

Lunds universitet

Rasmus Mathias Carlsson

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

LIVK10

Handledare: Torbjörn Forslid

Examinator: Karin Nykvist

2017-01-12

När en roman blir film flera gånger

En komparativ studie av romanen *The Great Gatsby* och två
filmadaptationer från 1974 och 2013

Innehållsförteckning

1. Introduktion.....	1
1.1 Bakgrund.....	1
1.2 Syfte och frågeställningar.....	3
1.3 Metod och avgränsning.....	4
2. Tidigare forskning.....	5
2.1 Filmadaption.....	5
3. Teoretisk utgångspunkt.....	6
3.1 Filmadaptionens möjligheter och problem.....	6
4. Filmindustrins digitala teknologi och dess betydelse.....	10
5. The Great Gatsby 1925, 1974 och 2013.....	11
5.1 Romanberättelsens upptakt.....	11
5.2 Claytons adaption 1974.....	13
5.3 Luhrmanns adaption 2013.....	17
5.4 Luhrmanns aktualisering av det litterära verket.....	24
6. Avslutande reflektion.....	27
7. Referenslista.....	29

1. Introduktion

1.1 Bakgrund

Idag är adaptationer av olika slag ett vanligt förekommande fenomen på biografer, tv och teatrar. Fenomenet sträcker sig likväl tillbaka till William Shakespeares tid. Han transformerade redan under 1600-talet, som Linda Hutcheon skriver, sina kulturella berättelser från ”page to stage and made them available to a whole new audience.”¹ Även i början av 1900-talet var den starka och nära relationen mellan litteratur och film tydlig. En stor del av de filmer som gjordes då var i själva verket filmatiseringar av litterära verk. Idag har det blivit allt vanligare att böcker blir till filmer och det är även tydligt att filmen har övertagit flera av den klassiska romanens berättargrepp. Likaså att majoriteten av alla de filmer som produceras har en litterär förlaga samt en litterär bakgrund, det senare då filmmanuskriptet i sig är en litterär subgenre.²

Den gamla klichén ”Boken var mycket bättre än filmen” hörs ofta fortfarande och är en fördom som fortsätter att förekomma mot filmatiseringar av kända romaner. Detta beror i stor del på hur människans kognitiva mekanismer fungerar olika. När man läser en roman ges en bild av textens värld och dess karaktärer i läsarens inre. Man tolkar, alltså, texten på ett individuellt sätt samtidigt som man anser att vissa moment i handlingen är viktigare än andra. När romanen blir film har dessa tolkningsakter genomförts av andra läsare och det är sällan som den enskilde läsarens tolkning motsvarar den som filmregissören och dennes medarbetare har gjort. Regissörens visualisering kan därför framstå som helt främmande för den enskilde läsaren.³ Detta beror på att manuskriptförfattaren och filmregissören måste ta hänsyn till en mängd olika beslut i bearbetningen av romanen. Den kommersiella praxisen för en films speltid är cirka två timmar och då det är oerhört dyrt att producera film måste en stort upplagd roman bantas ned betydligt. Det påverkar förstås filmens framställning av romanens berättelse.⁴

En av de romaner som har blivit filmadapterad ett flertal gånger under det senaste seklet är F. Scott Fitzgeralds (1896–1940) *The Great Gatsby*. Den publicerades under våren 1925 och betraktas idag som en av nittonhundralets främsta romaner.⁵ Den innehåller delvis självbiografiska inslag från Fitzgeralds liv och gör nedslag i det tidiga 1920-talets New York,

¹ Linda, Hutcheon, *A theory of adaptation*, 2006, Routledge, London, s. 2

² Erik, Hedling, ”Roman blir film” i: Hans, Lund, *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, 2002, Studentlitteratur AB, Lund, s. 229.

³ Erik, Hedling, ”Roman blir film” i: Hans, Lund, *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, 2002, s. 229.

⁴ Erik, Hedling, ”Roman blir film” i: Hans, Lund, *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, 2002, s. 230.

⁵ För mer information se ”All-time 100 novels: Critics Lev Grossman and Richard Lacayo pick the 100 best English-language novels published since 1923—the beginning of TIME.”
www.entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/the-great-gatsby-1925-by-f-scott-fitzgerald/
(Inhämtad 2016-12-25)

den tid som brukar kallas för ”the roaring twenties”. En tid då jazz, dans, spritförbud samt politiska och ekonomiska förändringar växte fram i det urbana USA och som slutade med börskraschen 1929.⁶ Det är under denna tidsepok som romanens berättare Nick Carraway, en nyutexaminerad krigsveteran från Yale, anländer till New York och hyr ett litet hus i West Egg på Long Island. Hans granne är den mystiske och kopiöst rike Jay Gatsby som strävar efter att få kontakt med Nicks kusin, Daisy, för att återuppta det förflutna och kärleken.

Den första filmadaptionen av *The Great Gatsby* kom redan ett år efter att boken hade publicerats och var en stumfilm regisserad av Herbert Brenon (1880–1958). New York Times skrev att ”the film is quite a good entertaining but at the same time it is obvious that it would have benefited more by imaginative direction. [...] Neither the director or the players have succeeded in developing the characters [of the novel]”.⁷ Brenon kritiserades för brist på fantasifulla och utvecklade direktiv i sitt regi samtidigt som karaktärerna kändes platta och ointressanta. Under 1949 kom Elliot Nugents (1896–1980) filmatisering av romanen där Alan Ladd stod i rollen som Jay Gatsby. New York Times skrev att “Elliott Nugent's handling of the cast and of supposedly significant behavior is completely artificial and stiff. And blame it, at last, on the manner in which Mr. Ladd always acts. His portrait is quite in accordance with that stock character he usually plays.”⁸ Den andra filmatiseringen fick således en liknande kritik som den första filmen men det avskräckte inte Hollywoodregissörerna från att fortsätta göra fler filmatiseringar av romanen. Under 1974 kom Jack Claytons (1921–1995) nytolkning av Fitzgeralds roman som Francis Ford Coppola skrev filmmanus till där bland annat Robert Redford gjorde rollen som Jay Gatsby. New York Times recenserade filmen och menade att:

Nothing that Mr. Clayton does with the actors or with the camera comes close to catching the spirit of Fitzgerald's impatient brilliance. The film transforms "Gatsby" into a period love story that seems to take itself as solemnly as "Romeo and Juliet." The plot has been dismantled like an antique engine and photographed, piece by piece, preserved in lots of pretty, glistening images that bathe the film in nostalgia as thick as axle grease. The film's big set pieces—the wild parties at Gatsby's Long Island mansion—are almost embarrassingly awkward in their staging.⁹

Tidningen anser alltså att Clayton har misslyckats i sitt regisserande där både bakgrundsmiljöerna och skådespelarna faller platt. Filmen tappar därmed den tidsanda som

⁶ För information, se sammanfattningen på www.history.com/topics/roaring-twenties (Inhämtad 2016-11-03)

⁷ Mourdant, Hall, “Gold and cocktails”, 1926-11-22, www.nytimes.com/movie/review?res=9A00EEDC143CEE3ABC4A51DFB767838D639EDE (Inhämtad 2016-11-21)

⁸ Bosley, Crowther, “The Screen Review; 'The Great Gatsby,' Based on Novel of F. Scott Fitzgerald, Opens at the Paramount”, 1949-07-14 www.nytimes.com/movie/review?res=9502E6DC123CE53ABC4C52DFB1668382659EDE

⁹ Vincent, Canby, “A Lavish 'Gatsby' Loses Book's Spirit: The Cast”, 1974-04-28 www.nytimes.com/movie/review?res=9F06EFDB1E3AEF34BC4051DFB566838F669EDE (Inhämtad 2016-11-21)

Fitzgerald lyckas förmedla i sin roman. Adaptionen plockar även isär romanens berättelse bit för bit och dränker den i glamourösa bakgrundsmiljöer och i slutändan blir filmatiseringen snarare en berättelse som påminner om Romeo och Julia. I kontrast till de ovanstående filmatiseringarnas mottagande i New York Times fick det allra senaste försöket, att flytta över romanen till filmmediet, ett bättre mottagande. Filmatiseringen regisserades av auteuren Baz Luhrmann (f. 1962) och i början av maj 2013 då filmen hade premiär på vita duken var Fitzgeralds roman den näst mest sålda bok i USA.¹⁰ New York Times recenserade Luhrmanns adaption:

Mr. Luhrmann's reverence for the source material is evident. He sticks close to the details of the story and lifts dialogue and description directly from the novel's pages. But he has also felt free to make that material his own, bending it according to his artistic sensibility and what he takes to be the mood of the times. The result is less a conventional movie adaptation than a splashy, trashy opera, a wayward, lavishly theatrical celebration of the emotional and material extravagance that Fitzgerald surveyed with fascinated ambivalence.¹¹

Luhrmann är den regissör vars filmadaption anses bäst fånga den litterära källans grundton och estetiska egenskaper. Detta nämns även i majoriteten av de recensioner som har gjorts i de svenska dagstidningarna.¹² Aftonbladet skrev bland annat att "Baz Luhrmann visar att F. Scott Fitzgeralds 1920-tals roman känns levande i vår tid".¹³ Eftersom det framför allt är Luhrmanns adaption som anses ha fångat Fitzgeralds värld och tidsanda i *The Great Gatsby* kan det vara relevant att ställa den bredvid Jack Claytons filmatisering för att se hur olika regissörer, på olika sätt i olika tidsepoker, har försökt adaptera Fitzgeralds roman.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med detta arbete är att belysa hur adaptionerna av *The Great Gatsby* från 1974 och 2013 framställer romanberättelsens inledning och hur de förhåller sig till den litterära källan. Arbetet kommer att använda Gösta Olzons (1886–1949) översättning av romanen som publicerades 1946. Arbetet syftar även till att undersöka hur den senaste adaptionen aktualiserar den litterära källan för vår tid. De frågeställningar som ämnas att besvaras i detta arbete är:

- Hur förhåller sig respektive adaption till det inledande kapitlet ur den litterära källan? Vad har ändrats, lagts till eller strukits i adaptionerna?
- Hur aktualiserar Baz Luhrmann *The Great Gatsby* för vår tid?

