiva nog för att tilltala 1939-års publik, dessutom skulle de passa in i filmens romantiska berättelse. Plunkett letade länge material att skapa kläder från. Han var av den åsikten att man hittar materialet, testar det, ser hur ljuset faller eller reflekteras mot det och begrundar dess färg, innan man ens funderar på att sy ett plagg. Han tog, som så många andra kostymörer, i beaktande att de mest historiskt korrekta kostymerna inte alltid är de som gör sig bäst på en filmduk.

Intressant nog besökte 75 miljoner amerikaner biograferna varje vecka under 30-talet. Endast ett fåtal av dem läste modemagasin.<sup>17</sup>

De franska modehusen kunde inte skicka lika mycket kläder till USA under första världskriget, vilket gav filmindustrin den lilla push de behövde för att få inflytande med sina kostymer. Under denna tid (runt krigstiden) fanns också ett stort tryck att man skulle köpa sina egna inhemska varor, ”köp amerikanskt”.<sup>18</sup> Följden blev att de amerikanska kostymörerna etablerades som modeskapare och trendsättare.

Jean Harlowe i *Dinner at Eight* (*Middag kl. 8*, George Cukor, 1933) från 1933 formligen drunknar i volanger.<sup>19</sup> Klänningen hon bär är extrem, den tröttar ut ögat. För att väga upp den och få oss att se något annat lägger man in en annan extrem, en chokladask. När våra ögon blivit trötta och vi vänder bort blicken ser vi att hon äter choklad i sängen.<sup>20</sup> De båda elementen tillsammans ger en mycket klar bild av överflöd.

### 3.3 Efterkrigstiden (andra världskriget)

I samband med andra världskriget ransonerades mycket tyger. USAs regering sände ut ett direktiv kallat L-85 vars nackdel blev att kostymörerna inte längre kunde sy ärmuppslag, långa jackor eller volanger. Det var vid denna tidpunkt som Irene Sharaff och Helen Rose

kom från Broadway till Hollywood.<sup>21</sup> De var de första att börja designa kostymer för hela ensemblemet istället för bara åt stjärnan, de skapade helheter och knöt samman alla skådespelarna. Detta förde samman skådespelarna och filmen som en enhet. Det var inte längre stjärnan och de andra.

Någon som var extra noga med kostym och bild var Alfred Hitchcock. Han kunde skriva specifika angivelser i sina manuskript, om något skulle ha en viss färg eller om en kjol skulle svepa längst med en skrivbordskant. Han balanserade bilden med hjälp av kostymerna och deras färg och skala (ex. kjolsvidd).<sup>22</sup>

Tekniken Cinemascope introducerades av Twentieth Century Fox år 1953. Detta medförde drive-in biografer och jättedukar. Dessa dukar skulle fyllas ut och därför skapades pampigare filmer, vilka stämplades som kostymfilmer. Kostymerna fick som uppgift att väga upp bildens yta och se till att duken inte blev tom. Publiken visste i förväg vad de skulle komma att se i dessa filmer. De visste vilka typer av spektakel och kläder som väntade dem i berättelser om gladiatorer, forntid och musikalerna.<sup>23</sup>

Runt 1960 kom efterfrågan på teatraliska filmer. Realismen började återigen göra sitt intågande och man köpte mer och mer kläder ifrån vanliga butikskedjor. Man ansåg att ”vem som helst” kunde stå för kostymen. Under denna tid gjordes också många nedskärningar inom filmindustrin, dessa fick följden att det oftast var kostymavdelningen som drabbades först och hårdast.<sup>24</sup> Det var också nu Hollywooderan tog slut för filmbolagen. Då bolagen gick in i det nya decenniet, 1970, gick de också tillbaka till ruta ett, skådespelarna blev återigen ombedda att använda sina egna kläder. Kostymörerna hyrdes in för att designa kläder innan filmens början, men fick inte stanna kvar under hela processen. De hade ingen möjlighet att rätta till, laga eller ändra kostymerna efter att filmen börjat spelas in. Kostymörerna fick dock åter tillbaka sina arbeten då man under slutet av 70-talet började producera sci-fi och fantasyfilmer och behovet av designers som samarbetspartners återigen ökade.<sup>25</sup>

Trots att novellen om Barry Lyndon skrevs 1844, valde Stanley Kubrick att försätta sin film i 1700-talet. Han spenderade lika mycket tid med kostymörerna Milena Canonero och Ulla-Britt Söderlund som med kameramännen. Alla scener poserades och kläddes som målningar från 1700-tals konstnärer. Speciellt då konstnärerna Hogarth och Gainsborough.<sup>26</sup>

### 3.4 Digital kostymering

En intressant aspekt av kostymdesign är möjligheten att skapa kostymer åt animerade karaktärer.<sup>27</sup> 1988 skapade Joanna Johnston kostymerna till *Who Framed Roger Rabbit*<sup>28</sup> (*Vem satte dit Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) och 2001 skapade Isis Mussenden



kostymerna till *Shrek*<sup>29</sup> (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001). På senare tid har licenser för att få återskapa kostymerna från film och sälja dem i detaljhandeln blivit vanligt. För filmerna ger det fördelen av bra PR och det hjälper till att underlätta övriga kostnader.

Men kostymörernas jobb är inte hotat, det kommer alltid behövas kostymörer som kan inspirera och hjälpa animatörerna att bygga karaktärer genom kläder. Att få dem att förstå texturen och dess beteende.<sup>30</sup>

### 3.5 Ett byggprojekt som skapar ”Look”

Mode har fått en helt ny tillgänglighet i vår nutid. Det finns mycket fokus runt mode och ett stort intresse kring ”vem bar vad?”. Flera stjärnor har idag egna designmärken och det finns tillgång till mängder av modetidningar och böcker. Vem som helst skulle kunna bli expert. Filmens snabba spridande av ”Look” har numer gjort att kostymdesign gått om couture i inflytande. Endast ett medium sprider ”Look” snabbare än film och det är Internet.<sup>31</sup>

Kostym ska dock serva filmen och inte skapa mode. Plaggen ska tåla uttryck från narrativet, skådespelarnas kroppsform, ljussättning, zoom och dylikt. Vidare ska de fungera som en hjälp till tolkning av karaktären. Vi ska kunna se om personen är rik, fattig om kläderna är bekväma eller obekväma. Vilken kvalitet de håller samt vilka färger. För att förstå skillnaden mellan kläder och mode kan man säga att kläder är basplagg medan mode är trend. Ett exempel kan vara strumpbyxor. Plagget strumpbyxor tillhör kläder, men om man under en tid bestämmer sig för att alla strumpbyxor ska innehålla glittertråd är det en trend.<sup>32</sup>

En kostym kan även ses som ett byggprojekt. Den är ett objekt som ska hjälpa skådespelarna förstå sina karaktärer, den är kopplad till psyket och upprätthåller illusioner. Kostymören måste ta i betänkande att plagget ska hålla för vind, vatten, dans, slagsmål, svett, revor, fläckar och ett nästintill oändligt antal omanvändningar. Kläderna kan dessutom behöva ändras och skulpteras om i takt med karaktärens utveckling. Ylle istället för chiffong, knappar som sys tills de stramar samt markerad respektive ej markerad midja alternerar alla karaktären utan att vi som åskådare egentligen tänker på det. Om kostymen sedan ska bäras i flera scener behövs fler än en kopia. Placering av sömmar kan framhäva skådespelarens kroppsform. De kan runda axlarna, korta ärmarna så att de slutar precis i höjd med biceps och sy halsringen för att förlänga halsen. Svett kan också placeras för att framhäva bröstet och bröstmusklerna.<sup>33</sup>

Bara bassakerna för att skapa en kostym skulle kunna fylla en verktygslåda. De kan vara symaskin, sax, måttband, sytråd, knäppningsshakar, knappar, dragkedjor, synålar, nålar, kardborrband, tång, lim, hålslagare, tryckknappar, penslar för färg och lim, guld och silver

metallicfärg, hönsnät, kartong, snöre eller garn och stickor. Det finns en mängd material som kan användas och skulpteras till plagg.<sup>34</sup>

