

Hur kan dräktplanering ge mervärde till en produktion?

Fanny Kostainen

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram: Film & TV	
Identifikationsnummer: 5440	
Författare: Fanny Kostainen	
Arbetets namn: "Hur kan dräktplanering ge mervärde till en produktion?"	
Handledare (Arcada): Alf Hemming	
<p>Sammandrag:</p> <p>Dräktplaneraren är en aktör i ett film- eller TV-produktionsteam vars betydelse och förmåga att bidra till berättandet ofta glöms bort. I mitt examensarbete beskriver jag på vilket sätt dräktplanering kan ge en produktion mervärde, och jag studerar ämnet ur en producenters synvinkel. Jag diskuterar hur en stark triangel bestående av producent, dräktplanerare och regissör bidrar till att förstärka produktionen från förproduktion till färdig film eller TV-serie, och således ökar produktionsvärdet. Triangeln är en modifierad modell baserad på Riina Hyytiäs teori hon beskriver i sin bok <i>Ennen kuin kamera käy – Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat</i>. Jag baserar mitt arbete på denna bok och andra böcker om dräktplanering, samt en del examensarbeten med liknande frågeställningar. Min huvudsakliga informationskälla är fem semistrukturerade intervjuer jag gjorde med både dräktplanerare och producenter. Mitt mål är att bevisa dräktplanerarens betydelse i att skapa karaktärer och bidra till berättandet, samt belysa hur lyckad dräktplanering kan gynna en produktion. Min slutsats är att dräktplaneraren definitivt ger en produktion mervärde och är en central aktör i skapandet av karaktärer. Det gäller för triangeln dräktplanerare – producent – regissör att samarbeta genom hela produktionsprocessen med öppen kommunikation och tillit för ett lyckat slutresultat.</p>	
Nyckelord:	Dräktplanering, producent, regissör, produktionsvärde, karaktär.
Sidantal:	38
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	15.12.2015

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	
Identification number: 5440	
Author: Fanny Kostainen	
Title: "Hur kan dräktplanering ge mervärde till en produktion?"	
Supervisor (Arcada): Alf Hemming	
Abstract:	
<p>A costume designer is an important part of a film or TV-production team whose significance and ability to contribute to a story is often forgotten. In my thesis I describe in which way the costumer designer's work adds value to a production, and I approach the subject from a producer's perspective. I discuss how a strong triangel consisting of the costume designer, producer and director helps strengthen the production from pre-production to finished film or TV-series, and thus increasing the production value. The triangel is a modified model based on Riina Hyytiä's theory which she discusses in her book <i>Ennen kuin kamera käy – Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat</i>. I base my material on this book, as well as books about costume design including some thesises discussing similiar issues. My main source of information is five semi-structured interviews I had with both costume designers and producers. My goal is to prove the costumer designer's importance in creating characters and telling the story, as well as shed light on the fact that successful costume design benefits the whole production. The conclusion of my thesis is that the costume designer definitely adds value to a production and is an essential part of creating characters. The triangel costume designer – producer – director needs to cooperate throughout the whole production process with open communication and trust in order to succeed.</p>	
Keywords:	Costume design, producer, director, production value, character.
Number of pages:	38
Language:	Swedish
Date of acceptance:	15.12.2015

OPINNÄYTE	
Arcada	
Koulutusohjelma: Film & TV	
Tunnistenumero: 5440	
Tekijä: Fanny Kostainen	
Työn nimi: ”Hur kan dräktplanering ge mervärde till en produktion?”	
Työn ohjaaja (Arcada): Alf Hemming	
Tiivistelmä:	
<p>Pukusuunnittelija on tärkeä osa elokuva- ja TV -tuotannon tiimiä, kenen tärkeys ja kyky kertoa tarinaa usein unohdetaan. Opinnäyteyössäni kuvailen millä tavoin pukusuunnittelu voi tuoda lisäarvoa tuotantoon, ja tutkin aihetta tuottajan näkökulmasta. Käsittelen millä tavoin vahva kolmio joka koostuu tuottajasta, pukusuunnittelijasta ja ohjaajasta voi vahvistaa tuotantoa esituotannosta valmiiseen elokuvaan tai TV-sarjaan, ja siten lisätä tuotantoarvoa. Kolmio on muunneltu malli Riina Hyytiän teoriasta jota hän kuvailee kirjassaan <i>Ennen kuin kamera käy – Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat</i>. Työni perustana on tämä kirja, kirjoja pukusuunnittelusta ja joitakin vastaavia aiheita käsitteleviä opinnäytetöitä. Ensisijaisena lähteenä toimii viisi puolistrukturoitua haastattelua jotka kävin pukusuunnittelijoiden ja tuottajien kanssa. Tavoitteeni on todistaa pukusuunnittelijan tärkeys roolihahmojen rakentamisessa ja tarinan kertomisessa, sekä painottaa millä tavoin onnistunut pukusuunnittelu voi edistää tuotantoa. Johtopäätökseni on että pukusuunnittelija ehdottomasti tuo lisäarvoa elokuvaan, ja hänellä on keskeinen asema roolihahmojen luomisessa. Pukusuunnittelija – tuottaja – ohjaaja -kolmion täytyy tehdä yhteistyötä läpi koko tuotantoprosessin avoimella kommunikoinnilla ja luottamuksella varmistaakseen onnistuneen lopputuloksen.</p>	
Avainsanat:	Pukusuunnittelu, tuottaja, ohjaaja, tuotantoarvo, roolihahmo.
Sivumäärä:	38
Kieli:	Ruotsi
Hyväksymispäivämäärä:	15.12.2015

INNEHÅLL

1 INLEDNING.....	6
1.1 Syfte och frågeställning.....	6
1.2 Material.....	7
1.3 Avgränsning.....	7
1.4 Strukturen.....	7
2 TEORI OCH METOD.....	8
2.1 Teori.....	8
2.2 Metod.....	8
2.2.1 <i>Utförandet av intervjuer</i>	9
3 När dräktplaneraren kom in i bilden - lite historia.....	10
4 En gemensam berättelse.....	11
4.1 Arbetsgruppen tar form.....	12
4.2 Manuskriptet.....	13
4.2.1 <i>Samarbete i ett tidigt skede</i>	14
4.2.2 <i>Karakteren blir till</i>	16
4.2.3 <i>Skådespelaren</i>	17
4.3 Inspelningarna närmar sig.....	22
4.3.1 <i>Förberedelser inför inspelningarna</i>	22
4.3.2 <i>Budgeten</i>	23
4.4 Under inspelningarna.....	26
4.5 Produktionens framgång	28
4.5.1 <i>Lyckat eller misslyckat</i>	30
4.5.2 <i>Tekniska utmaningar</i>	32
4.5.3 <i>Underskattat arbete</i>	33
5 Sammanfattning.....	34
6 Diskussion	35
Källor.....	37

1 INLEDNING

Jag finner stor glädje i att iaktta människor i bussen, på gatan, i matbutiken - överallt. Jag är nyfiken på hur de ser ut, hur de är klädda och hur de rör sig, och jag hittar på historier om vem de är och vart de är på väg. Att se på film och TV -serier är ett ypperligt sätt att iaktta folk helt ogenerat. Det går till och med att trycka på paus för att kunna granska dem och alla små detaljer i lugn och ro. Här blir vi presenterade med berättelsen till skillnad från i det verkliga livet, men det finns ändå plats för att använda fantasin och bilda sig sin egen uppfattning.

Dräktplaneraren är en person som trollar fram karaktären ur skådespelaren med hjälp av kläder och accessoarer. Jag tror att kläderna och hela den utseendemässiga presentationen av en karaktär påverkar oss mera än vi tror. Jag tror att det är dräktplanerarens insats som ger en film eller en serie det där lilla extra som väcker känslor hos tittaren, utan att tittaren är medveten om det. Det är det som gör att man känner spontan sympati eller obeskrivligt obehag för en karaktär. Det är det jag kallar mervärde - det där man fastnar för men inte riktigt kan sätta fingret på.

I min forskning kommer jag att undersöka hur dräktplanering ger mervärde till en produktion. Med produktion menar jag här all form av film och TV -produktion. Det finns väldigt lite skrivet om dräktplanering i film och TV och därför tycker jag det är viktigt att lyfta fram dess roll och betydelse. Som blivande producent kommer jag att undersöka ämnet ur en producents synvinkel, och det intresserar mig hur producenten kan jobba med och stöda denna aspekt av filmskapandet. Är det befogat att påstå att dräktplaneraren har en av de mest centrala rollerna i skapandet av karaktärer?

1.1 Syfte och frågeställning

Syftet med denna forskning är att påvisa hur central roll dräktplanering har i tillförandet av mervärde i produktioner. Jag kommer att diskutera detta mervärde och vill bevisa hur stor dräktplaneringens insats i skapandet av karaktärer är, och hur detta bidrar till berättandet. Jag

kommer att se på ämnet ur en producents synvinkel, och jag hoppas att detta arbete kan vara nyttigt för branschfolk och intressant för andra intresserade!