¹⁰ Deirdre, Donahue, "The Great Gatsby by the numbers", USA today, 2013-05-07. www.usatoday.com/story/life/books/2013/05/07/the-great-gatsby-is-a-bestseller-this-week/2133269/ (Inhämtad 2016-11-01).

¹¹ A.O. Scott, "Shimmying Off the Literary Mantle", 2013-05-09, www.nytimes.com/2013/05/10/movies/the-great-gatsby-interpreted-by-baz-luhrmann.html (Inhämtad 2016-12-18)

¹² www.kritiker.se/film/den-store-gatsby/ (Inhämtad 2016-11-28)

¹³ Jens, Petterson, "Luhrmann ger klassiska boken en ny inramning", 2013-05-15, www.aftonbladet.se/nojesbladet/film/recensioner/article16778324.ab (Inhämtad 2016-11-28)

Den senare adaptationen från 2013 kommer därmed att vara arbetets huvudsakliga fokus. Den akademiska forskningen kring F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* är ytterst bred och även tidigare studier har betonat adaptationer av *The Great Gatsby*. Några av dessa är exempelvis Christine Anne Augers doktorsavhandling *Representations of Gatsby: Ninety Years of Retrospective* (2015) där karaktären Gatsby är det huvudsakliga fokuset och hur han representeras i de olika adaptationerna och romanen, professorerna Alireza Anushiravanis och Ehsan Alinezhadis vetenskapliga artikel ”An Analytical Study of 2013 Cinematic Adaptation of *The Great Gatsby*” (2016) där tyngdpunkten i artikeln är hur romanens innebörd förmedlas via filmmediet och hur regissören skapar denna tolkning och Oskar Klevens uppsats *The Great Gatsbies* (2013). Dock är inte någon av dessa studier inriktad på just romanberättelsens inledning och dess gestaltning i adaptationerna från 1974 samt 2013. Tidigare studier har heller inte försökt belysa den betydelse Baz Luhrmanns användning av olika tekniker har och som bör tillskrivas vid en förståelse av filmens relation till romanen. I en mer övergripande mening söker arbetet förstå vad som händer med klassiska litterära verk när de filmatiseras. Det är alltså inte nödvändigtvis frågan om hur filmen förenklar eller trivialiserar litteraturen, utan även hur filmmediet kan skapa en modern känsla hos litterära klassiker. Eftersom arbetet syftar till att undersöka Fitzgeralds roman samt de två adaptationerna är adaptationsteorin fruktbar och relevant att utgå ifrån. Detta beror i stor del på att teorin lyfter fram processen i romanens övergång till filmmediet och vilka konsekvenser detta medför i framställningen av den litterära källans text.

1.3 Metod och avgränsning

Metoden för detta arbete baserar sig på komparativa närläsningar av romanen och de två adaptationerna. Arbetsgången består således i att först identifiera vad som har uteslutits, ändrats eller lagts till i adaptationernas inledning för att se hur de förhåller sig till samma del i den litterära källan. Arbetets analytiska fokus ligger här på romanens inledande kapitel, då arbetets tids- och utrymmesbegränsningar gör en avgränsning nödvändig. Det första kapitlet är relevant och fruktbart för studiens syfte, då det utgör berättelsens utgångspunkt och presenterar några av de centrala karaktärerna. Här läggs särskild vikt vid skildringen av en av romankaraktärernas färdssätt och ankomst till East Egg, och hur adaptationerna förhåller sig till den litterära källan. Därutöver undersöker studien också hur regissören Baz Luhrmann levandegör den litterära källan för vår tid. Här fokuserar studien främst på hur den första festen i Gatsbys hus skildras i romanen och i Luhrmanns adaptation. Detta som ett illustrativt exempel på hur Luhrmann arbetar i sin filmatisering av romanen.

2. Tidigare forskning

2.1 Filmadaption

Från det förra seklet finns det en bred forskning kring film- och litteraturförhållandet och det är ytterst många arbeten som tidigare har behandlat liknande syften som detta arbete. I detta avsnitt presenteras därför en uppsättning studier som kan anses vara hörnstenar i forskningen kring filmadaptioner.

Bland de främsta forskarna är exempelvis professorn Robert Stam som tillsammans med Alessandra Raengo har skapat en antologi under 2004 och 2005 om adaptionprocessen och dess problematik och inverkan på bokens originalberättelse. Antologin består av tre böcker.¹⁴ De presenterar där uppsatser och analyser från olika medieforskare och resonerar kring ett stort antal kända böcker som har blivit filmadapterade samt de problem som manusförfattarna och filmskaparna bemöter i adaptionprocessen. En generell slutsats som går att dra utifrån Stam & Raengos antologi är dock att en filmatisering aldrig kan vara helt trogen sin förlaga, på grund av filmmediets brist på bokmediets moraliska och estetiska styrka i transporterandet av berättelsen. Filmmediets berättelse kommer därför att skilja sig från bokmediets. Detta är något som docenten George Bluestone också kommer fram till i *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into cinema* (1957). Han menar att när en romantext har genomgått en intermedial transformation har det lett till att filmen och romanen den baserats på är ”as different from each other as ballet is from architecture”.¹⁵ Bluestones slutsats är att romanen och filmen är två helt distinkta och olika medier som innehar olika funktioner och möjligheter att framställa en berättelse och därför är det ”...fruitless to say that film A is better or worse than novel B”.¹⁶

Svenska forskningsbidrag inom film- och litteraturförhållandet är exempelvis *Brittiska fiktioner: Intermediala studier i film, TV, dramatik, prosa och poesi* (2001) av professorn Erik Hedling. Han diskuterar intermediala analyser och vad som händer när klassiska verk filmatiseras, samt hur filmen förhåller sig till förlagan både formellt och tolkningsmässigt. Hans forskningsbidrag pekar på att ”den intermediala rörelsen har en något avvikande riktning: de rörliga bilderna adapterar inte endast det litterära berättandet, utan ersätter det mer eller

¹⁴ Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaption
Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation.
A Companion to Literature and Film

¹⁵ George, Bluestone, *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into cinema*, 1957, University of California Press, Los Angeles, s. 5.

¹⁶ George, Bluestone, *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into cinema*, 1957, s. 5 f.

mindre.”¹⁷ Hans studie speglar ”det faktum att filmen i sig är intermedial, att den rent fysiskt består av olika uttryckssubstanser: rörliga bilder, språk, tryckt text, buller och musik.”¹⁸ Enligt Hedling är det av vikt att komma ihåg att ”den intermediala analysen inte endast kan koncentrera sig på adaptationsprocessen från text till film utan också måste inriktas mot filmens specifika estetik och verkningsmedel”¹⁹, något som belyses i denna uppsats.

Den tidigare forskning som har presenterats ovan betonar alltså adaptationsprocessens problematik och tillvägagångssätten i intermediala analyser. De lyfter fram hur markant olika romanen och filmen är som medium och hur de skiljer sig i sina berättarkonster, samt hur detta påverkar originalberättelsens helhet efter adaptationsprocessen. En av de mest inflytelserika, nutida adaptationsforskarna är professorn Linda Hutcheon. Hennes *A Theory of Adaptation* (2006) kommer att utvecklas i nästa avsnitt och utgör en av hörnstenarna till detta arbetes teoretiska ramverk.

3. Teoretisk utgångspunkt

För att kunna integrera adaptationsprocessen i analysen behövs först några klargöranden. Följande avsnitt presenterar hur adaptationsprocessen kan se ut, hur den kan gå till och vilken problematik som ofta följer när romanens berättelse flyttas till filmmediet. Dessutom vill jag befästa några av de skillnader som finns mellan romanens och filmens sätt att förmedla en berättelse. Eftersom arbetet undersöker två adaptationer från olika tidsepoker kommer även den filmhistoriska tidsaspekten att presenteras i det senare avsnittet. Där kommer filmindustrins teknologiska utveckling att lyftas fram eftersom det har en avgörande roll för båda adaptationernas sätt att framställa romanberättelsen.

3.1 Filmadaptationens möjligheter och problem

Att adaptera ett verk innebär att man flyttar det från ett medium till ett annat, exempelvis från roman till film. Själva begreppet filmadaptation innebär att det sker en intermedial transformation av bokens berättelse som ”byter skepnad” och övergår från den tryckta texten till en kombination av rörliga bilder med ljud. Romanens berättelse blir alltså istället en audiovisuell sådan och dessa uttrycksmässiga dimensioner måste man beakta vid tolkningen av den filmatiserade romanen.²⁰ Detta beror i sin tur på att filmskapande generellt, och framför allt adaptationer, involverar en mängd olika val hos filmregissören rörande skådespelare, budget,

¹⁷ Erik, Hedling, *Brittiska fiktioner*, 2001, Bokförlag Symposion AB, Stockholm, s. 13.