### 3.6 Stilistiska val

Då Anthony Powell designade Cruella De Villes kostymer till *De 101*<sup>35</sup>- och *De 102 Dalmatinerna*<sup>36</sup> (*101- och 102 Dalmatians*, Stephen Herek resp. Kevin Lima, 1996, 2000) balanserade han extravagans och high fashion med det som helt enkelt räknas som löjligt. Men ingen kan ändå undgå att se att Cruella De Ville är en fashionista.<sup>37</sup>

Det Anthony Powell har gjort med det ”löjlige” är att förhålla sig till berättelsen, något som är typiskt för en kostymör. Kläddesigners, däremot, förhåller sig till försäljningssiffror och måste tillgodose efterfrågan. Kläder är, både för verkliga människor och karaktärer, en blandning av stilistiska val och personliga berättelser. Kostymörer strävar efter verklighet för att kunna sälja fantasy, medan kläddesigners ofta använder fantasy för att sälja verklighet. Kostymen är menad att försvinna in i filmen.<sup>38</sup>

För att framhäva en superhjältes kostym som speciell sätter man inte den som en kontrast till extravaganta kostymer. Dräkten tas bäst emot då den kombineras med alter egots kostym, som då är grå och proper. Hjälden blir den filmiska figuren och alter egot är den som efterliknar den verkliga människan oftast med trista klädval i svala färger.<sup>39</sup>

Att efterlikna den vanliga människan har blivit allt vanligare, även i filmer som inte helt utspelar sig i vår värld. Studenterna på Hogwarts i Harry Potter exempelvis, bär normala brittiska skoluniformer under mantlarna. Precis som vampyren Edward Cullen i Twilight bär vardagskläder. Det stereotypa har frångåtts, vampyrer har inte mantel och häxor bär inte alltid hatt.<sup>40</sup>

Valet av tyg hjälper porträtteringen av rollerna som extravagant eller vanlig. Grov ull, taft och bomull är typiskt för mindre roller och fattiga. Sammet och silke är för de ledande rollerna samt de rika karaktärerna.<sup>41</sup>

De stilistiska valen kan väljas ned till detaljnivå i film, men för publiken på en teater som sitter en bit ifrån scenen är det viktigast att silhuetten stämmer. Detta gör att helhetsintrycket blir rätt.<sup>42</sup>

## 4. Klädkoder

Speglar, skriver Tonie Lewenhaupt i sin bok *Klädernas tysta språk*, följer oss överallt. Idag kan vi spegla oss i både skyltfönster och glasfasader, vi kan kontrollera vårt utseende från morgon

till kväll. De reflekterande ytorna visar alla våra steg, var förändring, när som helst och överallt.<sup>43</sup>

Spegeln bekräftar vårt utseende och vad vi bär. Kontrollerar och granskar. På samma vis som en kameralins kan granska och följa.

Förr fanns inte alla dessa reflekterande ytor, för den som ville spegla sig fanns små, dunkla speglar. Man blev bekräftad bitvis och såg endast små snuttar av sig själv. Detta gjorde att man främst blev bekräftad genom andra, man kunde inte bedöma sig själv lika väl.<sup>44</sup>

#### 4.1 Perfektionens silhuett

Målare förr lade till detaljer och gjorde dräkterna pampigare i sina tavlor. Porträtten berättar om den tidens ideal, utan sneda sömmar, dålig passform, opassande fläckar, gulnande hermelinskanter, svettfläckar, malhål eller trötta rosetter. Den målade perfektionen är evig, menar Lewenhaupt.<sup>45</sup>

Här kan man tänka på den perfektion som kan presenteras i nutida film och på den retuschering som ständigt förekommer i flera olika sammanhang.

Under 1500-talet skapades silhuetterna främst med hjälp av underkläder. Kvinnorna bar korsetter och stärkta underkjolar vilkas uppgift var att framhäva deras bröst och sköte, samt att stärka deras roll som livgivare. Männerna hade, som deras motsats, stoppade magar, axlar och fortplantningsorgan.<sup>46</sup>

Kjol och byxor som symboler för kvinnligt respektive manligt var redan då en sanning.<sup>47</sup> För att skapa rörelsefrihet hos både män och kvinnor utan att bryta detta signum skapades ankelvida kjolar utan stärkt underkjol samt raka, måttligt vida långbyxor. Dessa plagg var funktionella och tillät bäraren att sätta sig snabbt och smidigt samt befriade benen, menar Lewenhaupt.<sup>48</sup>

Stumfilmens stereotypa val av kläder åt sina karaktärer kommer från 1500-talets Italien. Deras Commedia dell'arte hade som uppgift att driva med etablissemangen och politikerna. För att inte bli fängslade eller åtalade för sina åsikter bar alla skådespelarna halvmask över ansiktet. Där fanns den lättlurade köpmannen Pantalone med långa byxor och pipskägg, Doktorn med svart dräkt och vitt halskrås, tjänaren Harlekin, Brighella i kostym och cape, Pierrot, vitklädd med för stor jacka och för korta byxor och slutligen Colombine, söt i sin moderiktiga dräkt. Dessa karaktärer var enkla i sin utformning, men hade ändå så väletablerade och tydliga silhuetter att de kunde kännas igen på avstånd.<sup>49</sup>

Genom klädval kan man också visa på sin status, tydligast då genom överklassens fina, vita handskar som genom sin färg och renhet visade att bäraren inte behövde arbeta eller röra

vid saker. Från 1600-talet och framåt användes även röda klackar av de högre stånden för att man snabbt skulle kunna känna igen vem som hade klass och rikedom.<sup>50</sup>

Lewenhaupt påpekar även att om man klär ned sig blir man osynlig. En drottning klädd till mjölkpiga försvinner i mängden. Det är också vanligt att intellektuella klär sig ”under sin status”, de är ointresserade eftersom de har ”viktigare” saker att tänka på. Detta ointresse kan visa att man dels inte vill vara med i modekulturen och dels att man inte behöver, man står över den.<sup>51</sup>

Kvinnornas roll som livgivare kulminerar under 1700-talet då paniers (breda korgar) knyts runt midjan för att ge höfterna ny bredd.<sup>52</sup>

## 4.2 Detaljgranskning och turism

Då helfigursspeglarna uppfanns under 1800-talet kunde man börja granska sig själv och sina kläder på ett helt annat vis. Varenda liten fall och litet veck blev synligt.<sup>53</sup>

Men i och med att kameran uppfinns under mitten av 1800-talet blir sanningen svårare att förvränga. Man kunde inte längre få sin avbild att se skönare ut än vad den var. Inga konstnärer fräschade upp kläderna eller gjorde benen smalare, kameran var obeveklig i sin granskning.<sup>54</sup>

Sedermera blev, för de djärva kvinnorna under 1800-talet, silhuetten rak. De tog av sina paniers och korsetter. Dock stannade korsetten kvar under längre tid för de hårt arbetande eftersom den gav stöd för ryggen under tunga lyft. Den kunde också fungera som ett skydd eftersom korsetterna inte var lätta att få av vilket gjorde att kvinnorna som bar dem inte kunde råka ut för eventuella ofredade från männen.<sup>55</sup>

För dem som ville komma in i sociala cirklar där endast män var tillåtna fungerade utklädnader bra. Man experimenterade och lånade kläder från de båda könen. Det var relativt enkelt för en kvinna att framträda som en spänstig, nätt man, medan männen inte hade samma fördel. En muskulös, högväxt kvinna skapade misstankar.<sup>56</sup>

Hatten, handskarna och de höga klackarna, som vi idag så lätt kan se som kvinnliga, tillhör ursprungligen männens garderob. Det tar cirka 100 år för vart och ett av attributen att nå kvinnan. Kvinnorna har även haft skilda hattar och klackar från männen ända fram till slutet av 1800, då halmhatten med hårda brätten och låg platt kulle (på engelska boating hat, återkommer i filmanalysen) är den första hatten som förenar både kön och klass.<sup>57</sup>

Kvinnor började ge sig ut på egna äventyr runt slutet av 1800-talet. De såg inte kjolen som ett hinder utan kunde både bestiga berg, spela badminton, åka skidor och jaga i plagget.<sup>58</sup>