1.2 Material

Mitt arbete baserar sig på intervjuer jag har gjort med dräktplanerare och producenter i branschen. Jag kommer också att hänvisa till litterära källor så som andra studenters examensarbeten med liknande frågeställningar, samt böcker om dräktplanering. Dessutom kommer jag att hänvisa till den så kallade triangelmodellen Riina Hyytiä diskuterar i sin bok *Ennen kuin kamera käy – Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat*, som jag kommer att introducera i nästa kapitel om teori och metod. Där kommer jag också att kort beskriva andra centrala begrepp jag kommer att använda.

1.3 Avgränsning

Jag valde att intervjua både dräktplanerare och producenter. Jag kunde också ha intervjuat någon regissör och/eller skådespelare för att få med deras synpunkter, men jag anser att arbetet hade blivit för stort i det fallet. Dessutom skulle jag med en tredje och/eller fjärde aktör inte hinna gå lika mycket in på djupet med min frågeställning. Jag kommer dock att ta upp och kort redogöra för regissörens och skådespelarens roller i arbetet med dräktplanerare och producent i avseendet av dräktplanering, eftersom de ändå är centrala.

1.4 Strukturen

I följande avsnitt kommer jag att redogöra för vilken teori jag utgår från och vilken metod jag använder. Därefter följer ett kapitel där jag presenterar när och hur dräktplaneraren kom in i bilden i filmens historia. Jag fortsätter med att ingående presentera arbetsprocessen från början av produktionen till slutet av den utgående från min teori. Därefter följer ett kapitel som handlar om faktorer för produktionens framgång samt utmaningar ur en dräktplanerings synvinkel. Arbetet avslutas med en sammanfattning och en diskussion med mina egna synpunkter.

2 TEORI OCH METOD

2.1 Teori

Jag kommer att hänvisa till Riina Hyytiäs undersökning mellan de tre centrala aktörerna producent, manusförfattare och regissör. Riina Hyytiä menar att dessa tre aktörer tillsammans utgör en ”tuff trio”, och hon kallar detta samarbete för *triangelmodellen*. Tanken med triangelmodellen är att ifrågasätta att en film bara är en enskild persons verk i enlighet med det så kallade auteur-tankesättet. Istället menar hon att fokuset bör finnas på ett samarbete där den ”tuffa trion” delar både vision och mängden av arbete, inflytande och makt. (Hyytiä 2004 s. 14-15) Riina Hyytiä diskuterar samarbetet i en films förproduktion, medan jag kommer att anpassa teorin och använda den som modell genom hela produktionsprocessen.

Därtill kommer jag att hänvisa till begreppet *produktionsvärde*. Mikko Suuraho skriver i sitt examensarbete *Elokuvan visuaalinen ilme ja rakentuminen* att i princip hela produktionens materialistiska och tekniska genomförande ingår i produktionsvärdet. Han säger att begreppet kort kan förklaras med att säga att det är hur ”dyr” en film ser ut, dvs. desto ”dyrare” produktionen verkar vara, desto högre produktionsvärde har den. (Suuraho 2011 s. 2) Ur en producents synvinkel är det relevant att tänka på hur mervärdet dräktplaneringen skapar bidrar till en produktions produktionsvärde.

Jag kommer att nämna termen *green screen* vilket är en grön bakgrundsskärm mot vilken man filmar. Den gröna färgen byts ut mot valfri bakgrund i filmens efterarbete. (Voodoo Film 2015a).

2.2 Metod

Eftersom kvalitativa metoder är lämpliga att använda sig av när man forskar inom ett ämne det inte finns mycket information om valde jag att använda mig av kvalitativa intervjuer (Strauss & Corbin 1998 s. 11). Fördelen med en kvalitativ intervju är att det är som att ha ett vanligt samtal. Utan standardiserade frågeformulär är det de intervjuades egna åsikter som kommer fram, och ur samtalet kan man hämta den information som ligger i ens intresse. (Holme & Solvang 1997 s. 99-101) Det finns olika typer av intervjuer och jag valde att göra

semistrukturerade. De lämpar sig bäst för min undersökning eftersom de är baserade på en intervjuguide man gör på förhand med mer eller mindre öppna frågor som finns till för att man ska kunna styra intervjun i rätt riktning, men den behöver inte följas till punkt och pricka. På det sättet kan man förbereda frågor som är tillräckligt öppna så att den intervjuade kan komma med personliga synpunkter och samtidigt undvika ledande frågor. Dessutom kan man ändå ställa mer specifika frågor som kan få den intervjuade att nämna något mer under ytan denne kanske inte annars hade kommit att tänka på. En kvantitativ metod skulle inte passa min undersökning eftersom de går ut på att komma fram till generaliserbara och statistiskt mätbara resultat. (Flick 2011 s. 112-113, 13). Intervjufrågor och transkriberingar finns att få hos författaren.

2.2.1 Utförandet av intervjuer

Jag intervjuade fem personer i branschen – tre dräktplanerare och två producenter. Alla fick information på förhand om vad syftet med intervjun är. De fick också möjlighet att få frågor på förhand, och ta ställning till om de går med på att jag bandar intervjun. Alla utom en gick med på att jag bandade intervjun. Intervjun jag inte bandade skrev jag ett sammandrag av genast efter intervjun då jag ännu hade den färskt i minnet. Sammandrag skrivs som en berättelse på basen en intervju och det ger en övergripande bild av samtalet (Widerberg 2002 s. 116). Det är värdefullt för mig att ha då jag inte har något annat än anteckningar från intervjun att falla tillbaka på. Resten av intervjuerna transkriberade jag. Det är bra att ha intervjuutskriften ifall det skulle hända något åt det bandade materialet, och dessutom kan man lära sig mycket av sig själv som intervjuare när man hör på vilket sätt man låtit samtalet flyta. (Widerberg 2002 s. 115-116) På det sättet kunde jag också förbättra sättet på hur jag styrde nästa intervju.

Den första intervjun gjorde jag med dräktplaneraren Sarah Bowen-Walsh. Jag var redan bekant med henne från att ha deltagit i hennes kurs i visuell design, och jag visste att hon brinner för ämnet.

Den andra intervjun gjorde jag med dräktplaneraren Marjatta Nissinen vars examensarbete om dräktplanering jag läst, och visste att hon har mycket erfarenheter att dela med sig.

Jussi-belönade dräktplaneraren Tiina Kaukanen ställde upp i min tredje intervju.

Producenterna jag intervjuade var Teea Hyytiä och Annika Sucksdorff. De balanserar varandra bra i mitt arbete då Teea Hyytiä har producerat mycket för TV men färre filmer, och Sucksdorff är mera inriktad på film.

Intervjuerna med dräktplanerarna skiljde sig mycket från varandra. Trots att de i stora drag hade samma frågor hade de alla väldigt olika sätt att svara på dem. Svaren och samtalen ledde in på olika spår och mina följdfrågor varierade beroende på vilket ämne vi kom in på. Producenternas intervjuer liknade varandra mera, men också här ställde jag en del olika frågor beroende på deras erfarenheter.

3 NÄR DRÄKTPLANERAREN KOM IN I BILDEN - LITE HISTORIA

Den 28 december 1895 i Paris höll bröderna Lumière sin första filmpremiär för publik (Nissinen, 1986, s. 4). Efter det utvecklades filmen och sättet att berätta, och i början av 1900-talet var det karaktärerna och deras motiv som blev det centrala i berättelsen. (Advameg Inc., 2015a) Skådespelare började figurera i filmerna, men i Hollywoods tidiga dagar ansågs deras dräkter inte vara särskilt viktiga. Skådespelarna använde sina egna kläder med påföljden att den större rollen ofta gick till skådespelaren med den större garderoben. Man insåg dock snart potentialen i dräkterna och förstod att publiken var villig att betala för att se extraordinära kreationer på sina idoler. På 1920-talet blev dräktplanering en huvudsaklig del av filmskapandet och i slutet av årtiondet hade varje studio i Hollywood sin egen dräktavdelning. (Advameg Inc., 2015b) Howard Greer, som jobbade i modebranschen under den här tiden, förklarar att den mest eleganta klänningen skulle ha sett platt och tråkig ut på film då man tagit bort både färg, ljud och den tredimensionella rörelsen. Han menar att allting därför måste överdrivas: ”New York and Paris disdainfully looked down their noses at the dresses we designed in Hollywood. Well, maybe they *were* vulgar, but they *did* have imagination”. Med biljettförsäljningen i tankarna hade också producenterna ursäkter för att skådespelerskorna skulle kläs i skira material eller underkläder. När sedan ljudet revolutionerade filmvärlden i slutet av 20-talet fick dräktplanerarna nya utmaningar. De minskade användningen av material i sina dräkter som mikrofonerna annars snappade upp varje prassel av. Också smycken måste sys fast på klänningar för att inte föra oväsen, och mjuka material sattes in i

skosulorna. Trots de nya utmaningarna och depressionen i USA som började i slutet av årtiondet, blomstrade tiden för dräktplanerarna i Hollywoods stora studior. Publiken flydde den dystra vardagen till biograferna för att beundra kreaturer de inte själv hade råd med. Många av de stora dräktplanerarna i Hollywood från den här tiden kom att ha mycket inflytande i dräktplaneringen i Hollywood under de kommande 30 åren. (Jorgensen 2010, s. 27, 31, 34-37) Oscar-statyetter för bästa dräktplanering började delas ut år 1948, en i kategorin för svartvita filmer och en för filmer med färg (Seppälä 2012, s. 5).