¹⁸ Erik, Hedling, *Brittiska fiktioner*, 2001, s. 272.

¹⁹ Erik, Hedling, *Brittiska fiktioner*, 2001, s. 270.

²⁰ Erik Hedling ”Roman blir film” i: Hans, Lund, *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel* s. 229.

inspelningsplatser, kameraformat, kostymering, rekvisita och så vidare. Regissören måste även tänka på de materiella och finansiella aspekter som kan ha inverkan på filmproduktionen. Dessa faktorer har stor betydelse för de urval som måste göras när en roman ska filmatiseras.²¹ Vilka delar av romanens berättelse måste uteslutas, omformas och/eller läggas till för att den ska passa filmmediet? Ofta handlar det om att utesluta, en roman på drygt fyrahundrasidor måste i stor utsträckning kapas ned för att den ska passa en film med en speltid på cirka två timmar.²² Detta urval kan skapa irritation eller besvikelse hos publiken, då de anser att filmskaparna inte har förhållit sig trogna till romanen. Detta beror främst på att romanens händelser eller karaktärer kan ha tagits bort eller att filmskaparna har lagt till andra faktorer i filmatiseringen som inte anses höra hemma i romanens värld. Att flytta en romans berättelse till bioduken eller tv-rutan utan att det sker förändringar som skapar irritation eller missnöjdhet hos publiken, anses näst intill omöjligt.²³ Det är viktigt att ha i åtanke, när man ser en filmatisering av en roman, att en händelse som är skriven i romanen går snabbare att skriva ner på papperet och läsa än om samma händelse ska framföras på vita duken av en skådespelare. Därtill ska skådespelaren och filmregissören tolka in ansiktsuttryck, rörelser och reaktioner som inte finns med i den skrivna texten. Ljussättning, kameravinklar och bakgrundsmiljöer måste också ställas in och trots att författaren har skapat en bild av det i den tryckta texten är det med andra ord i slutändan filmadaptionen som ger den slutgiltiga bilden.²⁴ Dock är det tidsaspekten som är det största hindret i adaptionprocessen. Romanen har fördelen att en händelse kan utspela sig under i stort sett hur lång tid som helst, med utförliga beskrivningar som fyller flera sidor. När samma händelse ska filmatiseras måste regissören beakta olika knep som exempelvis redigeringen av klippningen för att korta ner händelsen till en filmanpassad version där regissören kan ”eliminate meaningless intervals” och istället ”concentrate on significant details”.²⁵ Även här måste det ske ett urval som påverkar originalberättelsen, och det är också viktigt att belysa att:

The separate units of the story can also be transmediated – just as they can be summarized in digest versions. But they may well change – often radically – in the process of adaptation, and not only (but most obviously) in terms of their plot ordering. Pacing can be transformed, time compressed or expanded. Shifts in the focalization point of view of the adapted story may lead to major differences.²⁶

²¹ Robert, Stam & Alessandra Raengo, *Literature and film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2005, Blackwell Publishing, Oxford, s. 16 f.

²² Diane, Lake, ”Adapting the Unadaptable – The Screenwriters Perspective” i: Deborah, Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, 2012, s. 409.

²³ Robert, Stam & Alessandra Raengo, *Literature and film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, 2005, Blackwell Publishing, Oxford, s. 3 ff.

²⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, s. 39 f.

²⁵ George, Bluestone, *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into cinema*, 1957, s. 24.

²⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 11

Adaptionsprocessen kan således göra radikala ändringar av den ursprungliga textens berättelsestruktur. Tid och rum brukar delas upp och ändras vilket gör att händelser som utspelar sig på en specifik plats och under en viss tid i romanen utspelas istället under en kortare eller längre tid och på en helt annan plats i en helt annan kontext i adaptationen. Den ursprungliga textens tempo kan också komprimeras eller expanderas i adaptationen. Adapterade berättelser brukar även ändra på berättarperspektivet, vilket leder till stora skillnader i framställandet av den ursprungliga texten. I Deborah Cartmells *A Companion to Literature, Film and Adaption* finns en ingående förklaring av hur processen i att omskriva ett bokmanus till ett filmmanus kan gå till. Manusförfattaren Diane Lake, som skrev filmmanus till *Frida* (2002), bidrar med en bra inblick i hur den generella processen kan se ut:

The fundamental job of the screenwriter is to reach inside the story to its essence and to find a *new* way to tell it filmicly. The writer knows going in that the book is a complex entity unto itself and the film may never represent it fully, may never 'do it justice'. [...] My job is one of a detective. I delve into the story and try to uncover its center, it's spine. I ask myself what story is being told and what part of it would make a good film. For let's be honest, if I'm adapting a 500-page novel into a 110-page screenplay I know going in that I can't tell the whole story [...] filmgoers aren't going to sit still for a twelve-hour film, I have to make choices. [...] In film, we don't tell, we show. And showing saves time.²⁷

Lake poängterar att en manusförfattares uppgift i adaptionsprocessen är således att dyka ner i en boks berättelse och hitta samt lyfta fram de delar ur berättelsen som betraktas vara de fundamentalt viktiga. Dessa delar kan ses som olika milstolpar i den narrativa strukturen som måste hänga samman på ett eller annat sätt i filmmanuset för att möjliggöra en framställning av berättelsen i filmmediet.

En fördel romanen har framför filmen är att tankar och känslor inte är lika enkla att förmedla i bildrutan som på papperet. Skådespelarna kan förmedla vad de känner med hjälp av exempelvis musikinslag tillsammans med deras ansiktsuttryck och handlingar i bildrutan som speglar deras känslor. Dock blir tankar svårare att förmedla menar Linda Hutcheon. Detta beror på att "film is not supposed to be good at getting inside a character, for it can only show exteriors and never actually tell what is going on beneath the visible surface." Med detta menar Hutcheon att de inre psykologiska tankarna hos en karaktär blir svåra att uttrycka i filmmediet.²⁸ En lösning på detta skulle vara att använda sig av en voice-over, det vill säga låta skådespelarens röst bli en tillfällig berättarröst där denna fungerar som en monolog och via detta berättas vad hon eller han känner eller tänker. Drömmar och tillbakablickar är desto svårare att förmedla i

²⁷ Diane, Lake "Adapting the Undaptable – The Screenwriters perspective" i: Deborah, Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2012, s. 408 ff.

²⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 57 f.

filmmediet. Även dessa kan framställas genom voice-over men också via annorlunda ljussättning, kameravinklar, kamerafilter eller suddighet i bildrutans kanter för att verkligen göra det tydligt.²⁹

Den kanske största skillnaden mellan romanen och filmmediet utgörs dock av berättarpositionen. I en roman kan det finnas olika typer av berättare. Det kan finnas en allvetande berättare, jag-berättare eller att en av karaktärerna återberättar något. I en film är det egentligen kameran som fungerar som en passiv och en icke-interaktiv berättare även om det skulle finnas en voice over eller en karaktär som återberättar en historia i bildrutan.³⁰ Det är alltså kameran som visar åskådaren via sitt ”öga” vad det är som händer och det är kameran som lägger extra vikt vid särskilda detaljer som visar åskådaren vad som kan betraktas vara viktigt att uppmärksamma i en scen.³¹ Francois Jost menar att “The camera is first and foremost an apparatus for objectively registering the world, little more than a tool without any narrative function. It plays no active role in the representation; it merely copies reality of changing.”³² Det är också viktigt att poängtera att den karaktär som återberättar en berättelse i bildrutan är ”the one who determines what we know” liksom i romaner men filmåskådarens ”perspective is much broader, thanks to voice overs and other characters information, conveyed often through flashbacks”.³³

I adaptionsprocessen är det också viktigt att belysa, som Linda Hutcheon menar, att ”an adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum. Fashions, not to mention value systems, are context-dependent.”³⁴ I den ursprungliga textens inramade kontext spelar tid, rum, samhälle och kultur viktiga delar för hur regissören väljer att framställa den litterära källan och dessa delar bör beaktas. Många av de regissörer som idag adapterar litterära klassiker uppdaterar även ”the time of the story in an attempt to find contemporary resonance for their audiences.”³⁵ Oavsett om en berättelse adapteras till en teaterscen eller bildrutan utspelar den sig alltid i en särskild kontext. Detta måste regissören ta hänsyn till och förhålla sig till i en sådan utsträckning att den ursprungliga texten inte helt försvinner och förändras.

²⁹ George, Bluestone, *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into cinema*, 1957, s. 45 ff.

³⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 53 & 56.

³¹ George, Bluestone, *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into cinema*, 1957, s. 49 f.

³² Francois, Jost ”The Look: From film to Novel” i: Robert, Stam (red.) & Alessandra, Raengo, *A Companion to Literature and Film*, 2004, s. 72.

³³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 55.

³⁴ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 142.

³⁵ Ibid, s. 142.