Kring mitten av 1800-talet uppfinns ångbåten och järnvägen, med dem får resandet ett

uppsving. Man inser att det finns ett behov av speciella kläder för turister. Engelsmännen har i och för sig uppfunnit vändbara rockar, hopvikta hattar, vattentäta ytterplagg och skor sedan kolonismen, men det är först nu man benämner plaggen som speciella för en resande. Lewenhaupt drar paralleller från denna historia till dagens turism. Turisten av idag, menar hon, bryr sig mer om funktion och välkläddhet och bär hellre jeans och t-tröja med joggingskor än vändbar kravatt och manschetter.<sup>59</sup>

### 4.3 Styrka och samhörighet i uniform

På 1980-talet upphöjdes mode till konst, men när mode är som bäst, som mest intressant, ska det inte hängas på väggen eller läggas i monter utan i stället bäras på en kropp, menar Tonie Lewenhaupt.<sup>60</sup>

Kläder kan visa på tillhörighet.<sup>61</sup> Grupper av människor klär sig olika, de underlättar också kommunikationen gruppmedlemmarna emellan.<sup>62</sup> Uniformer är ett bra exempel på plagg som inte bara kommunicerar till omvärlden, utan även inom gruppen. Läkares vita rock signalerar samhörighet dem emellan, men signalerar även något till oss utåt. Vi ser den vita rocken och förstår att den här personen kan hjälpa oss när vi har ont. Kan undersöka våra kroppar utan att vi känner obehag. Fotbollslag med samma uniformer oavsett land hade gjort att vi haft mycket svårt för att följa vad som händer på plan. Spelarna själva hade även dem haft problem med att hålla reda på sina lagmedlemmar.<sup>63</sup>

En uniform klädkod, skriver Tonie Lewenhaupt, ger igenkänningsfaktor för dem som i offentliga sammanhang behöver kännas igen som yrkesutövare och inte privatpersoner. Exempel på sådana yrkesmän är personal i storköp, fabriksarbetare, servitörer, medlemmar i balletten etc.<sup>64</sup>

Militäruniformen var förr en stark formgivare för mansidealet. Med axelvaddar för bredare axlar, ståndkrage för kraftfull hals och nacke med raka, fotsida byxor för smala höfter och ben skapades en fåfänga som skördar många offer innan de grå och grönbrunt kakifärgade ylleuniformerna tas i bruk. Marinen är de enda som behåller sin blå färg, alla andra vapenslag väljer kamouflerande, skyddande färger, passande för de miljöer de befinner sig i. Kroppen förblir dock tydlig och fysiskt påtaglig i en uniform. Den utstrålar styrka och sexualitet och har än idag kvar de nedärvda maskulina värderingarna. Högre militär och kungligheter bär fortfarande ofta sina uniformer i officiella och offentliga sammanhang.<sup>65</sup>

Lewenhaupt anser att klädkedjornas konfektion inte påverkar vårt klädspråk. Att marknadsförd yta endast är bländverk. Hon påpekar att motivet är det viktiga, inte pris eller tillgänglighet.<sup>66</sup>

Alla små detaljer i våra kläder skapar vår identitet. Den går inte att köpa färdig. Vi kan bära samma slips och kavaj, men det kan vara sätter vi knyter slipsen och knäpper kavajen på som är avgörande för kommunikationen.<sup>67</sup>

Genom historiens gång är det Gud och Jesus som i de bibliska berättelserna fått bära enkla, rena kläder. Djävulen, som deras antagonist, har dekorerade och extravaganta plagg. Den onda är den som försöker lura oss genom dräktspråket. Den som försöker vara något han inte är.<sup>68</sup>

Ränder sågs förr som en symbol för någon som var farlig, någon som stod utanför samhället. Dessa ränder kom från fängelsedräkterna vilka var skapade för att vara iögonfallande och förödmjukande. De var allt som oftast hopsydd av grälla tyger, randiga i gult och svart.<sup>69</sup>

Kvinnorna gick ifrån att klä sig i manskläder för att smälta in till att använda dem som en lek. Marlene Dietrich, Liza Minelli och Sylvie Vartan är några av dem som lekt med manliga attribut. De har burit frack, stärkskjorta och hög hatt med nätstrumpor och höga klackar och på det viset gjort de maskulina plaggen sensuella.<sup>70</sup>

I kontrast får 1970-talets jämlikhet männen att klä sig i blommiga, fladdrande byxor, tätsittande tröjor i velour, starka färger, långa schalar och håret får växa.<sup>71</sup>

Lewenhaupt påpekar att vilseledande och lurendrejeri med kostym är två helt skilda saker. Att klä ut sig till någon annan kan endast göras till en viss gräns. Idag kan exempelvis inte obehöriga hyra polisuniformer eller liknande auktoritära plagg på grund av de förödande konsekvenser det skulle kunna få.<sup>72</sup>

#### 4.4 Synlig på scen

På en teaterscen är det ljuset som bestämmer över karaktärernas porträttering och kostymtolkning i drama och komedi. I antiken, då man inte hade det artificiella ljus vi har idag, användes mest ljusa och mörka kläder, där de goda bar de ljusa och de onda de mörka. Dessa två färger var enkla att urskilja även i dunkelt dagsljus. Då ljussättningen uppfanns tilläts paljetter, guldtråd och slipade glasknappar att bli synliga. De fångade ljuset och gav kostymen helt nya dimensioner. Sedermera kom det elektriska ljuset att införa ännu en fördel, scenen kunde lysas upp, medan salongen kunde släckas ned. Detta innebar att publiken fäste blicken på scenen och tydligare kunde koncentrera sig på vad som försiggick.<sup>73</sup>

Utöver ljussättningen är det viktigt att tänka på att skådespelare ses från alla vinklar. Uppifrån, nedifrån, sidledes och rakt framifrån. Såväl rygg som framsida är viktigt för kostymen. Man får inte heller glömma att plaggen fungerar som symbolisk introduktion och

att alla ska kunna känna igen vilken typ av karaktär det är vi ser, från alla vinklarna. Exempelvis bär seriehjältar allt som oftast triksåer. Detta mellanting mellan brottare och simmare (så som dessa sportutövare såg ut på 1930-talet, det decennium då både Fantomen och Stålmannen skapades) ger en tydlig och klar karaktärsbild.<sup>74</sup>

#### 4.5 Pyramidmodellen

I *Secrets of the Superbrands (Fashion)*<sup>75</sup> (BBC Knowledge, den 28:e November 2013, kl. 11:10-12:05) intervjuar Alex Riley journalisten Dana Thomas. Hon förklarar något som hon kallar "the Pyramid Model". Pyramidmodellen är en hierarkisk triangel som visar var varumärket Louis Vuitton verkligen tjänar sina pengar. Den lilla toppen är för de superexklusiva varorna, de som knappt de rika har råd med och som endast görs i enstaka exemplar. Dessa varor, på grund av sitt pris och sin otillgänglighet, säljs sällan och drar inte in några större summor. Mellanlagret är de exklusiva varorna som allt som oftast syns bäras av kändisarna. Dessa dyra men inte oåtkomliga varor säljer rimligt, men är fortfarande inte de som ger företaget sina stora vinster. Bottenplattan däremot, är där de får in majoriteten av sina pengar. Här säljs saker som solglasögon, skärp, plånböcker och dylika accessoarer som "allmänheten" har råd att införhandla. Här får "vi andra" in en fot och får möjlighet att känna oss delaktiga i den lyx och status som märket kan ge.