På 1930-talet började film och mode gå hand i hand. Då sökte sig också modedesigners till filmvärlden för jobb då till och med deras mest förmögna kunder sparade på sina slantar på grund av det rådande ekonomiska läget. (Jänisniemi, Laura & Olga 2006, s. 52) Då Hollywood blev en plats där nya trender skapades och modedesigners jobbade tätt med stora, beundrade stjärnor som de klädde både för filmduken och på fritiden, glömdes dräktplanerarnas roll bort. (Seppälä 2012, s. 5-6) ”Whether her character was nice or nasty, Joan Crawford was always Joan Crawford. That was what you paid to go and see”, säger dräktplaneraren Anthony Powell. (Landis 2003, s. 98)

Hollywoods tid av glamour fick dock sitt slut. I början av 1960-talet hade nästan alla i USA en TV hemma, och till följd av detta sökte producenterna lösningar för att skära ner filmbudgeterna. Dessutom fanns nu en ny sorts realism i berättelserna som inte krävde att dräkterna planerades för filmerna, utan de köptes också nu från butikerna. Inte ens de mest kända dräktplanerarna kunde helt förlita sig på jobben i filmvärlden, utan började också ta emot TV-jobb. (Jorgensen 2010, s. 273, 359)

4 EN GEMENSAM BERÄTTELSE

Riina Hyttiä skriver i sin bok *Ennen kuin kamera käy – Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat* att en gemensam process med ett gemensamt mål och öppen diskussion är en förutsättning för att en produktion ska lyckas. Hon beskriver producentens, regissörens och manusförfattarens gemensamma vilja att göra en bra film. De vill alla vara med och fatta viktiga beslut, de vill ha uppbyggande och sakliga diskussioner i produktionsprocessens alla skeden, och de vill också ha stöd, beröm och förståelse. (Hyttiä 2004, s. 153, 168) Kan detta tänkas gälla alla

andra centrala aktörer i produktionen, däribland dräktplaneraren? Kan rollerna i denna triangelmodell bytas ut, så att också dräktplaneraren får en plats där? I detta kapitel kommer jag att redogöra för dräktplanerarens roll i de olika skedena av produktionsprocessen, samt diskutera hur triangelmodellen kan tillämpas med dräktplaneraren i den.

4.1 Arbetsgruppen tar form

Producent Teea Hyytiä säger att till producentens viktigaste uppgifter hör att hitta den bästa arbetsgruppen för den bästa idén. Hon förklarar att hon i början jobbar väldigt nära med manusförfattaren, varefter hon väljer en regissör hon litar på. Regissören i sin tur väljer de konstnärligt ansvariga till teamet, som sedan väljer vem de leder i sitt eget team.

Producent Annika Sucksdorff tycker också att regissören ska få välja de konstnärligt ansvariga till teamet, eftersom man på inspelningar gör ett konstverk ”och det är regissörens konstnärliga syn som ska leda där”. Sucksdorff fortsätter med att säga att hon gärna i ett tidigt skede sitter ner med regissören och diskuterar hurdan film de vill göra, och t.ex. vilken dräktplanerare som skulle vara lämpad att jobba med just den filmen. Hon säger att de främst ser på vad dräktplaneraren har gjort tidigare och ”hur bra” han eller hon är, men att personligheten också spelar stor roll. Hon poängterar hur viktigt det är att kommunikationen och personkemin är rätt mellan regissören och dräktplaneraren. Hon avrundar med att säga att det är regissörens beslut, men att hon inte skulle låta honom eller henne välja en dräktplanerare som hon vet att av någon orsak inte skulle passa in i produktionen.

Dräktplanerare Marjatta Nissinen säger att det är genom regissörerna hon får jobb. Hon skulle inte kunna tänka sig att jobba med en regissör som inte vill ha henne i sitt team, om till exempel producenten av någon orsak tvingar regissören att jobba med henne. Hon säger ändå att det är en helt annan sak om regissören ber producenten sätta ihop ett konstnärligt team åt honom eller henne. Det är också genom kontakter som dräktplanerare Tiina Kaukanen blir anställd. Hon säger att hon ofta jobbar med samma regissör, och att det är viktigt att utvidga sitt nätverk. Flera stora regissörer vill ofta jobba med samma dräktplanerare, t.ex. dräktplanerare Jeffrey Kurland har jobbat med regissören Woody Allen i närmare 20 år (LoBrutto 2002, s. 54).

Tee Hyytiä sammanfattar med att säga att producenten har ett stort ansvar för det konstnärliga redan i det skedet när hon eller han sätter ihop teamet. Hon säger att diskussionen förs med de konstnärligt ansvariga för att se vilken bild av manuskriptet de har. ”Se että tuottaja istuisi pelkästään rahapussin päällä eikä miettisi taiteellisia ratkaisuja on aika vanha malli”, säger hon.

4.2 Manuskriptet

Riina Hyytiä menar att utgångspunkten för att triangelmodellen ska vara effektiv börjar med att trion använder manuskriptet som ett gemensamt arbetsverktyg (Hyytiä 2004, s. 64). Teea Hyytiä nämner också triangeln, och säger att det huvudsakligen är just dessa tre aktörer som ger liv åt produktionen, varefter andra konstnärligt ansvariga kommer med, bland vilka dräktplaneraren finns.

Nissinen berättar om en av sina första upplevelser av att jobba i filmbranschen. Hon var scripta i Risto Orkos film på 70-talet och skulle jobba tätt med regiassistent Kristina Schulgin. Schulgin frågade Nissinen om hon hade läst manuskriptet. Nissinen svarade att hon inte hade fått det, varpå hon fick svaret:

Nyt jokaisen ryhmän jäsenen täytyy lukea käsikirjoitus ensin itsellensä yhdellä kertaa läpi, niin että sinä muodostat siitä itsellesi elokuvan. Jokaisen ryhmän jäsenen täytyy olla tietoinen mitä itse näkisi, koska sen jälkeen tulee kolmekymmentäviisi mielipidettä, ja jotta siitä tulisi yhteinen tuote niin jokainen täytyy olla siinä keskustelussa mukana. Valomiehen täytyy tietää miksi valaiset. Ja puvustajan täytyy tietää miksi puetaan.

Manuskriptet fungerar alltså som grunden till hela produktionen, och manusförfattaren är den enda aktören som börjar jobba från ingenting. Manusförfattarens sätt att jobba är i regel inte starkt kopplat till samarbete och han eller hon känner sig i många skeden av arbetsprocessen ensam och utanför kärnteamet, som en aktör som bara överlämnar manuset till andra för att bli bearbetat. (Hyytiä 2004, s. 66) I och med detta kunde man tänka sig att dräktplaneraren skulle ta hans eller hennes plats i triangeln efter det så kallade överlämnandet. Triangeln skulle då vara mellan producent, regissör och dräktplanerare. Denna modell kommer att vara utgångspunkten i de följande kapitlen.

4.2.1 Samarbete i ett tidigt skede

Dräktplanerare Sarah Bowen-Walsh säger att dräktplaneraren inte jobbar ensam, utan *för* berättelsen. Enligt henne börjar dräktplaneringsprocessen då hon får manuset, och hon beskriver stunden som att inleda ett förhållande med berättelsen. Hon börjar med att söka efter konkret information hon kan gå efter, och hon försöker alltid tänka sig hur regissören ser manuset. Kaukanen säger också att hon gör manusets och regissörens film och i princip inte någon ”egen” dräktplanering. Hon säger att regissören är hennes närmaste arbetskamrat. Enligt henne går arbetet ut på att bygga på en stark helhetsbild och hela tiden erbjuda idéer som stöder den. Teea Hyytiä lyfter också fram att en duktig dräktplanerare erbjuder idéer åt regissören, som han eller hon sedan ger riktlinjer för eller godkänner. Det är ändå regissörens helhetssyn som är utgångspunkten, säger hon.