4. Filmindustrins digitala teknologi och dess betydelse

Adaptionerna från 1974 och 2013 framställer Fitzgeralds romanberättelse på olika sätt, som är förbundna med den tid i vilken de producerades. Under 1970-talet då Claytons adaption producerades, var filmindustrin och dess specialeffekter inte utvecklade i lika stor utsträckning som de är idag. Framför allt var den digitala teknologin inte lika utvecklad under 1974, vilket framgår av Claytons adaption. Den innehåller enbart autentiska utom- och inomhusmiljöer, rekvisita, kamerafilmer och bakgrundsmiljöer. Inga specialeffekter användes i filmproduktionen eftersom det inte var utvecklat då. Den digitala teknologin kom i praktiken igång tre år senare under 1977 då George Lucas *Stjärnornas krig* gick upp på bioograferna. Den hade ”The first extensive use of motion control[...] and the system quickly became vital to make special-effects shots more three-dimensional”.³⁶ *Stjärnornas krig* kan därför betraktas som den första milstolpen inom filmindustrins moderna digitala teknologi. Idag har denna vidareutvecklats markant, vilket märks i filmer som exempelvis James Camerons *Avatar* (2009) och Peter Jacksons filmadaptioner av J. R. R. Tolkiens böcker.³⁷ De filmer som har producerats sedan slutet av 1990-talet nyttjar i stor utsträckning CGI (computer-generated imagery). CGI är de så kallade datoranimationer som finns inbäddade i filmernas scener och gör att filmen blir ”the perfecting of a photo-realistic quality”. CGI är ett ”significant element in modern film-making” och ”it’s role in the creation of spectacular images in big-budgets films has grown considerably”.³⁸ “With the huge success of blockbusters and the increasing sophistication of CGI, films included ever larger numbers of special effects.”³⁹

CGI är således ett centralt digitalt verktyg inom samtida filmproduktioner och det förbättras kontinuerligt i samband med den tekniska utvecklingen. Inom dagens filmproduktioner är CGI nästan aldrig uteslutet och är en viktig faktor att beakta vid analyser av filmer eftersom det kan ha en stor betydelse för regissörens sätt att framställa en filmberättelse. I Baz Luhrmanns adaption av *The Great Gatsby* används CGI i stor utsträckning, något som framgår av bilderna nedan (som visar scener med och utan CGI i hans adaption):

³⁶ Kristin, Thompson & David Bordwell, “Digital Tools for filmmaking” i: Kristin, Thompson & David Bordwell, *Film History: An introduction*, 2010, McGraw-Hill Companies Inc, New York, s. 714 ff.

³⁷ Kristin, Thompson & David Bordwell, “Digital Tools for filmmaking” i: Kristin, Thompson & David Bordwell, *Film History: An introduction*, 2010, s. 718 f.

³⁸ Leo, Baudry & Marshall, Cohen “Digitalization and Globalization” i: Leo, Baudry & Marshall, Cohen, *Film Theory & Criticism*, 2009, Oxford university Press, New York, s. 779.

³⁹ Leo, Baudry & Marshall, Cohen “Digitalization and Globalization” i: Leo, Baudry & Marshall, Cohen, *Film Theory & Criticism*, 2009, s. 780.

Med CGI



Utan CGI



40

Baz Luhrmann utnyttjade den digitala teknologin i sådan utsträckning att han även valde att göra sin adaption i en tredimensionell version. 3D skapar en stereoskopisk upplevelse av vad som visas i bildrutan genom att rumperspektivets längd, bredd och djup framhävs. Luhrmanns användning av 3D-CGI gjorde att de digitala animationerna i *The Great Gatsby* inte blev "flat with a little sense of breadth or depth" utan istället gav "the characters, backgrounds and settings a greater volume".⁴¹ Denna tekniska möjlighet fanns inte för Jack Clayton, i hans framställning av romanberättelsens adaption. Den digitala aspekten måste därmed belysas i detta arbete.

5. The Great Gatsby 1925, 1974 och 2013

Följande analys studerar hur adaptionerna framställer romanens inledande kapitel. Analysens fokus ligger här på att undersöka vad som har uteslutits, omformats och/eller lagts till i de olika adaptionerna. Det avslutande avsnittet innefattar en analys av hur Luhrmann aktualiserar det litterära verket i sin adaption för vår tid.

5.1 Romanberättelsens upptakt

"I mina yngre och känsligare år gav min far mig ett råd som jag sen dess alltid har hållit i minnet. 'Så snart du känner att du skulle vilja kritisera någon, kom bara ihåg att inte alla

⁴⁰ Kirsten, Acuna, "Amazing Before and After Images of the Visual Effects in 'The Great Gatsby'" Business Insider Entertainment, 2013- 07-09, www.businessinsider.com/the-great-gatsby-before-and-after-visual-effects-2013-7?r=US&IR=T&IR=T (Inhämtad 2016-12-21).

⁴¹ Kristin, Thompson & David Bordwell, "Digital Tools for filmmaking" i: Kristin, Thompson & David, Bordwell, *Film History: An introduction*, 2010, s. 719.

människor i världen har haft det lika bra förspänt som du', sade han".⁴² Romanens berättare, Nick Carraway, inleder första kapitlet med ovanstående fras och förklarar vad hans fars råd har betytt för honom. Nick presenterar sedan sig själv och ger således läsaren en inblick i hans bakgrund, inklusive hans delaktighet i första världskriget, vilken utbildning han har genomgått, vilken släkt han härstammar från och hur han hamnade granne med Jay Gatsby på West Egg. Nick Carraways berättelse om Gatsby kan betraktas som en enda lång analeps uppdelad i olika kapitel i romanen, där han ingående skildrar sin sommar med Gatsby under 1922. Dock framgår det aldrig under romanens framåtskridande handling vilken tidsaspekt eller kontext Nick befinner sig i när han berättar sin berättelse. Nicks berättarposition är således implicit och förblir sådan under hela romanen, dock kan tidsaspekten uppfattas vara några år efter Gatsbys död eftersom Nick filtrerar sina minnen för läsaren. Det vill säga han gör ett urval av vad han berättar samt att han ger en väl detaljerad berättelse för läsaren men det belyser inte överhuvudtaget någon explicit berättarposition.

Efter Nick Carraways presentation, som fyller cirka fem sidor i romanen, presenteras karaktären Tom Buchanan på en halv sida där läsaren bland annat får reda på att Tom "hade varit en av de styvaste fotbollsspelarna vid New Haven" och att han kommer från en "ofantligt rik släkt i Chicago".⁴³ Karaktären Tom Buchanan beskrivs även som en

bastant och åtskilligt dryg herre på trettio år. [...] Den glänsande arroganta blicken präglade hela hans ansikte och gav ett intryck av att han ständigt var färdig att gå anfallsvis till väga. Inte ens det något feminina snittet på hans riddräkt kunde trola bort den oerhörda kraften i hans kropp – de blänkande stövlarna tycktes vara så fullstoppade att de när som helst kunde spricka och man kunde se muskelmassorna svälla när skulderna rörde sig under den tunna rocken.⁴⁴

Sedan följer ytterligare två och en halv sida som skildrar Nicks ankomst till paret Buchanan på East Egg. I nedanstående textstycke har dialoger mellan karaktärerna delvis uteslutits eftersom det är främst skildringen av Nicks ankomst till Buchanans herrgård samt hans berättarposition som står i fokus för denna analys:

Och så hände det att jag en varm, blåsig kväll körde över till East Egg för att hälsa på ett par gamla vänner som jag nästan inte alls kände. Deras hem var ännu mer raffinerat än jag hade väntat – en trevlig röd och vit georgiansk herrgårdsbyggnad med utsikt över sundet. Gräsplanen började vid stranden och gick ända upp till ingången, en sträcka på drygt fyrahundra meter. På vägen dit hoppade den över solur och stensatta gångar och rabatter, och när den nådde huset klättrade den uppför väggen i form av färgglada slingerväxter [...]. Längs huvudfasaden sträckte sig en rad franska fönster, speglade eftermiddagens solens guld och vidöppna mot den ljumma brisen. [...] Vyn från husets framsida [...] inkluderade en nedsänkt italiensk trädgård, ett halvt tunnland mörkröda, doftande rosor och en trubbnäst motorbåt som låg och guppade i tidvattnet en bit från stranden. [...] Klädd i riddräkt stod Tom Buchanan bredbent på verandan vid ingången. [...] Vi stod och pratade med varandra några minuter på den soliga verandan. "Nu går vi in" sade Tom. Vi gick genom en hall med

⁴² F. Scott, Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 2013, Bonnier Pocket, Falun, s. 5.

⁴³ F. Scott, Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 2013, s. 10.

⁴⁴ F. Scott, Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 2013, s. 11.

högt i tak som ledde ut till ett ljusst, rosafärgat rum ömtåligt avgränsat med franska fönster i vardera änden.⁴⁵

Nicks beskrivning positionerar Buchanans som tydlig överklassboende i en storslagen och majestätisk herrgård. Men hur ser detta och Nicks berättarposition ut i adaptionen från 1974?

5.2 Claytons adaption 1974

Inledningsvis kan det noteras, att Jack Clayton har valt att förändra romanens inledning genom att utesluta stora delar av Nicks bakgrundsbeskrivning. Clayton har istället låtit filmens förtexter projiceras mot bakgrunden av interiörerna i Jay Gatsbys herrgård under cirka tre och en halv minut. Denna inledning är ackompanjerad av låten ”What’ll I Do” som ursprungligen är skriven av Irving Berlin (1888–1989) från 1923 men har till filmen blivit komponerad av Nelson Riddle (1921–1985) och sedan blivit framförd av den amerikanske skådespelaren William Atherton (f. 1947). Det rör sig alltså om tidstypisk musik från 1920-talet.



När musiken, förtexterna och bilderna av husets interiör tonats ut tonas en helbild av Nick Carraway, i en liten handdriven motorbåt, in i bildrutan och en voice over i bakgrunden börjar låta.



Åskådaren uppfattar att berättarrösten i bakgrunden tillhör Nick eftersom åskådaren får sedan se en närbild av hans ansikte. Clayton signalerar således till åskådaren att berättarrösten och Nick är en och samma person.