Riley undersöker även vad som får vissa jeans att bli mer eftertraktade än andra. Han anser att de flesta jeans ser likadana ut. Majoriteten är blå och av samma material. Han upptäckte att många märken försöker sälja sina byxor med en stämpel av äkthet. Att jeans var något att lita på, att de i en falsk, marknadsförd värld var hållbara och riktiga.<sup>76</sup>

Ett experiment med skolbarn genomförde också, där han radade upp fyra likadana pappersfigurer. På tre av dockornas t-tröjor hade han låtit trycka olika logotyper. Den första hade en vanlig, tom svart tröja, den andra en röd stjärna, den tredje en smal, skarp bock och den fjärde en rundare, lite tjockare bock. Då barnen blev tillfrågade vilken av pappfigureerna de helst skulle umgås och leka med valde de, utan att tveka, den sistnämnda. Den runda bocken, också kallad swoosh, som är Nikes logo.<sup>77</sup>

#### 5. Färger i tiden

Maja Jacobsson menar i sin bok *Färgen gör människan* att en del färger kräver uppmärksamhet, medan andra är tillbakadragande och döljande. Vi kan påverkas både biologiskt och fysiologiskt av färg, tillägger hon och hänvisar till färgexperiment som utförts vid Miljöpsykologiska Laboratoriet vid Lunds Tekniska Högskola. Rött gör oss till exempel

piggare medan grönt och blått inger lugn.<sup>78</sup>

Uppfattning av färg baseras ofta på vilka föreställningar och associationer den väcker hos oss, men den kan även skilja på grund av ålder, utbildning eller etnisk bakgrund.<sup>79</sup>

Färger spelar på våra känslor och vi kan uppfatta dem som varma eller kalla, lätta respektive tunga, vassa eller mjuka. De varmaste färgerna återfinns i orange medan de kallaste finns i blågrönt. Tolkningen är dock relativ. Färger tolkas i relation till varandra, vi kan tolka en röd färg som kall och en blå som varm beroende på vad vi jämför dem med. Färgytans textur kan även den inverka, ylletyg i rött kan se varmare ut än satintyg i rött. Dessutom uppfattas en färg som skrikig ju starkare dess kulör färg är. Är färgerna mer åt det grå hållet uppfattas de som diskreta. Blå och svarta färger har genom tiderna varit förknippade med manlighet och ju svartare färgen var desto allvarligare räknades den.<sup>80</sup>

Lewenhaupt hävdar också att den franske färghistorikern Michel Pastoureau menar att färg är kulturellt och att han visade detta genom en studie i den blå färgens skiftande symbolvärde.<sup>81</sup>

## 5.1 De rena färgerna

Människan upplever sex färger som ”rena”. Det betyder att dessa färger inte har någon likhet med andra färger. De ”rena” färgerna är vitt, svart, gult, rött, blått och grönt, varav vitt och svart räknas som okulörta. Historiskt och språkmässigt är tre av dessa färger de vi uppfattar och beskriver först. Vitt och svart tillhör de första färgorden i de flesta språk och rött var alltid det tredje.<sup>82</sup>

Färger ändras även i olika belysning. Dagsljus, lysrör och glödlampa ger alla olika effekter på en färg. Tygets glans och opacitet (täthet) kan även spela in. Exempelvis får gult sin fulla lyskraft i siden, men ser smutsigt ut i matta ulltyger. Sammet däremot ger färgen mättnad (kulörhetsgrad som inte är beroende av svarthet).<sup>83</sup>

Vi använder ofta färger i vårt talspråk, skriver Jacobsson. Man kan vara ung och grön, grön av avund, det finns vita lögnar, man kan vara blåögd eller se rött.<sup>84</sup>

Färg signalerar både tillhörighet och utanförskap. Det är samhället som gör färgen, som laddar den med symboliskt värde och bestämmer hur den får användas, poängterar Jacobsson.<sup>85</sup>

## 5.2 Mellankrigstiden

Efter första världskriget skedde stora förändringar i människors sätt att leva, dessa förändringar påverkade även klädstilen. Materialbrist rådde och modehusen slog igen, men



massproduceringen som skapats i och med behovet av uniformer gjorde att utvecklingen av konfektionen påskyndades. Den höjda produktionsnivån gav ett ökat välstånd åt arbetarklassen. Kvinnorna kom ut i arbetslivet och äktenskap var inte längre ett mål i livet. Den nya kvinnan var fri och oberoende och kläderna blev därefter. Kroppsidealet som rådde var ungdomligt med platta bröst och smala höfter, linjerna var raka och silhuetten kantig. De raka plaggen som följde tidens mode hade inte någon specifik passform och lämpade sig därför mycket bra till industriell framställning.<sup>86</sup>

Konstnärer försökte under tiden att införa mer färg i kläderna. Giacomo Balla bar exempelvis en kostym med futuristiska, egendesignade mönster i rött, orange och gult. Tyvärr var tiden dock inte mogen för någon färgglädje i männens garderob.<sup>87</sup>

### 5.3 Påklädd manlighet

Pamela Church Gibson berättar i kapitel fem, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Rachel Moseleys bok *Fashioning Filmstars* att Clooney i filmen *Ocean's Eleven*<sup>88</sup> (Steven Soderbergh, 2001) representerar den fullklädda, "suited hero", antitesen till den avklädda, actionberedda mannen.<sup>89</sup>

Church Gibson menar att Pitt med sin moderna frisyra och sitt snabbmatsätande är den ojämn, sträva (rough) personligheten medan Clooney är den smidiga, mjukare (smooth).<sup>90</sup>

Då Clooney och Pitts karaktärer återförenas vid ett pokerbord bär Danny (Clooneys karaktär) en svart polotröja under en matchande kavaj. Plaggen döljer hans kropp och gör honom mystisk, medan Rusty (Pitts karaktär) bär silkigt beige skjorta och tillhörande slips. Rusty tar i scenen snabbt av sig slipsen och drar en hand genom håret, vilket får honom att se tilltufsad och sårbar ut.<sup>91</sup>

Clooneys mörka kostymer och fulla påklädnad bidrar till att göra kroppen oåtkomlig. Kläderna blir som en rustning på honom som gör honom stark.<sup>92</sup>

Andy Garcia som spelar antagonisten Terry Benedict bär extremt stiliga kläder, enligt Church Gibsons åsikt. De är för perfekta, för konstnärligt arrangerade. Att vara för välklädd är alltid ett tecken på fara, menar hon, och tillägger även att Clooney framställs som älskvärd och sorglös medan Garcia är prydlig.<sup>93</sup>

## 6. Filmanalys, *The Great Gatsby*

För att kunna se vikten av kostym i ett praktiskt sammanhang kommer jag att analysera kostymer från filmen *The Great Gatsby* (*Den store Gatsby*, Baz Luhrman, 2013).<sup>94</sup> Filmen valdes dels på grund av sin kostymör Catherine Martin, som också är filmens producent, och dels på grund av sin tydliga kostym. Det är allt som oftast lättare att poängtera kostym då den speglar en annan tid. Plagg som speglar samtiden har nackdelen att de kan skapa tvivel om de är tillverkade eller färdigköpta. Analysen av huvudkaraktären Jay Gatsbys utveckling kommer även kopplas till Tom Ripley från *The Talented Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999).<sup>95</sup> Jay Gatsby och Tom Ripley är båda män som klättrar uppåt inom samhället och societeten.

Jay Gatsby är en man som gjort en klassresa. Han var född och uppväxt i extrem fattigdom, men lät det aldrig hindra honom. Han hade satt upp ett mål för sitt liv, en kurva som han skulle följa, den kurvan pekade rakt uppåt. Kostymerna som kommer behandlas är de han bär då han redan nått ett av sina mål, han har pengar. De visar på ett subtilt sätt hur han genom narrativet går från att vara den osynlige Gatsby, till den synlige och slutligen den överdrivne. (I färgskala skulle man förenklat kunna säga att analysen kommer ske av den svarta, den vita och den rosa kostymen.) Sättet han klär sig på är också annorlunda från de som är infödda i överklass, med sin kulturella bakgrund är han för noggrann med vad han tar på sig och vad han gör. Något som också återkommer i *The Talented Mr. Ripley* där Tom Ripley bär sina kostymer betydligt mer korrekt och uppknäppt än vad Dickie gör.<sup>96</sup>

## 6.1 Introduktionen av vår hjälte

Då vi för första gången möter Jay Gatsby i helfigur (han introduceras bitvis och främst genom klackringen på hans ena finger) bär han en svart kostym på en av sina egna fester.<sup>97</sup> Det är en liknande kostym som flera av de andra männen i scenen också bär, men ändå sticker hans ut. Anledningen är att de andra männen har sina kavajer öppna, de är mer anslappnade och dricker och roar sig. Gatsby har ett annat syfte. Kostymören har gjort små, men mycket intelligenta ändringar i hans kostym som gör att vi lägger märke till honom. De två mest märkbara är att västen under kavajen går högre upp på Gatsby än på de övriga gästerna och att han inte bär en blomma i kavajslaget. De andra männen är utmärkta av deras vita skjortbröst och vita rosor i slaget. Här är han svart och osynlig, ett mysterium.