Enligt Nissinen börjar dräktplaneraren jobba med helhetsbilden i vilken det ingår färger och material. Därefter kommer detaljer och planeringen av dräkterna in i bilden. Nissinen säger att planeringsfasen är den viktigaste för dräktplaneraren. Hon förklarar att en film egentligen är enskilda bilder på kö. Dräktplanerare Deborah Nadoolman Landis säger också att varje bild är som en målning, och varje bild ligger bakom noggrant arbete (Landis 2003, s. 73). Teea Hyytiä poängterar att dräktplanering definitivt inte görs på egen hand. Dräktplaneraren måste både kunna tolka vad regissören tänker sig, och också kunna diskutera med andra konstnärligt ansvariga och föreställa sig hur dräkterna ser ut i förhållande till bl.a. scenografin. Som exempel tar hon filmen *Onnelin ja Annelin Talvi* (se fig. 1). Hon förklarar att eftersom scenografin är väldigt mörk och färgrik, så valde dräktplanerare Auli Turtiainen ljusa färger på kläderna som inte nödvändigtvis är vintriga färger, men de passade in i helheten. Teea Hyytiä summerar med att säga att det viktigaste när man gör film och TV är att diskutera, för det är då man kommer fram till bra lösningar.

Sucksdorff understryker hur viktigt det är att regissören och dräktplaneraren kommer bra överens. Hon säger att det är regissören som ”beställer” saker av dräktplaneraren före och under inspelningsdagarna genom att förmedla sin vision med hjälp av diskussioner och bilder. Landis påpekar att ju bättre regissören lyckas förmedla vad han vill ha, desto mera information har dräktplaneraren att gå efter och desto bättre lyckas resultatet. Dräktplaneraren måste få veta allt om karaktären för att kunna planera dess dräkter. (Landis 2003, s. 72)



Figur 1. Onnelin ja Annelin talvi. Zodiak Finland 2015.

Dräktplanerare Anthony Powell säger att Hollywood-regissören George Cukor var den bästa regissör han jobbat med i fråga om förmåga att beskriva hurdan atmosfär en scen skulle ha och hur karaktären skulle se ut. ”He'd never say 'I think she should be in pink,' but you'd come out of the meeting knowing exactly what he wanted to see.” En annan regissör han trivdes ypperligt att jobba med var Roman Polanski. Han sade att deras samarbete fungerade med telepati – med bara en mening förklarade Polanski vad han ville ha och Powell förstod genast vad han menade. (Landis 2003, s. 94, 97)

Sucksdorff förklarar begreppet ”hodi” som Head of Department, dvs. de konstnärligt ansvariga. ”Regissören och hens hodi är det konstnärliga kärnteamet och producenten har alltid access dit och producenten är alltid välkommen dit, för producenten har på ett sätt skapat det där teamet”, säger hon. Hon anser sig inte ha så nära kontakt med de konstnärligt ansvariga själv, utan menar att det viktigaste är när hon sätter ihop teamet att det är rätt personer som är med. Hon ser till att det under processen går åt det hållet man har tänkt genom att bl.a. ha check points med ”hodina” där hon kollar läget. ”Ibland kan det vara att dom har tänkt något helt annat än man själv och då kanske man kollar med regissören att är det här nu det du vill ha eller är här ett missförstånd”. Sucksdorff menar också att hon i vissa

fall har mera att säga till om i t.ex. dräktplaneringen än andra gånger, men att det är viktigt att producenten inte blandar sig i allt för mycket eftersom det kan vara frustrerande för andra. Hon håller fast vid att regissören är den konstnärliga ledaren som beställer olika världar av sina ”hodin”, men att hon finns där för att vägleda regissören. Om han eller hon t.ex. är ung och oerfaren och inte kräver tillräckligt av sina ”hodin” eller inte är tillräckligt konkret med vad han eller hon vill ha, säger Sucksdorff att hon ingriper. Då jobbar hon via regissören genom att t.ex. tipsa om flera möten med de konstnärligt ansvariga.

Teea Hyytiä säger att hon har ett nära förhållande till alla konstnärligt ansvariga i teamet. Hon säger att trots att det är regissören som har det konstnärliga ansvaret är det ändå producenten som leder hela processen. Enligt Nissinen är producentens huvudsakliga uppgift att skapa de faciliteter som den konstnärliga gruppen behöver, samt förbereda filmen. Kaukanen beskriver också producenten som ett stöd som finns där om det uppstår problem, och hon säger att hon oftast behöver producenten i början av processen.

Alla i triangeln dräktplanerare - regissör - producent har alltså en viktig roll redan i början av arbetsskedet. De stöder varandra på olika sätt, och kommunikationen är viktigt för att de ska gå mot samma mål.

4.2.2 Karaktären blir till

Objektivt sett kan kläder ge oss information om bl.a. en persons ålder, kön och sociala status. På ett subjektivt plan finns det desto mera man kan tolka på basen av någons kläder, som exempelvis attityder och personlighetsdrag. (Anderson, Barbara & Cletus 1984, s. 30) En filmpublik lever spontant med i filmen med den information de får på basen av vad de ser. Dräktplanerarens jobb är att skapa en karaktärs profil så att den kommer att tolkas på rätt sätt av publiken. Det gäller för dräktplaneraren att göra en rollanalys på karaktären grundad på information från manuset och regissören. I rollanalysen knyts karaktärens förflutna och nutid ihop så att det blir en trovärdig karaktär. Det är viktigt att filmmakarna är på det klara med vilken berättelsen är och hur den ska berättas, så att dräktplaneraren kan hitta de rätta elementen och koppla dem till helheten. (Nissinen 1986, s. 10, 12)

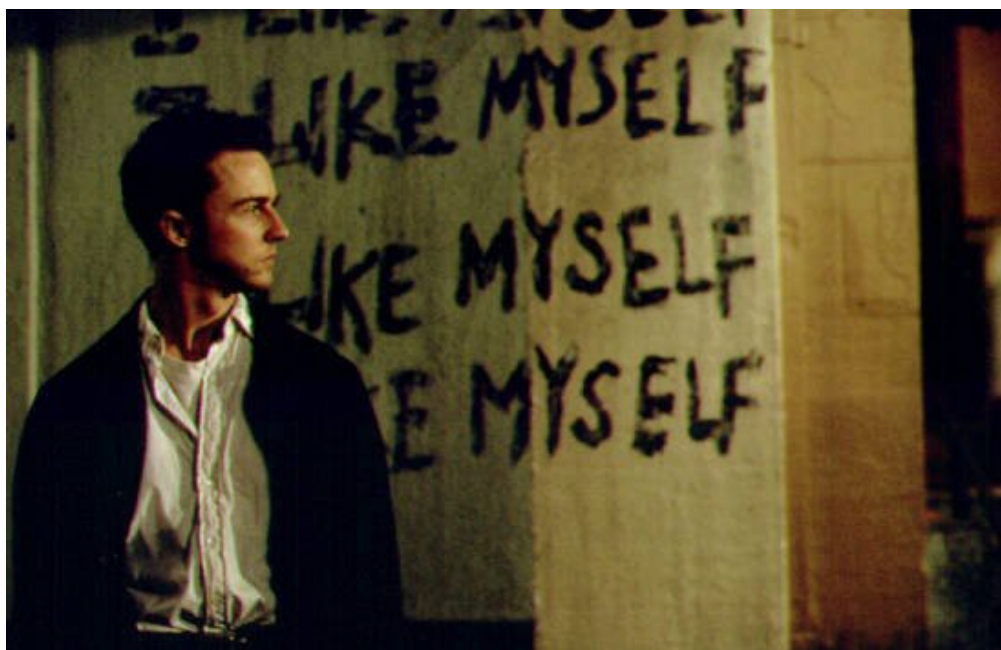
Sucksdorff säger att dräktplanering är mycket mera än att bara välja ut kläder och sätta dem på skådespelarna. ”Vaadetusten kautta luodaan niiden hahmojen tarinaa”, säger Teea Hyytiä. För dräktplanerare Jeffrey Kurland är det just det här elementet som är det mest intressanta i hans jobb - att utveckla karaktären. Han säger att det inte handlar om att skapa en klänning eller kostym, utan det handlar om att skapa en ny person. Han beskriver sitt jobb som att få fram personligheten som finns skrivet på papper. ”As costume designers, we get under the character's skin the way an actor does”, säger han. (Landis 2003, s.69).

Bowen-Walsh beskriver dräktplaneringen som ett viktigt verktyg för berättelsen. Hon förklarar att vi alla sedan vi var barn har byggt på en katalog med information om allt vi vet om klädsel - information som vi är mer eller mindre medvetna om. Dessa saker märks t.ex. när någon sätter sig bredvid oss i spårvagnen säger hon, antingen känner vi oss bekväma eller så får vi en känsla av att flytta på oss. Hon menar att det är dessa saker man kan ha nytta av i dräktplanering. Hon lyfter också fram hur man kan leka med första intryck. Eftersom det första intrycket påverkar vilken bild vi får av någon, kan man ge ett intryck av något hos en karaktär och ändra det senare.