⁴⁵ F. Scott, Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 2013, s. 11 f.

Nick berättar för åskådaren att han en gång fick ett råd av sin far, liksom romanen inleds med, och fortsätter sedan berätta om hur han under 1922 tillbringade sommaren på West Egg. Han berättar även att han är på väg till det rika paret Buchanans för att träffa sin kusin Daisy. Det nämns däremot inget om Nicks bakgrund. När Nick närmar sig viken intill Buchanans polospelfält skiftar kamerans öga till en avstånds bild av en hästpolospelande Tom Buchanan som möter Nick.



I nästa sekvenser av scener finns inte Nicks berättarröst kvar utan istället skildras Toms och Nicks möte med ett kort handslag bredvid hästen. Ett utbyte av repliker sker innan de sätter sig i en bil och åker till Tom Buchanans herrgård. Därefter syns bilen köra in på herrgårdens ovala grusuppfart och sedan klipps det till Nick och Tom som äntrar salongen inomhus. I detta skede nämns det inte något om Tom Buchanans bakgrund.



Adaptionen har således gjort både stora samt små ändringar av den litterära källans ursprungliga text. Framför allt blir detta tydligt via det tre och en halv minut långa introt som eliminerar allt av Nicks bakgrund förutom hans fars inledande råd.

Liksom i romanen har Clayton valt att låta Nicks berättarposition förbli ospecificerad och implicit, då den saknar tidsaspekt och kontext under filmens framåtskridande. Claytons adaption har också förändrat Nicks färdssätt till Buchanans: han åker båt istället för (som i romanen) bil. Denna förändring går att tolka på ett flertal sätt. En tolkning är praktisk och estetisk: det kan ha ansetts enklare och sceniskt snyggare att gestalta Nicks ankomst på det sättet. På grund av avsaknaden av teknologiska möjligheter är adaptionen också begränsad till autentiska miljöer, platser och föremål.

En alternativ, djupare tolkning av båt färden är också möjlig. Den bakgrundsbeskrivning romanen ger om Nicks relation till East Egg (eller snarare hans utanförskap) går inte att "berätta" genom filmmediet, då det skulle behöva göras genom en

alltför omständlig voice-over. I filmmediet begränsas voice-overn till att förklara den grundläggande förutsättningen för handlingen. Nicks mer psykologiska förhållningssätt gentemot East Egg, berättat av Nick i romanen, går inte att förmedla genom en voice-over, som då skulle överanvändas. Därför måste detta visas, snarare än redogöras för. En bilfärd i landskapen skulle kunna tänkas signalera tillhörighet och inkludering. När Nick anländer med båt går det istället att antyda ett utanförskap: någon kommer utifrån och stiger i land. Båtfärden kan därför vara ett sätt att förmedla en implicit innebörd i hela Nick Carraways berättelse om Gatsby och hans värld: det är som en sjöfarares upptäcktsresa i ett okänt landskap.

Clayton har även ändrat på hur romankaraktern Tom Buchanan presenteras i adaptationen. I romanen presenteras Tom stående i riddräkt på herrgårdens veranda och inväntar Nick. Han beskrivs som ”en bastant och åtskilligt dryg herre på trettio år” med en ”glänsande, arrogant blick som präglade hela hans ansikte och gav ett intryck av att han ständigt var färdig att gå anfallsvis till väga.”⁴⁶ Han beskrivs också ha ”en oerhörd kraft i kroppen” och ”man kunde se muskelmassorna svälla när skulderna rörde sig under den tunna rocken.”⁴⁷

Adaptionen gestaltar Tom till synes annorlunda. Han är istället en slankare person med en mindre fysik (spelad av Bruce Dern) och har en mindre arrogant och dryg personlighet. I adaptationen presenteras han ridandes på en häst över polospelfältet. Han galopperar mot Nick. Möjligen kan denna förändring gentemot romanen förstås som ett resultat av skådespelarens utstrålning och framtoning: att inledningsvis gestalta honom som en stark, aktiv karaktär som förser Tom med ett aktörskap och en explosivitet som är central för handlingen, men inte omedelbart kan uttydas i skådespelarens förkroppsligande av honom.

Denna introduktion av Tom ger automatiskt en efterföljande ändring som skiljer sig från den ursprungliga texten, eftersom Tom och Nick måste, i adaptationen, lämna polospelfältet för att kunna komma till herrgården och äntra den rosafärgade salongen. Här blir det tydligt, som Linda Hutcheon menar, att adaptationen har ”transmediated the separate units of the story” som sedan har blivit ”summarized in digest versions” och ”[changed radically] in the process off adaptation”.⁴⁸

⁴⁶ F. Scott, Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1946, s. 11.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 11 f.

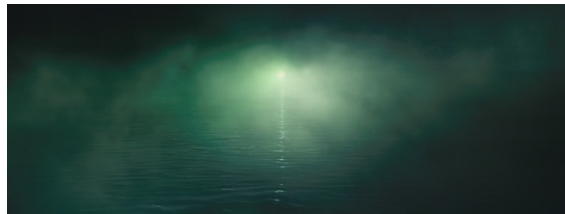


I scenen ovan framkommer Toms kroppsphysik och i de senare sekvenserna framkommer även hans artiga tilltal då han träffar Nick och skakar hand med honom. Han öppnar även bildörren åt Nick innan de sätter sig i bilen och åker till herrgården. Adaptionen har snarare gestaltat en mer ”polerad” personlighet hos Tom, det vill säga att han har en mer sofistikerad och artig personlighet än den som han uppfattas ha i romanen. Det faktum att Tom Buchanan är en otrogen och arrogant person framkommer alltså tidigt i romanen, men blir inte synligt förrän långt senare i adaptionen. Detta kan bero på att Tom ska framstå som en oberäknelig och oförutsägbar karaktär då han senare blir medskyldig till mordet på Gatsby.

Romanens beskrivning av herrgården, som är röd och vit med en utsikt över sundet med en fyrahundrameter lång gräsplan som sträcker sig från stranden och upp till ingången, skiljer sig också från adaptionen. Man har i filmen ersatt gräsmattan med en oval grusuppfart och herrgården är enbart vitfärgad. Detta kan bero på filmproduktionens prioritering, där det är förståeligt svårt att finna och använda en byggnad som är identisk med den som beskrivs i romanen (såvida inte byggnaden i romanen baseras på en autentisk sådan, vilket är okänt). Efter Fitzgeralds detaljerade beskrivning av herrgårdens exteriör i romanen skildrar han även Tom och Nick gå in i huset där de passerar en hög hall innan de antrar den ljusa rosafärgade salongen. Denna del har också uteslutits i Claytons adaption då Tom och Nick istället visas direkt i salongen efter att de har anlänt till herrgården. De delar som har uteslutits i adaptionen kan därmed betraktas som överflödiga och irrelevanta för berättelsen, samtidigt som de förändringar som gjorts på olika vis framhäver de element ur romanberättelsen som är svåra att direkt överföra till filmmediet. Hur skiljer sig Luhrmanns adaption från Claytons? Har han gjort lika många ändringar i inledningen? Svaret är att Luhrmann snarare har gjort fler och betydligt mer avgörande ändringar.

5.3 Luhrmanns adaption 2013

I adaptionens inledning panorerer kameran långsamt över sundet som råder mellan West Egg och East Egg. I bakgrunden hörs Nicks röst (spelad av Tobey Maguire) berätta för åskådaren om rådet han fick av sin far, liksom i romanen och Claytons adaption.



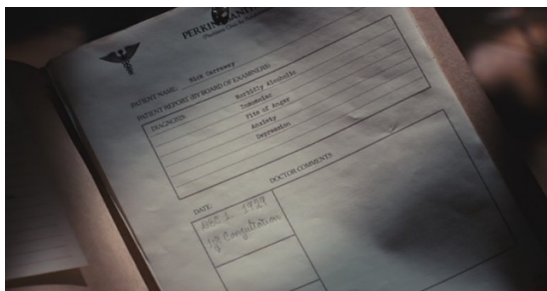
Sedan tonas denna skildring ut av en vintrig kanal och en inzoomning av ett CGI-konstruerat sanatorium på ett snötäckt landskap. Nicks berättarröst redogör, för åskådaren, om den stora alkoholkonsumtion som rådde under 1920-talet.



Efter det panorerande bildberättandet skiftar bilden till en närbild av Nicks ansikte inne på sanatoriet där han befinner sig. Han genomgår där en psykoanalys för att bearbeta Gatsbys död och i viss mån sitt alkoholmissbruk. Liksom i Claytons adaption nämner Nick här inte något om sin bakgrund för åskådaren, istället pratar han om sin avsmak för New York och dess invånare.



Det skiftar sedan till en inzoomning av Nicks journal som ligger på bordet, där det bland annat står att Nick lider av sömnlöshet och alkoholism. Journalen förtydligar även den tidsaspekt Nick befinner sig i när han återberättar sin berättelse om Gatsby från sommaren 1922.



Journalen visar ”December 1st 1929” och avslöjar därför att Nick återberättar en händelse sju år efter Gatsbys död, och även efter att börskraschen har inträffat. Till skillnad från både romanen och Claytons adaptation av den, gör Luhrmann Nicks berättarposition explicit och kontextualiserar den då rum och tid framhävs. Under denna växelvisa sekvens av scener sker nämligen en dialog mellan Nick och psykoanalytikern Dr. Walter Perkins. De diskuterar där om hur Nick kom att träffa Gatsby ”at a party”. Därefter sker en utzoomning av Nick, som står vid ett av sanatoriets fönster.