I en detaljgranskning av kläderna ser vi att kavajen Jay Gatsby bär är svart, under den syns en kritvit skjorta, en kritstrecksrändig, svart väst, samt en svart fluga med vita kanter. Han bär en vit näsduk i bröstfickan och har vällagt hår med luggen i en lätt våg över pannan. Byxorna har pressveck och skorna är skinande rena. Han skiljer sig från mängden, men vi kan inte säga så mycket om honom, vi vet inte vem han är.

Gatsbys första framträdande markeras också för oss som mycket speciellt. Det här är inte vilken man som helst. Då Jay Gatsby vänder sig om mot Nick Carraway för att skåla med honom lysas samtidigt hela himlen bakom honom upp av en spektakulär fyrverkerishow.

## 6.2 Miljöanpassning

Vid mötet med kärleksintresset Daisy Buchanan hemma hos vännen (och Daisys kusin) Nick kläs Gatsby i en vit kostym med blå skjorta och orange slips. Han anländer till Nicks i regnet åtföljd av en hel drös betjänter.<sup>98</sup>

Hans kavaj är vit och har två knappar knäppta. Han går med ena handen i byxfickan och i den andra bär han en käpp av mörkt trä med silverhandtag. Noterbart kan vara att käppen är en dekoration, den är inget han behöver för att kunna ta sig fram. Västen han bär är brun och lätt åtstramande, en matchande brun och blå mönstrad näsduk återfinns i kavajfickan och skjortan är blå med långa snibbar. Till skjortan bär han en orange slips med röda ränder och en silvernål som satts fast mellan skjortkragens snibbar, under slipsen.

Denna nålkrage, också kallad ”pin collar” är en mycket amerikansk kragform, menar författaren Bernhard Roetzel. I Europa anses den störande eftersom blicken leds bort från ansiktet då man samtalar och istället fästs på den reflekterande nålen.<sup>99</sup>

Byxorna är vita och har pressveck. Skorna han bär på fötterna är vita och bruna oxfordskor, viktigt eftersom Gatsby säger sig studerat vid Oxford. Armbandsuret är svårt att urskilja, men det vi ser av det är en silvrig, flätad länk som är ren och ser ny ut. Betjänterna bär svarta och gråa nyanser och bär på svarta paraplyer, de kontrasterar Gatsby och får honom att stå ut.

Innan mötet får vi se hur han fyller hela rummet han och Daisy ska träffas i med vita blommor och hur hans betjänter bär in fat efter fat med kakor och bakelser. Allting måste vara perfekt. Då allt är klart får vi se Jay Gatsby stå nervöst bland sina orkidéer och vänta på Daisy Buchanan. Nick Carraway sitter vid sidan i bild på en pall och är halvt dold av blommorna. Gatsby passar här mycket bättre in i miljön än Carraway med sin mörkgröna stickade tröja och fluga. Detta är intressant eftersom Daisy kommer att passa in i rummet då hon anländer. Hennes skira, syrenfärgade klänning med volanger och Gatsbys vita kostym hör båda hemma i den värld Gatsby skapat. (Se bilder i bilaga) Deras kostymer är samordnat med settingen.<sup>100</sup>

Jay Gatsby blir sedermera så osäker då Daisy anländer att han flyr rakt ut i regnet innan hon hinner se honom. Han återvänder dock direkt och gör entré alldeles genomvåt. Här ser vi tydligt det jobb kostymören Catherine Martin (som också producerade filmen) lagt ned.

### 6.3 Väta och transformation

I film gås alla scener igenom innan man börjar spela in. Detaljgranskningar genomförs och var och en i teamet vet exakt vad de ska göra.<sup>101</sup> Att Catherine Martin står både som kostymör och som producent kan ha gjort att kostymen fått ännu mer betydande roll.

Kostymen i dyngsurt tillstånd är fortfarande lika stilfull, men har nu fått intensifierade färger. Tygerna är utvalda på ett sådant sätt att då de blir våta fördjupas deras färger. Skjortan blir åt det jeansblå hållet, slipsen är tydligare orange och västen är så mörkt brun att den nästan är svart. Det finns också en underton av lila i det bruna som matchar Daisy på ett fint vis. Att få färgerna att stå ut på detta sätt i ett skede i filmen som tydligt är kritiskt är enligt min mening alldeles briljant. Noterbart är också att materialen och plaggen inte blir genomskinliga eller töjer sig i vätan. (Se bild i bilaga)

### 6.4 Kritiska ögonblick porträtterat i en kostym

Den rosa kostymen bärs i filmen då allt ställs på sin spets.<sup>102</sup>

Kavajen och byxorna är blekt rosa med vita kritstreck. Skjortan är vit med en dekorativ nål genom snibbarna och slipsen är bred i ett silkiagt material i färgerna vinröd och persiko-orange. Näsduken i kavajfickan är även den vinröd. Västen är rosa och helknäppt medan kavajen endast har en knapp knäppt. Skjortan är antingen ljust randig eller i ett krinklat material. Han bär sina vit- och bruna oxfordskor och på huvudet har han en flätad båt hatt (på engelska boating hat) med svart och vitt band. (Detta är samma hatt som Tonie Lewenhaupt beskriver som den första hatten att förena både kön och klass.<sup>103</sup>) I handen har han sin käpp.

Denna utstyrsel får Tom Buchanan (Daisys man) att sarkastiskt säga: ”The man in the pink suit went to Oxford.”<sup>104</sup>

Detta är viktigt eftersom här lyser Gatsbys kulturella bakgrund igenom. En Oxford man av klass bar inte (och bär med största sannolikhet fortfarande inte) en rosa kostym. Han har tagit det för långt. Skillnaden understryks också i dialogen mellan Jay Gatsby och Tom Buchanan.

Gatsby: ”The only respectable thing about you, old sport, is your money. Your money, that’s it. Now I’ve just as much as you, that means we’re equal.”

Tom: “Oh, no. No. We’re different. I am. They are. She is. We’re all different from you. You see, we were born ...

different. It's in our blood ... and nothing that you do or say or steal ... or dream up can ever change that."<sup>105</sup>

Här rasar Gatsbys värld samman. Hans illusion av att ha klass, av att vara någon förvinner. Allt han kämpat för hela sitt liv går i kras.

Detta kan kopplas till Sarah Streets tankar om *The Talented Mr. Ripley*.<sup>106</sup> I sin bok *Costume and cinema: dress codes in popular film* skriver hon att kläderna som valdes ut för den filmen var nya och fräscha, att man tog i beaktning att på den tiden boken skrevs (1950-talet) och på den platsen (Italien) den utspelar sig var modet viktigt. Historien utspelar sig i modets centrum så att säga.<sup>107</sup> Samma sak går att anpassa på 1920-talet och Gatsbys miljöer. Den utspelar sig innan börskraschen då "alla var rika". Överflöd och flärd var nästan en norm.

I *The Talented Mr. Ripley* är det inte så mycket vad för sorts plagg karaktären Dickie bär, utan hur. Tom Ripley lyckas aldrig riktigt efterapa Dickies avslappnade stil, precis som Gatsby inte lyckas bära sina kostymer på samma sätt som de han vill efterlikna.<sup>108</sup>

Baz Luhrman rättfärdigar också Gatsbys behov av ett identitetsbyte, precis som Minghella gör med sin film.<sup>109</sup> Hans bakgrund visas som torftig och färglös, filmat i sepiafärger. Han syns inte i sina egna kläder, precis som Tom inte syns i sina arbetskläder. Båda figurerna blir bara uppmärksammade då de fått ny identitet.