Bowen-Walsh förklarar att det alltid gäller att tänka på vad som är rätt för berättelsen. Hon säger att mycket finns i detaljerna och att man kan få med mycket berättelse redan i *på vilket sätt* en karaktär bär ett klädesplagg. Som exempel tar hon skådespelare Edward Nortons karaktär i filmen Fight Club (se fig. 2). Han har en skjorta på sig genom en stor del av filmen (se fig. 2). Hon säger att det finns mycket man kan väva in i de olika skedena av filmen, med hjälp av t.ex. hur skjortan är knäppt.

4.2.3 Skådespelaren

Skådespelaren kan spela hundratals roller i sitt liv, men spelar aldrig, eller väldigt sällan, sig själv, säger Kaukanen. Hon förklarar att det är här dräktplaneraren behövs och att arbetsprocessen för dräktplaneraren börjar med huvudpersonerna. Det gäller att bygga upp dem vilket till stor del sker med regissören. Sedan kommer skådespelarna med. Då gäller det att för skådespelaren förklara att ”så här gör vi”, och det kan vara utmanande ibland, säger hon. Hon menar ändå att skådespelarna oftast gärna tar emot det hon har planerat. Allt handlar om kommunikation.



Figur 2. Edward Norton i Fight Club. IMDb 1999.

Författaren och skådespelerskan Cornelia Otis Skinner sade åt dräktplaneraren Edith Head om sin karaktär för en produktion, att publiken måste veta vem hennes karaktär är direkt då de ser henne första gången: "They make an instant judgment before they've even heard her speak; and they resent deeply being deceived. She can't look like one thing and be another". (Jorgensen 2010, s. 274) Dräktplanerare Albert Wolsky säger att han många gånger har haft lyckan att jobba med kreativa skådespelare vars idéer har haft inflytande på slutresultatet. Han säger sig sällan ha problem med en skådespelare, men menar att det kan bli besvärligt om skådespelaren inte är flexibel eller samarbetsvillig. "Some actors don't have a strong concept about building and creating character through clothes. They just want to look pretty that day." Han säger att det är hans jobb reda ut dylika problem med skådespelaren, och poängterar att det är väldigt viktigt att skådespelaren känner sig bekväm på inspelningarna och visuellt sett kan känna sig som sin karaktär. (Landis 2003, s.71)

Kaukanen berättar att en skådespelare sade åt henne att grunden till rollen kommer från utseendet. Hur väl en skådespelare gör sin roll är förstås viktigt säger Kaukanen, och tillägger att det som syns av skådespelaren och hur hon eller han rör sig kommer från kläderna.

Klädseln är det som gör att man kan känna sig som hemma i sin kropp (Entwistle 2000, s. 7). Att kläderna är sköna och sitter bra är viktigt säger Sucksdorff och tillägger att det då är lätt för skådespelaren att hitta in i rollen. Kaukanen säger att skådespelaren ofta söker stöd hos dräktplaneraren. Dräktplaneraren Richard La Motte skriver i sin bok *Costume Design 101* att det är viktigt att skådespelaren kan lita på dräktplaneraren. ”If actors walk into the dressing room without the benefit of knowing or trusting you, [...] you can't blame them for being defensive or wanting what they want. My experience is that when actors are comfortable with their clothes, they will be your biggest allies”. (La Motte 2010, s. 148)

Enligt Bowen-Walsh hjälper det att på förhand veta vem som ska spela en roll i fråga, eftersom hon då kan föreställa sig hur dräkterna skulle se ut på just honom eller henne. En skådespelare kan nämligen påverka dräktplaneringen – det som fungerar för någon kanske inte fungerar för någon annan, säger hon. Som exempel kan tas dräktplaneraren Bob Ringwoods uppdrag att göra en Batman-dräkt. Han såg framför sig en stor, muskulös skådespelare som skulle spela rollen, men när Michael Keaton, som inte var fullt så muskulös, valdes till rollen fick Ringwood tänka om. Han bestämde sig för att det skulle bli en muskeldräkt av gummi för att få Keaton att bli en riktig superhjälte. ”Think about it, you're creating a man who puts on a black suit, with long, pointed ears, and goes out in the night. It's a bizarre thing to make into a reality, but I think we pulled it off very well.” Ringwood tillägger att en duktig dräktplanerare hjälper skådespelaren med att uppfinna karaktären. Han säger att man ska ge skådespelaren en karaktär att klä på sig, men påpekar att om man inte är bra på sitt jobb kan insatsen vara destruktiv för skådespelaren. (Landis 2003, s.121)

Powell förklarar att dräktplaneraren har ett stort ansvar då han eller hon övertygar skådespelaren om val av dräkt: ”If they trust you and you get it wrong, they will actually give the wrong performance”. Han älskar att jobba med skådespelare som är villiga att prova vad som helst. Han tar som exempel Glenn Close som spelar Cruella de Vil i *101 Dalmatiner* (se fig. 3). Han berättar att när han pratade med henne om karaktären sade hon bara att hon skulle se sig själv i spegeln efter att han planerat dräkterna, och sedan bestämma sig för hur hon spelade rollen. Han berömmar henne också för att ha gjort rollen i så obekväma kläder att hon inte ens kunde sitta ner i dem. (Landis 2003, s. 98, 102)

Enligt Teea Hyytiä väcker lyckad dräktplanering känslor: ”Voi ajatella että 'ihanat pikkutyöt' tai saattaa olla että 'just tollainen mummo minä haluaisin olla aikuisena'...”. Enligt Nissinen är det härifrån det sanna och äkta mervärdet kommer. Hon förklarar detta mervärde som något som pratar tyst; det är något som passar riktigt bra på skådespelaren och får dess väsen att vara precis på sin plats - något man kan beundra. Det här är enligt henne det allra viktigaste elementet. Som exempel nämner hon bl.a. en svensk serie om en polis där hon tycker polisen är alldeles ljuvlig. Hon beskriver att allt är så fint - allt från hattarna och byxorna till tårna. Hon tycker allt är väldigt skickligt gjort där. Nissinen säger vidare att vare sig det är en manlig eller kvinnlig huvudskådespelare måste tittaren kunna känna ett sug till honom eller henne: ”Sen tekee kuvaaja, valaisija, pukusuunnittelija, ohjaaja, se puheopetus – kaikki, yhdessä”.



Figur 3. Cruella de Vil i 101 Dalmatiner. Independent 2015.

Nissinen säger att dräktplaneraren ska respektera skådespelarnas sex appeal. Hon säger således att hon i sitt arbete skulle ha nytta av att få följa med processen med skådespelaren under en längre tid. Som exempel nämner hon repetitioner inför inspelningarna där hon kunde följa med på ett hörn och lära sig skådespelarens kroppsspråk, observera hur han eller hon

kommer att spela rollen i en specifik scen, se hur en skådespelare är i förhållande till en annan och se på vilket sätt kameran närmar sig skådespelaren.

Nissinen förklarar att det handlar om en jättestor bild då en film visas och att det på grund av detta är som att sätta allt under ett förstoringsglas – tyget, huden, håret, ögonfransarna... Därför är det viktigt att beakta dräktens rörelse, materialet och hur alla kragar och textiler ser ut i förhållande till huden, säger hon. Nissinen skriver i sitt examensarbete att karaktärens stämning beror mycket på vilket material som används i dräkterna. (Nissinen 1986, s. 25)

För att dräkten ska bli ett med den som bär den krävs det att det finns ett samarbete mellan skådespelaren, regissören och fotografen (Nissinen 1986, s. 17). Nissinen säger att det gäller att tänka på helhetsbilden och på hur den dispositioneras. Hon förklarar att hon måste tänka på hur skådespelarna och statisterna rör sig i förhållande till varandra. Eftersom skådespelaren är det enda kinetiska elementet som förflyttar sig från en scenografi till en annan går det inte att klä honom eller henne just för en scen, utan dräkten måste förflyttas till just det ställe där den ska vara, ett ställe hon kallar för ”high point”. I sitt examensarbete beskriver Nissinen dräkterna som det element som smidigt kan föra färger från en scen till en annan (Nissinen 1986, s. 21). Hon säger att det gäller för dräktplaneraren att planera hur filmen ser ut i helhet för skådespelarna, hur kläderna fungerar på dem, och fundera på vilka saker publiken ska lägga märke till.