Nicks berättarröst tar sedan över och hörs i bakgrunden till de följande sekvenser som skildrar 1920-talets New York och bidrar således med en inblick i 1920-talets atmosfär. Nick beskriver stadens pulserande tempo som nådde sin kulm och hysteri och hur festerna var större, husen var högre och showerna mer vågade.



Sekvenserna är ackompanjerade av de amerikanska hiphopartisterna Kanye West och Jay-Z som tillsammans framför den rytmiska låten ”A church in the wild” från deras album *Watch the Throne* (2011). Att ”A church in the wild” pulserar i bakgrunden tydliggör även stadens pulserande tempo. Nick säger att aktiebörserna i New York nådde rekordnivåer under 1922, förtydligat med en CGI-animerad kalkyl vars kurva stiger och tonas in över scenen som skildrar Wall-Street hysterin. Wall-Streets blomstrande tid kommer sedan till uttryck i nästa scen som skildrar uppstaplade guldpengar som klipps in över kalkylen.



Luhrmann ger således åskådaren en uppfattning om den tid- och miljökontext som rådde under 1920-talet som filmen utspelar sig i och lyfter därmed fram romanens tid, rum, samhälle och kultur. Genom dessa tillägg presenterar och förhåller sig Luhrmanns adaption till den romanvärld Fitzgerald förmedlar.⁴⁹ Här är det därför tydligt, som Linda Hutcheon menar, att ”Whether an adapted story is told or shown, it always happens in a particular time and space in a society”.⁵⁰

Efter dessa scensekvenser förs åskådaren tillbaka till sanatoriet där Nick förklarar för Dr. Perkins och åskådaren att hans berättelse egentligen börjar när han anländer till paret Buchanan på East Egg.



Men innan Nicks ankomst till Buchanan kan börja analyseras måste berättarpositionen klarläggas ytterligare. Med hjälp av psykoanalysen kan Nick således återberätta sin berättelse om Gatsby via de långa tillbakablickar som utgör större delen av filmens etthundrafyrtiofyra minuters speltid. Nicks implicita berättarposition i romanen har alltså Luhrmann och Craig Pearce, manusförfattaren till adaptionen, ändrat på i filmens inledning. Men varför har de valt att placera Nick i just ett sanatorium sju år efter Gatsbys död?

Ur en berättarteknisk synpunkt har Claytons adaption, och den ursprungliga romantexten, bara en berättelsenivå. Där uttrycks Nicks berättelse endast via det interna berättarperspektivet. Luhrmanns adaption har istället två berättelsenivåer: Nicks psykoanalys på sanatoriet under 1929 och Nicks analeps som skildrar större delen av filmen och som utspelas under 1922. Det interna har således blivit delvis externt. För enkelhetens skull kan det beskrivas som att i den första berättelsen uppenbarar sig en andra berättelse via den värld som Nick frambringar i psykoanalysen. Det blir således en avgörande ändring i Luhrmanns framställning av Nicks berättelse: ”Shifts in the focalization point of of view of the adapted story”, skriver

⁴⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 142.

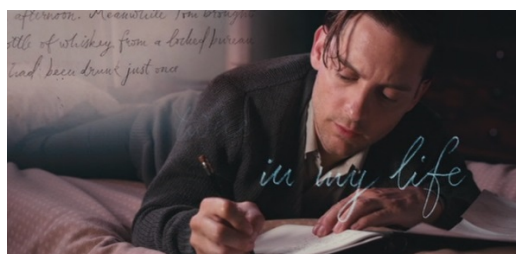
⁵⁰ *Ibid*, s. 142.

Linda Hutcheon, “may lead to major differences.”⁵¹ Baz Luhrmann kommenterar även i en intervju till filmens extra material där han påpekar att Fitzgeralds berättelse är:

Almost entirely internal. It’s the internal narrative of Nick Carraway and the essentially problem is there has to be a lot of voice over. Disembodied voice over and by that I mean you just hear a voice talking. So do you just have him read the book? The problem with that is the audience become very disconnected from it. It’s great to find a reason why you actually see the character, not just speak but you see him tell somebody. So for a while we were like ‘Who could Nick Carraway tell?’ We needed the character that he reveals the story to encourage Nick to reveal his feelings and his relationship with Gatsby and it turns out that in our research we were able to find out that in psychoanalysis the patients were encouraged to tell their story by painting images of the story or writing it down.⁵²

Sanatoriet blir således en funktionell språngbräda som möjliggör en mer meningsfull och funktionell framställning av romanens interna narrativ; narrativet kontextualiseras. Därmed kan Luhrmann aktualisera Nicks analepser och göra dem potentiellt mer effektiva eftersom det blir ett tids- och rumshopp mellan de två berättelsenivåerna.⁵³ Här är det därför tydligt, som Linda Hutcheon menar om adaptationsprocessen, att “the separate units of the story can also be transmediated – just as they can be summarized in digest versions. But they may well change – often radically – in the process of adaptation”.⁵⁴ Luhrmanns förändring av berättarpositionen och de två olika berättelsenivåerna ger därmed åskådaren en tydligare uppfattning av den narrativa strukturen, då en samverkan mellan då- och nutid är i en växlande rörelse och spänningsförhållanden uppenbaras. Att Nick genomgår en psykoanalys på sanatoriet ger honom således en anledning att berätta om Gatsby och sommaren 1922 för åskådaren vilket bringar en mer engagerande och tilltalande berättelse för åskådaren. Det blir också tydligt, som Linda Hutcheon menar, att åskådarens ”perspective is much broader, thanks to voice overs and other characters information, conveyed often through flashbacks”.⁵⁵

Genom att låta Nick skriva ner sin berättelse i en journal skapar det en sorts övergång till hans tillbakablick på sommaren 1922. Detta kommer till uttryck genom att Nicks bakgrundsröst beskriver hans tankar via voice-overn samtidigt som CGI-animationerna projicerar hans nedskrivna tankar i bildrutan under tiden han skriver ner sin berättelse.



⁵¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 11.

⁵² Baz, Luhrmann, “Fitzgerald and visual poetry” i: Behind the Scenes, *The Great Gatsby*, 2013.

⁵³ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 63.

⁵⁴ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 11.

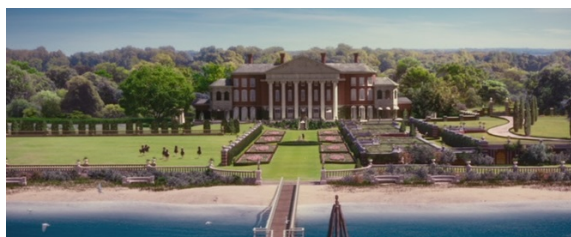
⁵⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 55.

Vid övergången tonas en lång sekvens av scener in och presenterar således hans ankomst till paret Buchanans. Men hur skiljer sig hans ankomst från Claytons adaption och hur förhåller den sig till romanen?

I en kort scen lämnar Nick sitt hyreshus via bil. Samtidigt berättar han via voice-overn att han en blåsig kväll tog bilen bort till East Egg, liksom det beskrivs i romanen.



Sedan klipps det till en panorerande kameraåkning som rör sig fram över Buchanans CGI-konstruerade herrgård som, till skillnad från Claytons adaption, skildrar den fyrahundra meter långa gräsmattan som anknyter till den näraliggande stranden. Den georgianska herrgården är även röd och vit med färgglada slingerväxter som sträcker sig upp mot husväggarna. I bakgrunden fortsätter Nicks voice-over förklara att Tom Buchanan (spelas av Joel Edgerton) var en arvtagare till en av de rikaste familjerna i USA och att han tidigare var en högt beaktad fotbollsspelare från Yale. Toms bakgrund presenteras vilket förhåller sig till romanen men skiljer sig från Claytons adaption.



Vid kamerans panorerande åkning zoomas Tom Buchanan in som, även i denna adaption, spelar hästpolo när åskådaren först får se honom och skiljer sig därmed från romanen men förhåller sig till Claytons adaption.



Tom rider fram till ingången, kliver upp på verandan och besvarar ett samtal från hans hemliga älskarinna och ber henne sluta ringa. Sedan möter han Nick, kallar honom för ett smeknamn från college och snärtar honom på höften med en handduk. Sedan skakar de hand och det sker ett utbyte av repliker mellan karaktärerna. Därmed upphör Nicks voice-over. De går sedan in

och passerar en hög hall inomhus som är inredd med Toms priser inom amerikansk fotboll och hästpolo. Hans atletiska och osofistikerat maskulina karaktär kommer även här till uttryck då han skryter om sina priser och hur han enkelt besegrade sina motståndare.



Tom förser sedan Nick med en tackling genom dörrarna, som leder in till den rosafärgade salongen som presenteras i nästa scen.