## 6.5 Klassiskt berättande

*The Great Gatsby*<sup>110</sup> följer det klassiska Hollywood berättandet så som Bordwell porträtterar det.<sup>111</sup> Karaktären kämpar mot hinder för att nå ett mål. Under tiden som han närmar sig sitt mål stöter han på konflikter utifrån. Vi ser också att narrativet rör sig framåt, kostymerna kommer in i rätt tid i filmen. Den svarta då vi inte än känner Gatsby, den vita då han äntligen möter Daisy och allt är som bäst och den rosa då allt faller isär. Här kan vi notera de tre färgerna svart, vitt och rött (rosa som en ljus nyans av det röda). De färger som Maja Jacobsson beskriver som de första färgorden vi lär oss i språk.<sup>112</sup>

Allting är iscensatt med strävan mot det realistiska.<sup>113</sup> Männens kostymer är inspirerade av Fitzgeralds egna kostymer vilkas sömnadsmönster återfanns hos de anrika *Brooks Brothers*. *Brooks Brothers* lät Catherine Martin bläddra fritt i deras arkiv och hon använde deras referenser till att skapa inte bara huvudkaraktärernas kostymer utan även kostymer till dem som knappt syntes i bild.<sup>114</sup> Grundat 1818 i New York har *Brooks Brothers* haft en utveckling och en historia som är nära förknippad med USAs, exempelvis bar president Abraham Lincoln en rock från dem vid sin andra installation år 1864.<sup>115</sup>

## 6.6 Betydelsen av skor

Kostymerna i *The Great Gatsby* används för att porträttera Gatsbys uppgång och fall. Inslagen som oxfordskorna och båt hatten styrker hans berättelser om att han gått på Oxford.

Om oxfordskorna kan det tilläggas att enfärgade är de skor som ses som mest gentlemansaktiga. Gatsbys kombination av vitt och brunt är en utmanande färgkombination. Dessutom anses kombinationer med mer än två färger eller två läderytor vara överflödigt extravagans. De ljusa färgerna i hans skor indikerar även att de är avsedda för sommarbruk, medan lädret med största sannolikhet är boxkalvsläder.<sup>116</sup>

Modellen han bär är en Moliersko med semibrogue och vingtåhätta, denna sko har öppen snörning till skillnad från den vanliga Oxfordmodellen. Molierskon är vanlig i Europa och går även under namnet Derby-sko eller Blücher-sko. Namnet Blücher kommer efter den preussiske befälhavaren och hertigen av Wahlstadt, Gebhard Leberecht von Blücher (1742-1819) som tillsammans med Wellington besegrade Napoleon i slaget vid Waterloo. Blücher lät tillverka likadana snörskor till soldaterna i sin arme.<sup>117</sup> Dessa skor passar då särskilt bra till Jay Gatsby som inte bara besökt Oxford utan även varit soldat.

Det finns dock något lätt överdrivet hos Gatsby. Han bär kläderna för propert och uppknäppt. Han har inte lyckats bli överklass utan endast en illusion av den. Daisy jämför senare i filmen också honom med en reklamskylt. Han har lagt ned för mycket tid, allting är rent, skinande och perfekt. Han lyckas med bedriften att ha karaktär och sakna den på samma gång, vilket gör honom svårtolkad. För narrativet blir han ett mysterium som inte riktigt avslöjas förrän i sista stund.

Att Catherine Martin både producerat och kostymerat anser jag ha haft stor betydelse för vikten av kostym. En kostymör har sällan så mycket inflytande. Att hon dessutom valt tyger som tål väta och sedan förstärker intensiteten med sina färger då de är blöta, under ett kritiskt ögonblick i filmen gör det hela mycket mer genomtänkt.

Vi kommer som förberedda in i filmen. Många har redan läst boken *The Great Gatsby* och de som inte har läst har hört talas om den. Vi vet vad vi kan förvänta oss.<sup>118</sup>

*The Great Gatsby* utspelar sig både som bok och film i USA, närmare bestämt New York. Kulturellt är det möjligt att vi som är vana vid klassiskt hollywoodberättande lättare tar till oss den typen av kostym som visas i filmen. Den tillhör det vi är vana att se.

## 7. Avslutande diskussion

Vi vet historiskt att intellektuella gärna bojkottar mode. I *The Great Gatsby* av Baz Luhrmann ser vi just detta, även om det är subtilt. Jay Gatsby utger sig i filmen för att vara mer utbildad än han egentligen är. Han försöker lura oss med sina kläder och sin perfekta fasad. Kläderna han bär är tillknäppta och felfria, han visar väldigt lite hud. Han är i början det som Pamela Church Gibsonkallar ”smooth”.<sup>119</sup> Kostymen är hans rustning. Noterbart är att Gatsby dör iförd en baddräkt. Han är som mest sårbar i ett plagg som visar mycket hud.

Tom Buchanan, Gatsbys motsats, är däremot utbildad vid universitet. Hans klädstil är dyr, men något avslappnad. Han behöver inte hålla samma fasad som Gatsby och bär kläderna nonchalant. Han visar även mer hud jämfört med Jay Gatsby. Buchanan är den som bojkottar modet och som sarkastiskt kommenterar Gatsbys kostymer. Han anser sig bättre än Jay Gatsby och uttrycker det delvis genom sin klädstil. (Se bild i bilaga)

Vi har också sett det ”omanliga” (”omanliga” är här menat pojkaktiga) valet av rosa kostym, buren av Jay Gatsby. Denna rosa kostym omnämns redan i Fitzgeralds bok och är ett viktigt element uteslutande på grund av sin färg.<sup>120</sup> En utbildad man hade inte burit den kostymen. Den rosa färgen, som i filmen är mycket svag, representerar ett steg tagit för långt. Som Jacobssonskriver, tiden för färg i människans garderob var ännu inte kommen.<sup>121</sup>

Vår samtid och det samhälle vi lever i har helt klart inflytande på vad för sorts kläder som skapas åt karaktärer. Kostymörerna måste hela tiden tänka på färgers betydelse och kläders koder. De kan inte bara skapa, de behöver veta om ett plagg kommer mottas som stötande eller om koderna i det blir så fel att vi inte kan tolka karaktären alls.

I krigstider har militärtmode varit populärt och länge har det ansetts att svala färger i nyanser av vitt och svart är propert. För männen tog det tid innan någon färg började leta sig in i garderoben. Deras uttrycksplagg var främst slipsen, kostymerna förblev mörka.

Koderna för alla plagg sätts i varje land för sig. En slipsknut i Italien behöver inte se likanadan ut som en slipsknut i Sverige. Dessutom kan en och samma knut få en mängd olika betydelser beroende på vilken kultur man befinner sig i. För att göra ett lätt exempel med språk som hjälpmedel kan vi använda ordet grina. Grina i södra Sverige betyder skratta, medan grina i norra Sverige betyder gråta. Samma ord, två helt olika betydelser. Tänk nu detta i förhållande till slipsknuten. Samma knut, två helt olika betydelser.

Det finns stora möjligheter för mer forskning inom detta område. Jag har ännu inte stött på en källa som uteslutande behandlar koder i förhållande till filmisk kostym, varken generellt eller specifikt (exempelvis landsbundet).

## 8. Käll- och litteraturförteckning

### 8.1 Bibliografi

- Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1993.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw Hill, New York, 2008.
- Fitzgerald, F. Scott, *The great Gatsby*, Penguin, London, 1950[1926]
- Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009.
- Kidd, Mary T., *Stage costume: step by step*, Betterway books, Ohio, Cincinnati, 2002.
- Lewenhaupt, Tonie, *Klädernas tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005.
- Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005.
- Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011.
- Landis, Deborah Nadoolman (red.), *Hollywood costume*, V&A, London, 2012.
- Peacock, John, *Fashion accessories: the complete 20th century sourcebook*, Thames & Hudson, London, 2000.
- Roetzel, Bernhard, *Gentle mannen: handbok i det klassiska herrmodet*, Könnemann, Köln, 1999.
- Street, Sarah, *Costume and cinema: dress codes in popular film*, Wallflower, London, 2001.
- Vass, László & Molnár, Magda, *Herrskor: handgjorda*, Könnemann, Köln, 2000

### 8.2 Filmografi

- Adamson, Andrew & Jenson, Vicky, *Shrek*. Produktionsbolag: DreamWorks Animation  
DreamWorks SKG (som DreamWorks Pictures), Pacific Data Images (PDI). Ursprungsland:  
USA. Premiärår: 2001.
- Cukor, George, *Dinner at Eight (Middag kl. 8)*. Produktionsbolag: Metro-Goldwyn-Mayer  
(MGM). Ursprungsland: USA. Premiärår: 1933.
- Cukor, George; Fleming, Victor & Wood, Sam, *Gone with the Wind (Borta med vinden)*.  
Produktionsbolag: Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).  
Ursprungsland: USA. Premiärår: 1939.
- Donen, Stanley & Kelly, Gene, *Singin' in the Rain*. Produktionsbolag: Metro-Goldwyn-Mayer  
(MGM). Ursprungsland: USA. Premiärår: 1952.