Det är regissören som väljer skådespelarna (Nissinen 1986, s. 18). Sucksdorff säger ändå att hon i vissa fall har mera att säga till om i processen då skådespelarna väljs. T.ex. då det är viktigt att filmen får mycket tittare är det väsentligt att skådespelarna man väljer har en publik eller är på väg att bli en kommande stjärna, säger hon. Det finns vissa skådespelare vars egen stil och karaktär är så stark att det kan vara svårt att undvika att detta lyser igenom i rollen. Också här ligger ansvaret delvis hos dräktplaneraren. En del saker kan dämpas eller betonas med kläder medan andra saker är upp till skådespelaren och regissören att lösa. (Nissinen 1986, s.19)

Dräktplanerare Jeffrey Kurland säger att han diskuterar varendaste en karaktär och statist med regissören. Han säger att också statister som bara går förbi framför kameran bidrar till

berättelsen, ibland också lika mycket som huvudkaraktärerna. Han planerar deras dräkter och ser till att de passar in färgmässigt i det som syns i bild samtidigt. (Landis 2003, s. 69) Bowen-Walsh pratar också om att få statisterna att passa in i filmens färgpalett, och säger att det måste finnas en grad av kontroll här.

4.3 Inspelningarna närmar sig

Regissör Klaus Härö säger i Riina Hyytiäs bok att när de konstnärliga bitarna börjar falla på plats i förberedelserna och när samarbetet med de konstnärligt ansvariga inleds börjar manuskriptet leva sitt eget liv (Hyytiä, 2014, s. 148). Nissinen förklarar att i planeringsfasen har regissören och resten av teamets synpunkter blivit ett. Det leder till att alla sedan på nytt på egen hand fördjupar sig i manuset, genom att gå tillbaka till det och leva berättelsen än en gång med all ny information som uppkommit under planeringen. (Nissinen 1986, s. 30) Riina Hyytiä skriver att det är dags för manuset att ”lägga sig” och vara färdigt när inspelningarna närmar sig. Då ska man kunna instruera arbetsgruppen så att de kan börja med sina respektive förberedelser. (Hyytiä 2004, s.148). På vilket sätt är det viktigt att samarbetet fungerar i detta skede av förberedelserna mellan triangeln regissör - producent - dräktplanerare?

4.3.1 Förberedelser inför inspelningarna

Nissinen tycker att det i branschen i Finland definitivt finns behov av mera samarbete. Hon påpekar att samarbete är viktigt, och att det dessutom är gratis. Hon berättar om en produktion där de hade en utländsk art director. Art directorn tyckte att konstavdelningen i planeringsfasen behövde några stora bord och mellanväggar som fungerade som tavlor där de kunde fästa anteckningar och bilder. Bilder av inspelningsplatser och textilprover sattes upp, Nissinen själv satte upp bilder och ritningar för dräkter osv. Regissören gick varje dag och tittade på vad som fanns på mellanväggarna och såg hur långt de var i processen. Nissinen berättar att regissören mitt i allt kunde ropa stopp om det var något han inte tyckte om. Också fotografen kommenterade på mellanväggarnas innehåll och meddelade om något skulle bli problematiskt eller om det t.ex. var någon scen han ville provfilma eller kolla ljussättningen för. Nissinen säger att de hade ett kort möte varje morgon där de träffades för att sedan sätta igång, och att det var på det här sättet de samarbetade med varandra. ”Ja tätä mä en ole nähnyt tässä maassa. Olisi tiimityöskentelylle paikka”, säger hon. Kaukanen säger också att det är

viktigt att veta vad de andra håller på med och inte bara vara fokuserad på sin egen arbetsinsats. Hon säger att när alla vet åt vilket håll man är på väg och planerar tillsammans undviker man överraskningar på inspelningsplatsen och att det blir ”tårta på tårta”.

Att upptäcka styrkor hos andra och bygga på dem, samt föra samman personligheter som kompletterar varandra är grunden till ett fungerande samarbete (Hyytiä 2004, s.67). Teea Hyytiä säger att en arbetsgrupp som fungerar dynamiskt är viktigt. Enligt henne är det en hierarkisk bransch, där det hjälper att ha tydliga ramar inom vilka man jobbar så att alla kan ansvara för sitt eget område. Hon säger att producentens uppgift är att övervaka arbetet, se till att de rätta människorna är en del av teamet och säkerställa att det finns arbetsro. Teea Hyytiä poängterar också att professionalism är en viktig del av ett välfungerande team, där alla har en passion för det de gör och att de på ett ambitiöst sätt kan ta emot utmaningarna som kommer emot på vägen. Hon säger att det är på hennes ansvar att se till att arbetsgruppen mår bra och att de har normala arbetstider och inte blir utbrända.

Kaukanen säger att tidtabellen under inspelningen är hektisk och att det då gäller att ha allt på det klara. Det är alltså viktigt att samarbetet fungerar under förberedelserna som grund för de kommande inspelningarna.

4.3.2 Budgeten

Teea Hyytiä säger att det är producentens uppgift att se till att finansieringen för produktionen lyckas så att projektet överhuvudtaget kan bli av och så att lönerna kan betalas. Hon säger att finansieringen och ekonomin går hand i hand med processen från att en idé kläcks till att den slutförs.

Producenten är den som har makten över hur pengarna används. Riina Hyytiä förklarar pengarna som verktyget med vilka resurser skaffas för att göra film. Hon säger att alla konstnärliga visioner och planer behöver dessa resurser för att kunna förverkligas. Det är producentens uppgift att reda ut hur pengarna ska fördelas då visionerna och förhoppningarna stöter på verkligheten. (Hyytiä 2004, s. 61) Tee Hyytiä säger också att det gäller för producenten att följa upp och ansvara för att de pengar som finns delas i rätt proportion

mellan de olika avdelningarna, och också följa med om det finns stunder då det lönar sig att satsa mera på något specifikt.

Sucksdorff säger att när man gör budgeten utgår man från manuskriptet. Hon förklarar att t.ex. dräktavdelningen inte behöver lika mycket pengar när det är frågan om en film som utspelar sig i nutid, än när det handlar om epok där det inte går att låna eller köpa allt: ”...allt som syns i bilden ska vara sånt som fanns på den tiden, och det går jättemycket tid och energi och pengar till dom detaljerna då när man gör epok”. Nissinen säger också att budgeten för dräktavdelningen varierar. Dräkterna i t.ex. krigsfilmer är en tredje- eller fjärdedel av budgeten, säger hon. Därtill är mängden arbete enormt ”kun se on sitä sotkemistä ja pyykkäämistä ja verta ja räjähdysä”.

Nissinen har varit dräktplanerare i många krigsfilmer och vet vad det går ut på. Hon säger att hon upplyser de som inte har gjort krigsfilm tidigare om viktiga, men kanske inte alltid så självklara, saker. Som exempel nämner hon att ett par hundra stövlar ska användas och att hjälmarna väger flera hundra kilo. Då måste man beakta att ingen kommer att orka bära dem utan istället ska kärror på hjul skaffas. Därtill säger hon att hon skulle kunna erbjuda producenten hjälp med saker som kan spara tid och pengar. T.ex. kunde hon förhandla om tidtabellerna med transportföretaget som har hand om att flytta stora lass kläder åt dem - där kan det finnas många mer pengasnåla lösningar. Nissinen kommer också med idéer om scener som kunde filmas i en annan ordning och tid på dygnet för att hennes assistenter inte skulle behöva bli på övertid efteråt, vilket också skulle spara pengar. Därtill säger hon att hon räknar alla arbetsgivarkostnader färdigt - dagpenning, övertid och allt på en gång - och erbjuder dem åt producenten. Hon påpekar att hon gör det för tydlighetens skull då många producenter inte räknar med dessa kostnader från början. Nissinen understryker att samarbete är viktigt också när det gäller sådana här saker. Hon berättar om en produktion där hon satt ner med producenten, regissören, fotografen och scenografen och diskuterade filmen, funderade på olika lösningar och räknade budgeten tillsammans ett halvt år före produktionen satte igång. Den sortens samarbete uppskattar hon.

Nissinen förklarar budgeten som ett verktyg som man får före eller under arbetets gång, och hon menar att det inte påverkar slutresultatet bara man får veta hur mycket man har att jobba med i god tid. Hon säger att man får utnyttja det man har tillgång till på bästa sätt och anpassa

sig. Teea Hyytiä anser att professionella arbetstagare i finska filmbranschen förstår och vet vilka storleks budgeter det handlar om, och att de kan ta allt som en utmaning istället för att klaga på att det finns för lite pengar. Sucksdorff berömmar också finska filmarbetare. Hon säger att de gör det bästa av att budgeterna är små, och de kan t.ex. offra en assistent för att göra någonting ”out of the box” och kreativt med de pengarna de sparar där istället. Med erfarenhet av att jobba i branschen i USA säger Sucksdorff att processen är exakt den samma som i Finland förutom att de har större budgeter än här. Hon menar också att eftersom de har så mycket pengar att röra sig med där kan deras arbete bli mindre effektivt.