Utifrån analyserna ovan kan det konstateras att adaptationerna har uteslutit och ändrat stora delar av romanens inledande kapitel. De har även lagt till delar som inte kan hittas i den ursprungliga texten. Adaptionerna arbetar därmed på olika sätt för att gestalta romanens inledande kapitel, berättelsens utgångspunkter och några av de centrala karaktärerna. Även om Luhrmann har gjort stora ändringar förhåller den sig relativt nära romanens skildring av Nicks ankomst till Buchanans. Bland annat skildras Nick köra bil till Buchanans, liksom i romanen, men framför allt speglar Luhrmanns adaptation romanens detaljerade beskrivning av herrgården. Med hjälp av CGI-animationerna ges en identisk bild av den röd vita georgianska herrgården, med den långa gräsmattan som ansluter till den näraliggande stranden. CGI-animationerna skapar således en reflektion av den ursprungliga texten. Claytons framställning av herrgården är istället väldigt enkelt skildrad eftersom den skildras under några få sekunder vid Nicks och Toms ankomst till herrgårdens grusuppfart. Huset är snarare stort och har en klang av överklass men är inte likt det hus som beskrivs i romanen. Det har således lagts ner lite möda på framställningen av herrgården jämfört med Luhrmann som har kunnat utnyttja den digitala teknologin. Clayton har snarare funnit ”a way to visualize [the mansion] without the technological advantages of film”.⁵⁶ Därmed kan det konstateras att hans adaptation skiljer sig från Luhrmanns när det kommer till “the technology, creativity and skill to make the text one’s own and thus autonomous”.⁵⁷ Detta antyder inte att Luhrmanns adaptation skulle överträffa Claytons när det

⁵⁶ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 29 f.

⁵⁷ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 21.

gäller framställningen av romanens inledning. Snarare är det tydliga exempel på hur olika regissörer under olika tidsepoker och förhållanden har adapterat det klassiska litterära verket.

Luhrmann ger också Tom Buchanan den personlighet som han har i romanen, det vill säga en välbyggd, arrogant och ganska osofistikerad person. Luhrmanns Tom introduceras direkt som berättelsens antagonist genom telefonsamtalet som signalerar hans otrohet men också hans vårdslösa och osofistikerade bemötande av Nick medan i Claytons adaption introduceras Tom som en väluppfostrad aristokrat, vilket framkommer i hans artiga bemötande av Nick och skiljer sig därmed från hur Tom uppfattas i romanen. I Luhrmanns adaption passerar även Nick och Tom den höga hallen innan de äntrar den rosafärgade salongen, liksom i romanen. Det är även där Toms machopersonlighet framhävs ytterligare för åskådaren. Det är därför tydligt att i Luhrmanns adaption har ”Characters and places become incarnate in a way that conditions how we imagine them in [the] literary work.”⁵⁸

Nicks implicita berättarposition i romanen är densamma i Claytons adaption och skiljer sig därmed radikalt från Luhrmanns. Han förtydligar istället berättarpositionens tidsplats och kontext genom att placera Nick på sanatoriet, vilket innebär att Nicks i romanen oklara berättarposition här konkretiseras. Luhrmanns inledning blir således mer dynamisk och tilltalande eftersom han har ändrat på och organiserat berättelsens intrig på ett sådant sätt att inledningen avslöjar större sammanhang för åskådaren än vad Clayton gör, och dramatiserar således adaptionen ytterligare. Luhrmanns användning av sanatoriet kan ses som ”visual and aural leitmotifs [that] can function in a movie to suggest [a character’s] past through memory [...], though on another level of narration”.⁵⁹ Luhrmann utnyttjar således sanatoriet som ett ledmotiv för intrigens utveckling och ger därmed en dramatisering av Nicks interna narrativ. Vilket beror på att ”In the move from telling to showing, a performance adaptation must dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, action, sounds, and visual images” och ”there is inevitably a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters and plot”.⁶⁰ Luhrmanns visuella framställning av Fitzgeralds inledning ger således ett mer kontextualiserat och konkret underlag för åskådaren att kunna engagera sig i och förstå den presenterade berättelseformen.

⁵⁸ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 121 f.

⁵⁹ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 64.

⁶⁰ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 40.

5.4 Luhrmanns aktualisering av det litterära verket

Men hur aktualiserar Luhrmann det klassiska litterära verket för vår tid? Här är det av vikt att återknyta till Linda Hutcheons resonemang som tidigare presenterades, där hon menar att adaptationen, samt romanen som adapteras, är alltid inramade i en viss tids- och rumskontext där mode och värdesystem är väsentliga faktorer att beakta. I detta arbete utgör 1920-talets New York den kontext som Luhrmanns adaptation måste aktualisera och levandegöra för åskådaren. Det gör han med hjälp av olika grepp och tekniker.

Först och främst är ”the celebrity status of the director or stars an important element of [the films] context.”⁶¹ Eftersom Baz Luhrmann regisserar filmen med Leonardo DiCaprio i huvudrollen är bara det en modern klang på adaptationen (likaså kan Jack Clayton och Robert Redford betraktas ha haft samma inverkan under 1974), då DiCaprio är en av sin samtids mest uppburna, eftertraktade och berömda skådespelare. Det kan därför konstateras att ”it is up to the director and actors to actualize the text and interpret and then recreate it”.⁶² För det andra, är de musikaliska inslagen som förekommer i adaptationen centrala här. Luhrmann har valt att använda sig av de musikatister som de flesta idag har hört eller sett i något sammanhang, som exempelvis Jay-Z, Kanye West, Fergie, Q-Tip, Lana Del Rey, The Bryan Ferry Orchestra eller musikgruppen The XX. Eftersom jazztiden utmärker 1920-talet har Luhrmann dragit moderna parallella referenser till denna epok genom att utgå från den brittiske musikern Bryan Ferry och hans album *The Jazz Age* (2012). Albumet är ett fyrtioårsjubileum av Ferrys karriär och innehåller tretton låtar som är skrivna av Ferry själv men som har omordnats, omkomponerats och sedan framförts i en 1920-talsanda av The Bryan Ferry Orchestra.⁶³ Delar av jazzmusiken från Ferrys album har sedan mixats, i adaptationen, med den populära hiphopen i en ambition att ge jazzen ett modernare uttryck. På så vis kombineras det klassiska (jazzen, 1920-talet och Fitzgeralds romanberättelse) med det moderna (hiphopen, 2010-talet och Luhrmanns adaptation) till något som upplevs som både klassiskt och samtida och blir därmed aktualiserat. Genom att belysa jazztidens atmosfär med hjälp av hiphopen, framhävs det hur storslagen jazztiden kan ha upplevts under 1920-talet. Det kan därmed konstateras att denna blandade musikstil ”update[s] the story to [a] modern-day inner-city [style]”.⁶⁴

Det är alltså inte nödvändigtvis så, som Hutcheon menar, att ett klassiskt verk behöver genomgå en så drastisk förändring som att utspelas i en helt annan tidsepok, eller med

⁶¹ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 143.

⁶² Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 39.

⁶³ Bryan, Ferry, ”The Jazz Age”, 2012-11-16, www.bryanferry.com/the-jazz-age/#history (Inhämtad 2016-12-28)

⁶⁴ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 163.

helt andra karaktärer ”to find contemporary resonance for their audiences”.⁶⁵ Ett klassiskt verk kan också moderniseras och finna en samtida relevans hos åskådaren med hjälp av olika sorters anakronismer, till exempel den otidsenliga musik eller dansstil som används i adaptationen.

Det är dock inte enbart musiken som är utmärkande för Luhrmanns moderna betoning av romanen och hans sätt att framställa jazztidens atmosfär. Framför allt är det adaptationens CGI-animationer och 3D-effekter som ger åskådaren en modern uppfattning och upplevelse av det litterära verket. Ovan noterades att det moderna, samtida utnyttjandet av CGI-animationer möjliggör en reflektion av romanberättelsens ursprungliga gestaltning av miljöer, platser och byggnader, som tidigare inte varit möjligt. Ett mindre, men tankeväckande fynd i detta arbete berör just detta: att klassiska litterära verk kanske först långt senare kan ”göras rättvisa” i filmadaptioner. Detta resonemang kommer att återknytas till i arbetets avslutande reflektion.

I Luhrmanns adaptation möjliggör CGI-effekterna storslagna och effektfulla skildringar av 1920-talet. Första gången detta märks, och kanske tydligast i hela filmen, är vid Nicks allra första närvaro vid ett av Gatsbys stora festtillfällen (som sker tidigt i både filmen och romanen).

I romanen är festens beskrivning ytterst bred. Därför plockas endast de huvudsakliga festmotiven fram här. Några av dem är att ”Gatsbys väldiga trädgård smyckades så att den glänste som en julgran” och musiken på festen framförs av ”en hel orkester med oboer och basuner och saxofoner och fioler och en orkesteranförare.” Husets ”hallar och salonger och verandor glänser i brokiga färger, av hårklippningar i allra nyaste och underligaste fason” och ”baren arbetar för fullt och cocktailglasen körs omkring på vagnar i trädgården.”⁶⁶ Romanen ger således en spektakulär beskrivning av Gatsbys fest. Hur gestaltar Luhrmann detta och hur aktualiserar han det för vår tid?

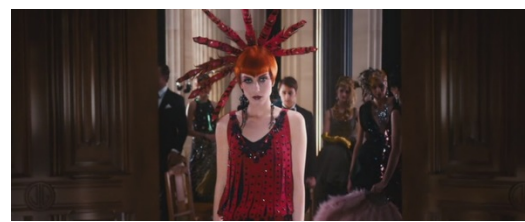
I en analys av Luhrmanns framställning av festen bör den digitala teknologin tillskrivas avgörande betydelse. Vid en av festens höjdpunkter smäller CGI-animerade fyrverkerier ovanför det CGI-konstruerade sundet och båtarna vid Gatsbys strand och i havet reflekteras fyrverkerierna. Detta är inget som hittas i romanens beskrivning av festen och CGI-animationerna spelar även här en avgörande roll då de skapar en spektakulär känsla av festen. Det blir således en modern, storslagen och teatralisk upplevelse av 1920-talets fester och med 3D-glasögon görs denna mycket påtaglig för åskådaren.

⁶⁵ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 142.