Fleming, Victor, *The Wizard of Oz (Trollkarlen från Oz)*. Produktionsbolag: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Loew's. Ursprungsland: USA. Premiärår: 1939.

Gervasi, Sacha, *Hitchcock*. Produktionsbolag: Fox Searchlight Pictures, Cold Spring Pictures, the Montecito Picture Company. Ursprungsland: USA. Premiärår: 2012.

Herek, Stephen, *101 Dalmatians (101 dalmatiner)*. Produktionsbolag: Walt Disney Pictures, Wizzer Productions, Great Oaks Entertainment. Ursprungsland: USA. Premiärår: 1996.

Lehrman, Henry, *Kid Auto Races at Venice (Charlie vill fotograferas)*. Produktionsbolag: Keystone Film Company. Ursprungsland: USA. Premiärår: 1914.

Lima, Kevin, *102 Dalmatians (102 dalmatiner)*, Produktionsbolag: Cruella Productions, Walt Disney Pictures, Ursprungsland: USA, Storbritannien. Premiärår: 2000.

Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby (Den store Gatsby)*. Produktionsbolag: Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films. Producenter: Bruce Berman (exekutiv producent), Lucy Fisher (producent), Jay-Z (exekutiv producent som Shawn 'Jay Z' Carter), Catherine Knapman (producent), Baz Luhrmann (producent), Catherine Martin (producent), Anton Monsted (med-producent), Barrie M. Osborne (exekutiv producent), Douglas Wick (producent). Manusförfattare: Baz Luhrmann (screenplay), Craig Pearce (screenplay), F. Scott Fitzgerald (baserad på boken av). Fotograf: Simon Duggan. Klipp: Jason Ballantine, Jonathan Redmond, Matt Villa. Originalmusik: Craig Armstrong. Kostymör: Catherine Martin. Skådespelare: Elizabeth Debicki (Jordan Baker), Leonardo DiCaprio (Jay Gatsby), Joel Edgerton (Tom Buchanan), Isla Fisher (Myrtle Wilson), Tobey Maguire (Nick Carraway), Carey Mulligan (Daisy Buchanan). Ursprungsland; Australien, USA. Premiärår: 2013. Filmen är i färg.

Minghella, Anthony, *The Talented Mr. Ripley*. Produktionsbolag: Miramax International, Paramount Pictures, Mirage Enterprises (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), Timnick Films (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production). Ursprungsland: USA. Premiärår: 1999.

Soderbergh, Steven, *Ocean's eleven*. Produktionsbolag: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Jerry Weintraub Productions, Section Eight, WV Films II. Ursprungsland: USA. Premiärår: 2001.

Zemeckis, Robert, *Who Framed Roger Rabbit (Vem satte dit Roger Rabbit)*,  
Produktionsbolag: Touchstone Pictures, Amblin Entertainment, Silver Screen Partners III,  
Walt Disney Feature Animation. Ursprungsland: USA. Premiärår: 1988.

### 8.3 Övrigt material

BBC Knowledge, *Secrets of the Superbrands (Fashion)*, den 28:e november 2013, kl. 11:10-12:05, också tillgänglig på Youtube under länken:

<http://www.youtube.com/watch?v=fd7lfcn1b9c>

Behind the Scenes: The Great Gatsby and Brooks Brothers, tillgänglig på Youtube under länken:

<http://www.youtube.com/watch?v=gfyHhyI3SNw>

### 8.4 Bildkällor

Jay Gatsby inramad av blommor hemma hos vännen Nick Carraway:

[http://clothesonfilm.com/wp-content/uploads/2013/05/The-Great-Gatsby\\_Leonardo-DiCaprio-white-linen-suit-mid\\_Image-credit-Warner-Bros.jpg](http://clothesonfilm.com/wp-content/uploads/2013/05/The-Great-Gatsby_Leonardo-DiCaprio-white-linen-suit-mid_Image-credit-Warner-Bros.jpg)

Nick Carraway i sitt eget hem. Inte helt anpassad till miljön bakom honom:

[http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/04/29/article-0-198A683F000005DC-963\\_634x318.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/04/29/article-0-198A683F000005DC-963_634x318.jpg)

Daisy Buchanan och Jay Gatsby bland ett hav av vita blommor:

[http://columbiadailyherald.com/sites/columbiadailyherald.com/files/article/530825\\_web\\_Cannes-Preview\\_Seib.jpg](http://columbiadailyherald.com/sites/columbiadailyherald.com/files/article/530825_web_Cannes-Preview_Seib.jpg)

Gatsby i en mycket blöt kostym under mötet med Daisy Buchanan:

[http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/04/29/article-0-198A683A000005DC-257\\_306x423.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/04/29/article-0-198A683A000005DC-257_306x423.jpg)

Tom Buchanan och Jay Gatsby. Gatsby ses här i sin rosa kostym medan Buchanan bär en mörkare, mer proper variant där jackan tagits av och ärmarna är slappt uppkavlade:

[http://cdn.theatlantic.com/static/mt/assets/culture\\_test/gatsby%20men%20costumes%20615.jpg](http://cdn.theatlantic.com/static/mt/assets/culture_test/gatsby%20men%20costumes%20615.jpg)

Samtliga bilder är hämtade den 14 december 2013, mellan kl. 15:00 och 15:14, med undantag för bilderna från dailymail.co.uk. Dessa bilder är hämtade 16 december kl. 14:10.

## 9. Noter

---

### 2. Inledning

<sup>1</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013.

### 3. Kostymhistoria

<sup>2</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 26.

#### 3.1 Hur det hela började

<sup>3</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 13.

<sup>4</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 15.

<sup>5</sup> Lehrman, Henry, *Kid Auto Races at Venice*, Keystone Film Company, 1914.

<sup>6</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 96f.

<sup>7</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 95 och 98.

<sup>8</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 103.

<sup>9</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 15 ff.

<sup>10</sup> Gervasi, Sacha, *Hitchcock*, Fox Searchlight Pictures, Cold Spring Pictures, the Montecito Picture Company, 2012.

#### 3.2 Ljudfilmen

<sup>11</sup> Donen, Stanley & Kelly, Gene, *Singin' in the Rain*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1952.

<sup>12</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 19.

<sup>13</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 21-26.

<sup>14</sup> Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 17.

<sup>15</sup> Fleming, Victor, *the Wizard of Oz*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Loew's, 1939.

<sup>16</sup> Fleming, Victor; Cukor, George & Wood, Sam, *Gone with the Wind*, Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939.

<sup>17</sup> Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 33.

<sup>18</sup> Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 30.

<sup>19</sup> Cukor, George, *Dinner at Eight*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933.

<sup>20</sup> Gaines, M. Jane, "Wanting to Wear Seeing, Gilbert Adrian at MGM", i Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 148.

#### 3.3 Efterkrigstiden (andra världskriget)

<sup>21</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 26 ff.

<sup>22</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 30.

<sup>23</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 30 ff.

<sup>24</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 32.

<sup>25</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 35 f.

<sup>26</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 58.

#### 3.4 Digital kostymering

<sup>27</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 39 ff.

<sup>28</sup> Zemeckis, Robert, *Who Framed Roger Rabbit*, Touchstone Pictures, Amblin Entertainment, Silver Screen Partners III, Walt Disney Feature Animation, 1988.

<sup>29</sup> Adamson, Andrew & Jenson, Vicky, *Shrek*, DreamWorks Animation, DreamWorks SKG (som DreamWorks Pictures), Pacific Data Images (PDI), 2001.

<sup>30</sup> Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 304.

#### 3.5 Ett byggprojekt som skapar "Look"

<sup>31</sup> Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 17f.

<sup>32</sup> Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 20f.

<sup>33</sup> Munich, Adrienne (red.), *Fashion in film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011, s. 21-27.

<sup>34</sup> Kidd, Mary T., *Stage costume: step by step*, Betterway books, Ohio, Cincinnati, 2002, s. 8ff.