Nissinen påpekar att det har hänt att hon av producenten har fått en så liten budget att använda så att hon inte kunde acceptera den. Hon säger dock att det går att förhandla om budgeten. Kaukanen säger också att hon ofta själv är med och gör upp budgeten. Om hon är med i god tid i projektet kan hon diskutera med producenten och regissören vad filmen kräver i dräktplanerings syfte. Hon säger att hon förklarar för dem vad det betyder om något görs på ett billigare sätt, och att man med mera pengar kanske kunde ha fått något som man nu måste lämna bort. Olika lösningar kan ofta diskuteras med regissören: ”Ajattelu on aina ensin ja raha on vasta sitten, mutta kyllä se sitten jossain kohtaa tulee myös vastaan. Kuin seinä.” Kaukanen säger att hon nog har tackat nej till jobb där hon varken skulle ha tillräckligt mycket arbetstid eller pengar för att utföra uppgiften.

En annan orsak för en konstnärligt ansvarig att inte ta emot ett jobb kan vara lönen. Sucksdorff säger att det finns en lönetabell inom branschen som man ganska långt följer, men att vissa ”hodin” som är väldigt duktiga och upptagna inte gör det för den tabellens lön utan kräver lite mera ”och då får man ta ställning till det i varje projekt att har vi råd med det här eller inte”. Teea Hyytiä menar att det nog är producenten som i stor skala ansvarar för hela budgeten, men att också regissören och hela konstnärliga teamet måste tänka på denna aspekt av produktionen. ”Kyllä se raha yhdessä taiteellisten ratkaisujen kanssa kulkee”, säger hon. Enligt henne kan producenten bidra med att skapa mervärde till en produktion genom att på alla sätt försöka maximera den bästa möjliga budgeten för projektet.

På samma sätt som producenten också tänker på det konstnärliga i en produktion gäller det för regissören och dräktplaneraren att tänka på pengarna under hela resans gång - det är en balansgång. Det är således viktigt för alla att ta del av och vara involverade i hur pengarna

påverkar arbetet. Att kommunicera med varandra hjälper att maximera användningen av de resurser som finns.

4.4 Under inspelningarna

Sucksdorff liknar stämningen på inspelningsplatsen vid en äggklocka som står och tickar. Hon menar att inspelningsdagarna är dyra; ”varje dag kostar mellan 10 och 20 tonni, och där står en massa människor vars lön rullar på”. Hon menar att det ofta händer att något inte går helt som planerat och att det då är viktigt att personkemin är bra och förtroendet för varandra finns - då håller alla sig lugna och kan lösa situationen på bästa sätt. Teea Hyytiä säger också att det därför är viktigt att från början ha valt en regissör hon kan lita på så att det inte uppstår situationer där hon tvekar på honom eller henne, och att förtroende finns för att valet av de andra medlemmarna i teamet är rätt.

Sucksdorff menar att en film blir bättre ju flera inspelningsdagar den har. ”...om du har ett proffsteam med bra människor, så dom kan göra under med tid. Och det är tid som kostar”. Teea Hyytiä påpekar att det är viktigt att alla har noggranna arbetsbeskrivningar och att alla ansvarar för sitt eget område, både före och under inspelningarna. Hon säger att samarbete är otroligt viktigt, och också Kaukanen beskriver branschen som samarbetsinriktad. Hon säger att man förutom yrkesskicklighet behöver färdigheter i att kommunicera. Hon tycker att kommunikation med människor man kommer bra överens med gör jobbet lättare, mer intressant och kanske till och med bättre.

Som producent säger Sucksdorff att det är viktigt att ha ledarskapskunskaper. Enligt henne är det producenten som har en vision, den som orkar föra projektet framåt och vet vart man är på väg. Hon säger att under inspelningarna är det regissören som leder arbetet, men att det ändå är producenten som har anställt alla och satt ihop teamet. Det gäller att vara en ledare för dem genom att berätta hurdan produktion det är fråga om, varför den görs och vilka förväntningarna är. Hon tillägger att det är väsentligt att visa att man är intresserad och bryr sig om det som händer under processen, samt förmedlar att det är viktigt att resultatet blir bra.

Sucksdorff poängterar vikten av att ha allt färdigt och välplanerat före inspelningarna, så att det sedan på inspelningsplatsen bara är att köra på utan att det finns något oklart som kan

försämra slutresultatet. Producenten följer också upp material som filmats varje dag och kommenterar om t.ex. någon scen har lämnats bort och kommer att skapa problem längre fram, säger hon. Hon kallar det inspelade materialet ”dailies”, som hon får som en länk till sin dator i slutet av dagen. Nissinen önskar att andra också skulle få ta del av det inspelade materialet efter t.ex. ett par dagar av filmande. Hon berättar att när hon började i branschen fick hela teamet titta på det inspelade materialet varje dag på en stor duk. Hon säger att man i detta skede ännu skulle kunna rädda något som inte ser bra ut på stor skärm, något som man inte annars skulle märka. Dessa tillfällen av att titta på materialet tillsammans skulle också skapa en känsla av samhörighet i gruppen, säger hon. Nissinen skulle själv föredra att hela teamet skulle ta del av dylika visningar istället för möten med ”hodina” som enligt henne inte är så givande, eftersom ingen riktigt vet hur materialet ser ut. Alternativt tycker hon att de konstnärligt ansvariga borde få tillgänglighet till det inspelat material på sin egen dator varje kväll. För dräktplanerare Albert Wolsky är dessa ”dailies” en nödvändighet. Han säger också att han först under inspelningarna kan känna tonen av filmen. ”There's kind of an unreality to the pre-production stage. Once filming begins, I need to be on set at the start of everyday. I'm there to establish a scene, check on the background [...] and in general, get a feeling of the film's rhythms”, säger han. (Landis 2003, s. 168)

Dräktplanerare Jeffrey Kurland anser att dräktplaneraren behövs på inspelningsplatsen. Han säger att han själv alltid är på plats, för om han inte är där kommer något högst antagligen att hända som gör att dräkterna inte ser ut som planerat: ”If I'm not there to worry about the costumes, no-one will do it for me.” Han säger att det gäller att inte ge regissören orsak att tappa förtroende för honom, att hålla huvudet kallt och skådespelaren lugn. (Landis 2003, s. 65) Det kan ske förändringar på inspelningsplatsen som det lönar sig att vara beredd på. Genom diskussion före inspelningarna kan man förbereda sig för dessa situationer och vet hur man kan ändra saker i dräkterna ännu på plats. Det gäller att hela tiden hålla i den röda tråden: ”Hyvä kokonaissuunnittelu on ainoa ase, jolla saa kaikki sadat palapelin osat pysymään hallinnassa.” (Nissinen 1986, s. 35) Nissinen påpekar att trots att det är dräktplaneraren som måste kunna göra rätt beslut på inspelningsplatsen angående dräkterna, och samtidigt veta att det följer filmens linje, är det i situationer när det är bråttom är extra viktigt att hela teamet jobbar tillsammans och hjälps åt. Att det finns någon som kollar med dräktplaneraren hur t.ex. en grupp statister ska placeras framför kameran på rätt sätt hjälper mycket, säger hon.

Enligt Nissinen skulle det löna sig att beakta dräktavdelningens arbete för att på inspelningsplatsen spara tid. Hon menar att det finns sådant som kunde göras annorlunda under inspelningarna i detta syfte. Som exempel tar hon hur kläder påverkas av specialeffekter. Enligt henne kunde man genom att planera effekterna väl på förhand undvika lika många försök i all hast som sedan leder till flera klädbyten. Dyliga saker säger Nissinen att skulle vara viktiga att producenten diskuterade med varje avdelning.

Sucksdorff tar upp stämningen som en viktig faktor under inspelningarna. Hon säger att producenten kan sprida god stämning genom att tacka folk och försöka få alla att göra sitt bästa. Det kan ha en dålig inverkan på resultatet om teamet känner osäkerhet och tror att producenten inte bryr sig om det de åstadkommer, men hon säger dock att det gäller att vara ärlig om det finns rum för förbättring. Hon menar också att det är regissören som ska vara den som inspirerar och får gruppen att jobba hårt och ha en positiv inställning till produktionen. Nissinen säger att det skulle vara motiverande att få beröm när det känns jobbigt, och hon påpekar att det i allmänhet också före inspelningarna skulle vara betydelsefullt om regissören kom in och tittade på dräktavdelningen alltid nu och då för att se på deras framsteg. Hon menar ändå att tacket kommer då hon ser skådespelaren framför kameran. Kaukanen är inne på samma spår: ”Mä otan sen kiitoksen ihan vaikka ei kukaan kiittäiskään. Näyttelijä saa oikeat kengät jalkaansa ja muuttuu siksi henkilöksi - se kiitos tulee siinä”.

Under inspelningsfasen gäller det alltså för triangeln att inspirera varandra. En öppen diskussion under förberedelserna har önskvärt gett en grund för tillit för den här stunden då det verkligen gäller. Diskussionen bör också ha sparat både tid, besvär och pengar som annars kunde ha gått förlorade under inspelningarna. Det kunde vara bra att också dräktplaneraren skulle få ta del av det redan färdigt inspelade materialet under inspelningarnas gång för att ännu kunna påverka och göra förändringar i dräkterna om det behövs. Sammanfattningsvis kan konstateras att ju bättre fungerande samarbete desto mer lyckat resultat.