⁶⁶ F. Scott, Fitzgerald, *The Great Gatsby*, 1946, s. 41 f.



Luhrmanns ansats till festen kan också förstås med hjälp av begreppet ”cinematic excess”. Detta innebär att en regissör applicerar ett överskott av texturer och syntaxer som går emot filmskapandets konventionella regler. Det skapar således ett diametralt filmskapande där exempelvis starka färger och en känsla av ”larger than life” blir nästan påtagligt.⁶⁷ På så vis förmedlas och levandegörs en modern känsla av “the roaring twenties” för vår tid.⁶⁸ Även om denna excess är central för skildringen av festen, och filmens moderna känsla, är det också viktigt att poängtera kostymeringen. Det är framför allt glitter och pompa som lyfts fram i festscenen där ”the costume works to concretize ideas thrown out by the novel and the costume works here to enhance the texts [context]”.⁶⁹



Kostymeringen frambringar således till viss del den tidsanda Fitzgerald förmedlar i romanen men ”film costume does much more than merely indicate historical setting and period”.⁷⁰ Framför allt levandegör kostymeringen karaktärerna och ”brings out the major role of the costume: to create audience pleasure”.⁷¹ Kostymeringen kan således anses gestalta en modernare och teatralare upplevelse av 1920-talet. Granskas Claytons framställning av samma scen framkommer det en skillnad.



⁶⁷ Kristin, Thompson, ”The Concept of Cinematic Excess” i: Philip, Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, 1986, Columbia University Press, New York, s. 133 ff.

⁶⁸ Luhrmann har använt liknande inslag i tidigare filmer, exempelvis *Romeo + Juliet* (1996) och *Moulin Rouge* (2001).

⁶⁹ Pamela, Church & Tamar, McDonald “Costume and Adaptation” i: Deborah, Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, 2012, s. 300.

⁷⁰ Pamela, Church & Tamar, McDonald “Costume and Adaptation” i: Deborah, Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, 2012, s. 310.

⁷¹ *Ibid*, s. 310.

Kontexten och kostymeringen är snarlik, däremot är tempot långsammare och musikstilen saknar hiphop-inslag. Den äldre filmtekniken ger även en kornigare bild som inte är i wide-screen format och har mattare färger där det inte heller finns några CGI-animationer. En andra faktor som kan anses vara viktig i detta sammanhang är 1920-talets modedans ”Charleston”, som festens besökare utövar flitigt i Claytons adaption. Hos Luhrmann förekommer istället en för verket anakronistisk dansstil, som snarare påminner om något som utövas på dagens moderna nattklubbar (detta framhävs även av att Luhrmann utnyttjar musikmotivet då festscenerna är ackompanjerade av musikartisten Fergie och den amerikanska rapparen Q-Tip, som framför låten ”A little party never killed nobody”). Det finns således betydligt mindre ”Charleston” i Luhrmanns adaption, vilket indikerar att han har moderniserat festens dansscener. Även koreografin används alltså för att fylla adaptionen med samtida relevans och autenticitet. Luhrmanns adaption har således en modernare klang och hiphopmusiken som används skapar även en form av anakronism som skiljer sig från Claytons adaption. Dagens digitala teknik, och publikens begär av minnesvärda filmupplevelser, kan uppfattas ha en avgörande betydelse för hur filmregissörer väljer att framställa äldre tidsepoker i dagens filmer. Som gestaltare av Fitzgeralds romanberättelse bör Luhrmann förstås som ”an adapter that seek the ’right’ resetting or recontextualizing” för dagens publik då ”cultures change over time”.⁷² Detta indikerar att Luhrmann har transformerat Fitzgeralds klassiska text och kommer till uttryck i en visualiserad form för vår tid och har, som Linda Hutcheon menar, transformerat ”the time of the story in an attempt to find contemporary resonance for their audiences”.⁷³

6. Avslutande reflektion

Genom en komparativ närläsning av F. Scott Fitzgeralds roman *The Great Gatsby* och de två filmadaptionerna från 1974 respektive 2013 syftade detta arbete, i ett första skede, till att undersöka hur de två adaptionernas framställning av romanberättelsens inledning skiljer sig åt och hur de förhåller sig till romanen. I analysens andra skede undersöktes det hur den senare adaptionen av Luhrmann moderniserar och uppdaterar berättelsen för vår tid. Det gör han med hjälp av olika grepp och tekniker där bland annat den digitala teknologin samt inslag av anakronismer har en avgörande roll. Analyserna har, huvudsakligen, genomförts utifrån Hutcheons adaptionsteoretiska perspektiv. Arbetets huvudsakliga slutsats är att när en romanberättelse överförs till filmmediet måste det ske ändringar och dessa ändringar beror inte

⁷² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006 s. 146.

⁷³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 142.

enbart på mediernas olika tid- och utrymmesbegränsningar. Även regissörernas olika sätt att tolka och bemöta den ursprungliga texten är central. Inte minst viktig i detta avseende är också tidskontexten i vilken adaptationen produceras. Clayton och Luhrmann hade helt olika förutsättningar att göra adaptationerna och de förhåller sig därmed till den ursprungliga texten på olika sätt. Det är därför viktigt att poängtera att litterära verk som adapteras idag har en större chans att kunna ”göras rättvisa” tack vare den digitala teknologin. Det är också av vikt att betona verkets mångtydighet och dess olika tolkningsmöjligheter då ett verks innebörd och mening förändras över tid vilket blir tydligt i filmadaptationer i allmänhet, inte minst när det gäller *The Great Gatsby*. Baz Luhrmann har som regissör även haft fördelen att se hur tidigare regissörer har försökt finna en ”lösning” på berättarproblemet i *The Great Gatsby* med tanke på hur många adaptationer det finns. Luhrmanns ”lösning”, att placera Nick på sanatorium, är bara *en* av många möjligheter. Även om detta innebär ett stort avsteg från den ursprungliga texten är Luhrmanns adaptation likväl den som kanske anses mest lyckad. För alla filmadaptationer gäller också den grundregel, som Linda Hutcheon konstaterar via ett citat från George Bluestone - ”when a film becomes a financial or critical success, the question of its faithfulness is given hardly any thought”.⁷⁴

⁷⁴ Linda, Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, s. 7.

7. Referenslista

Tryckta källor

- Bluestone, George, *Novels into film: The Metamorphosis of fiction into Cinema*, 1957, University of California Press, Baltimore.
- Braudy, Leo & Cohen, Marshall, *Film Theory & Criticism*, 2009, Oxford University Press, New York.
- Cartmell, Deborah, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, 2014, Blackwell Publishing, Chichester West Sussex.
- Fitzgerald, F. Scott, *Den Store Gatsby*, 2013, Bonnier Pocket, Falun (G. Olzons Översättning 1946.).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, 2006, Routledge, London.
- Hedling, Erik, *Brittiska fiktioner: Intermediala studier i film, tv, dramatik, prosa och poesi*, 2001, Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, Stockholm.
- Lund, Hans (red.), *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, 2002, Studentlitteratur AB, Lund.
- Rosen, Philip, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, 1986, Columbia University Press, New York.
- Stam, Robert (red.) & Raengo, Alessandra, *A Companion to Literature and Film*, 2004, Blackwell Publishing, Oxford.
- Stam, Robert (red.) & Raengo, Alessandra, *Literature and Film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2005, Blackwell Publishing, Oxford.
- Stam, Robert (red.) & Raengo, Alessandra, *Literature and film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, 2005, Blackwell Publishing, Oxford.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film history: An introduction*, 2010, McGraw-Hill, New York.

Otryckt material

Elektroniska Källor

- www.aftonbladet.se/nojesbladet/film/recensioner/article16778324.ab
- www.bryanferry.com/the-jazz-age/#history
- www.history.com/topics/roaring-twenties
- www.kritiker.se/film/den-store-gatsby
- www.nytimes.com/movie/review?res=9A00EEDC143CEE3ABC4A51DFB767838D639EDE

www.nytimes.com/movie/review?res=9502E6DC123CE53ABC4C52DFB1668382659EDE

www.nytimes.com/movie/review?res=9F06EFDB1E3AEF34BC4051DFB566838F669EDE

www.nytimes.com/2013/05/10/movies/the-great-gatsby-interpreted-by-baz-luhrmann.html

www.usatoday.com/story/life/books/2013/05/07/the-great-gatsby-is-a-bestseller-this-week/2133269/

Filmer

Titel: *The Great Gatsby* (*Den Store Gatsby*)

Produktionsbolag: Warner Bros Pictures.

Produktionsland: Australien, USA.

Produktionsår: 2013.

Producent: Bruce Berman, Lucy Fisher.

Regissör: Baz Luhrmann.

Manusförfattare: Baz Luhrmann, Craig Pearce och F. Scott Fitzgerald.

Fotograf: Simon Duggan

Klippning: Jason Ballantine, Jonathan Redmond, Matt villa.

Musik: Craig Armstrong

Skådespelare: Leonardo Dicaprio, Carey Mulligan, Joel Edgerton.

Titel: *The Great Gatsby* (*Den Store Gatsby*)

Produktionsbolag: Paramount Pictures.

Produktionsland: USA.

Produktionsår: 1974

Producent: David Merrick och Hank Moonjean

Regissör: Jack Clayton

Manusförfattare: Francis Ford Coppola och F. Scott Fitzgerald.

Fotograf: Douglas Slocombe

Klippning: Tom Priestley

Musik: Nelson Riddle

Skådespelare: Robert Redford, Bruce Dern, Mia Farrow.