#### 3.6 Stilistiska val

<sup>35</sup> Herek, Stephen, *101 Dalmatians*, Walt Disney Pictures, Wizzer Productions, Great Oaks Entertainment, 1996.

<sup>36</sup> Lima, Kevin, *102 Dalmatians*, Cruella Productions, Walt Disney Pictures, 2000.

---

<sup>37</sup> Landis, John, "Sound Comedy- Louder and Funnier", i Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 106.

<sup>38</sup> Moore, Booth, "Unfashioning Costume Design", i Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 151ff.

<sup>39</sup> Laverty, Chris, "Afterlife- Ensuring the Enduring Interest of a Web Audience", i Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 270.

<sup>40</sup> McMurray, Jacob, "Fantasy, Sci-Fi and Superheroes", i Nadoolman Landis, Deborah (editor), *Hollywood Costume*, London: V&A Publishing, 2012, s. 282.

<sup>41</sup> Kidd, Mary T., *Stage costume: step by step*, Betterway books, Ohio, Cincinnati, 2002, s. 9.

<sup>42</sup> Kidd, Mary T., *Stage costume: step by step*, Betterway books, Ohio, Cincinnati, 2002, s. 9.

#### 4 Klädkoder

<sup>43</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 8.

<sup>44</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 8.

##### 4.1 Perfektionens silhuett

<sup>45</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 11f.

<sup>46</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 18.

<sup>47</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 79.

<sup>48</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 79f.

<sup>49</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 107ff.

<sup>50</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 92.

<sup>51</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 96f.

<sup>52</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 21.

##### 4.2 Detaljgranskning och turism

<sup>53</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 8f.

<sup>54</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 15.

<sup>55</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 22ff.

<sup>56</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 81.

<sup>57</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 90.

<sup>58</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 80f.

<sup>59</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 104ff.

##### 4.3 Styrka och samhörighet i uniform

<sup>60</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 16.

<sup>61</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 18.

<sup>62</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 27.

<sup>63</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 64.

<sup>64</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 63.

<sup>65</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 54ff.

<sup>66</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 27.

<sup>67</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 28.

<sup>68</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 36f.

<sup>69</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 66.

<sup>70</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 84.

<sup>71</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 85.

<sup>72</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 121.

##### 4.4 Synlig på scen

<sup>73</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 126ff.

<sup>74</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 133-140.

##### 4.5 Pyramidmodellen

<sup>75</sup> BBC Knowledge, *Secrets of the Superbrands (Fashion)*, den 28:e November 2013, kl. 11:10-12:05, också tillgänglig på Youtube under länken: <http://www.youtube.com/watch?v=fd7lfcnlb9c>

<sup>76</sup> BBC Knowledge, *Secrets of the Superbrands (Fashion)*, den 28:e November 2013, kl. 11:10-12:05, också tillgänglig på Youtube under länken: <http://www.youtube.com/watch?v=fd7lfcnlb9c>

<sup>77</sup> BBC Knowledge, *Secrets of the Superbrands (Fashion)*, den 28:e november 2013, kl. 11:10-12:05, också tillgänglig på Youtube under länken: <http://www.youtube.com/watch?v=fd7lfcnlb9c>

#### 5. Färger i tiden

---

<sup>78</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 13.

<sup>79</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 15.

<sup>80</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 14f.

<sup>81</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 16.

### 5.1 De rena färgerna

<sup>82</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 18.

<sup>83</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 19.

<sup>84</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 23.

<sup>85</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 62.

### 5.2 Mellankrigstiden

<sup>86</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 180ff.

<sup>87</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 182.

<sup>88</sup> Soderbergh, Steven, *Ocean's eleven*, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Jerry Weintraub Productions, Section Eight, WV Films II, 2001.

### 5.3 Påklädd manlighet

<sup>89</sup> Church Gibson, Pamela, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005, s. 66.

<sup>90</sup> Church Gibson, Pamela, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005, s. 66f.

<sup>91</sup> Church Gibson, Pamela, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005, s. 67.

<sup>92</sup> Church Gibson, Pamela, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005, s. 68.

<sup>93</sup> Church Gibson, Pamela, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005, s. 67f.

## 6. Filmanalys, *The Great Gatsby*

<sup>94</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013.

<sup>95</sup> Minghella, Anthony, *The Talented Mr. Ripley*, Miramax International, Paramount Pictures, Mirage Enterprises (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), Timnick Films (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), 1999.

<sup>96</sup> Minghella, Anthony, *The Talented Mr. Ripley*, Miramax International, Paramount Pictures, Mirage Enterprises (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), Timnick Films (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), 1999.

### 6.1 Introduktionen av vår hjälte

<sup>97</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013, kan ses i filmen på tid 28:50.

### 6.2 Miljöanpassning

---

<sup>98</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013, kan ses i filmen på tid 49:30.

<sup>99</sup> Roetzel, Bernhard, *Gentlemannen: handbok i det klassiska herrmodet*, Könemann, Köln, 1999, s. 53.

<sup>100</sup> Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw Hill, New York, 2008, s. 122.

### 6.3 Väta och transformation

<sup>101</sup> Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw Hill, New York, 2008, s. 17.

### 6.4 Kritiska ögonblick porträtterat i en kostym

<sup>102</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013, kan ses i filmen på tid 01:27:39.

<sup>103</sup> Lewenhaupt, Tonie, *Kläders tysta språk*, Atlantis, Stockholm, 2005, s. 90.

<sup>104</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013, kan ses i filmen på tid 01:31:30.

<sup>105</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013, kan ses i filmen på tid 01:37:38.

<sup>106</sup> Minghella, Anthony, *The Talented Mr. Ripley*, Miramax International, Paramount Pictures, Mirage Enterprises (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), Timnick Films (som Mirage Enterprises/Timnick Films Production), 1999.

<sup>107</sup> Street, Sarah, *Costume and cinema: dress codes in popular film*, Wallflower, London, 2001, s. 49f.

<sup>108</sup> Street, Sarah, *Costume and cinema: dress codes in popular film*, Wallflower, London, 2001, s. 49.

<sup>109</sup> Street, Sarah, *Costume and cinema: dress codes in popular film*, Wallflower, London, 2001, s. 38f.

### 6.5 Klassiskt berättande

<sup>110</sup> Luhrmann, Baz, *The Great Gatsby*, Warner Bros. (som Warner Bros. Pictures), Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks (som A&E Television), Bazmark Films (som Bazmark), Red Wagon Entertainment, Spectrum Films, 2013.

<sup>111</sup> Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1993, s. 157.

<sup>112</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 18.

<sup>113</sup> Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1993, s. 157.

<sup>114</sup> Behind the Scenes: The Great Gatsby and Brooks Brothers,

<http://www.youtube.com/watch?v=gfyHhyl3SNw>

<sup>115</sup> Roetzel, Bernhard, *Gentlemannen: handbok i det klassiska herrmodet*, Könemann, Köln, 1999, s. 116.

### 6.6 Betydelsen av skor

<sup>116</sup> Vass, László & Molnár, Magda, *Herrskor: handgjorda*, Könemann, Köln, 2000, s. 80f.

<sup>117</sup> Vass, László & Molnár, Magda, *Herrskor: handgjorda*, Könemann, Köln, 2000, s. 59ff & s. 136.

<sup>118</sup> Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1993, s. 164.

## 7. Avslutande diskussion

<sup>119</sup> Church Gibson, Pamela, "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood", i Moseley, Rachel (red.), *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, BFI, London, 2005, s. 66f.

<sup>120</sup> Fitzgerald, F. Scott, *The great Gatsby*, Penguin, London, 1950[1926]

<sup>121</sup> Jacobson, Maja, *Färgen gör människan: om färg, kläder och identitet från antiken till våra dagar*, Carlsson, Stockholm, 2009, s. 182.

---

## 10. Bilagor



Jay Gatsby inramad av blommor hos Nick Carraway.



Nick Carraway i sitt eget hem. Inte helt anpassad till miljön bakom honom.



Daisy Buchanan och Jay Gatsby bland ett hav av vita blommor.





Gatsby i en mycket blöt kostym under mötet med Daisy Buchanan.



Tom Buchanan och Jay Gatsby. Gatsby ses här i sin rosa kostym medan Buchanan bär en mörkare, mer proper variant där jackan tagits av och ärmarna är slappt uppkavlade.