4.5 Produktionens framgång

Riina Hyytiä lyfter fram producentens helhetsansvar. Enligt henne ingår det i ansvaret att jobba för att de andra aktörerna ska ha utrymme att utföra sitt arbete, samt att med filmens bästa i tankarna kunna lösa problem. (Hyytiä 2004, s. 60-61) Teea Hyytiä understryker att

producenten är med i hela produktionsprocessen - från att tillsammans med teamet kläcka idén till att marknadsföra produktionen. På sätt och vis är det på producentens ansvar att en produktion blir framgångsrik, säger hon.

Suuraho säger att produktionsvärde (som tidigare nämnt är hur ”dyr” en film ser ut) fungerar som ett mått med vilken man kan bedöma en film. Han poängterar att en film med stor budget och högt produktionsvärde ändå kan vara ”dålig”. Han diskuterar hur den visuella aspekten påverkar en films produktionsvärde och konstaterar att det visuella trots allt bara är ytligt. Som exempel tar han Star Wars trilogins efterföljare av George Lucas. Regissören hade väntat med att göra filmerna tills tekniken skulle vara tillräckligt utvecklad för att genomföra hans vision. Suuraho säger att de visuella effekterna var imponerande, men att filmerna har fått mycket kritik för att själva berättandet halkar efter på alla plan. (Suuraho 2011, s. 26-28)

Gregory Goodell diskuterar en films ”stil” i sin bok *Independent Feature Film Production – A complete guide from concept through distribution*. Han anser att stil inte handlar om stilmässigt pråliga effekter vars avsikt är att ge tittarna en upplevelse som täcker en platt och tråkig berättelse. Enligt honom uppstår istället en films stil från vilka verktyg regissören använder sig av som filmskapare – bl.a. skådespelare, ljus, rörelser och smink. Han säger att om stilen väcker för mycket uppmärksamhet eller distraherar en från berättelsen har den misslyckats. Om den däremot kan bidra till berättelsen har den lyckats. En lyckad stil i kombination med en stark berättelse och starka karaktärer kan ersätta en stor budget, sammanfattar han. (Goodell 1998, s. 221-222)

Ju mera en regissör förstår hur han kan använda sig av olika element som verktyg, desto mer genomgående stil får filmen. T.ex. regissören Sydney Pollack säger att han är nyfiken på det tekniska i allt från hur kameran fungerar till scenografin och dräkterna. ”I like to get into the details”, säger han. Det är regissören som väljer stilen, men han eller hon måste kunna kommunicera denna stil till sitt team. (Goodell 1998, s. 222-224) Som tidigare nämnt kallar Bowen-Walsh dräktplanering ett verktyg som hjälper berättelsen. Hon säger att genom att vara kreativ och veta hur saker fungerar går det lättare att kommunicera de egna idéerna till regissören.

Det är alltså på producentens ansvar att ge arbetsgruppen de bästa förutsättningarna för att göra sitt jobb, och dräktplaneraren ska stöda regissörens vision och val av stil för att bidra till berättelsen på bästa sätt. Triangelmodellen producent – regissör – dräktplanerare jobbar tillsammans för att produktionen ska kunna bli framgångsrik. Allt är en helhet och dräkterna i en film kan inte lyckas om själva filmen inte heller lyckas, anser Nissinen. Kan dräktplaneringen misslyckas som självständigt stående del och påverka produktionen negativt?

4.5.1 Lyckat eller misslyckat

Bowen-Walsh säger att lyckad dräktplanering betyder att det känns äkta och trovärdigt. Hon understryker att allt som görs i dräktplaneringen för en produktion är för berättelsens bästa. Det handlar inte om vad karaktärerna har på sig, utan att kläderna är en del av berättelsen. Om något är distraherande gäller det att uppoffra den idén, säger hon. Dräktplanerare Gabriella Pescucci är av samma åsikt: ”Regardless of the characters I'm dressing, my greatest satisfaction comes from having my work disappear in the film. If it doesn't jump out at the audience, it's serving the purpose of the movie” (Landis 2003, s. 91). Teea Hyytiä menar också att om man fäster för mycket uppmärksamhet vid kläderna sticker det antagligen ut för mycket från den konstnärliga helheten.

Bowen-Walsh säger att allt i filmen ska fungera som en sammanhängande och visuell värld. I och med att dräktplaneringen är starkt kopplad till den konstnärliga helheten menar Kaukanen att dräktplaneringen kan förstärka filmen, och att den också tvärtom kan försämra filmen om den belyser eller understryker fel saker. Hon menar dock att det är svårt att lägga fingret på dessa saker och säga vad det är som egentligen är dåligt gjort i en film, det kan också vara t.ex. skådespelarinstatserna eller musiken. Sucksdorff konstaterar också att om man ”...faller ur den där upplevelsen och blir påmind om att det bara är en film...” är det något som är fel. Hon säger att t.ex. rekvisitan eller dräkterna kan vara det som gör att det inte känns rätt, och påpekar att det är viktigt att kläderna inte ser ut som om de just har varit nerplockade från hängare i en klädbutik. Nissinen nämner TV-serien *True Detective* som ett exempel på lyckad dräktplanering (se fig. 4). Hon säger att skjortorna karaktärerna har på sig är just på gränsen till för släta och välstrukna, och att det är väldigt skickligt gjort. ”Ne on niin yksinkertaisia asioita mistä se ihan todellinen, se oikea lisäarvo tulee”, säger hon.



Figur 4. Från TV-serien True Detective. IMDb 2013.

I vissa fall är kläderna ”helt A och O”, säger Sucksdorff. Som exempel tar hon en film som handlar om en bloggare, och då står kläderna i fokus. Hon säger att den världen måste se ut som bloggvärlden. Landis understryker ändå att mode inte är samma sak som dräkter. Anthony Powell är av samma åsikt och säger att om modeskapare planerade dräkterna för en film skulle skådespelarna bara vara dem själva i vackra kläder, utan någon som helst karaktär. ”It's not about how glamorous, or sexy, or wonderful somebody looks. It's about making the character”, säger dräktplanerare Sandy Powell. Också Ringwood tycker att en dräktplanerare inte gör sitt jobb om han eller hon blir för fokuserad på mode. Dräktplanerare Milena Canonero säger att vissa filmer har haft stort inflytande på modevärlden, men att hon själv aldrig tänker på mode när hon jobbar. Landis påpekar att stora stjärnor är så inflytelserika och dominerande att publiken inte inser att det finns någon som har planerat dräkterna de har på sig. Då försvinner dräktplaneringens ursprungliga roll: berättandet. Anthony Powell säger att det är en stor utmaning att få dessa sorters stjärnor att förvandlas till något de inte är. (Landis 2003, s. 7-8, 32, 98, 103, 115).

4.5.2 Tekniska utmaningar

En kvalitetsfilm ska enligt Harry Schein uppfölja bland annat följande kriterier ”den tekniska skickligheten i manus, regi och spel samt övriga artistiska komponenter hos en film”. (Voodoo Film 2015b). Suuraho säger att tanken är att det blir lättare att göra film i och med nya arbetsverktyg och teknologins utveckling. Han menar dock att det ofta för med sig nya problem och att många saker har blivit mer komplicerade. Suuraho hänvisar till de tidigare nämnda Star Wars trilogins efterföljare. Han säger att de flesta av dessa inte filmades i den miljö de skulle utspela sig i, utan platserna gjordes först efter inspelningarna i postproduktionen. Det betyder också att skådespelarna knappt har någon interaktion med miljön efter som miljön inte ännu är skapad. Suuraho säger att det inte är de nya arbetsverktygen som är det viktigaste, utan att man har färdigheter i att använda dem på rätt sätt. Enligt honom är det viktigaste verktyget fortfarande kreativiteten. (Suuraho 2011, s. 26-28)



Figur 5. En av Star Wars trilogins efterföljare; Star Wars: Episode I – The Phantom Menace. Lucasfilm Ltd. IMDb 2002.

”Of course, the changes in technology affects everyone in the moviemaking business”, säger Pescucci (Landis 2003, s.91). Nissinen säger att det konstnärliga begränsas av tekniken. Enligt henne har den digitala kameran ännu många brister. Hon säger att det som förut var så fint och såg underbart ut på film är otänkbart att sätta framför den digitala kameran. Hon tar

som exempel tweed och stickade tröjor som inte kan användas på grund av att det kan bli för stor kontrast och börja flimra, och säger att det gäller att använda släta material. Kaukanen nämner att huden ser annorlunda ut och att rodnaden stiger med den digitala kamera. Ringwood anser också att den digitala kameran ställer till med problem och säger att "... the camera is a recorder of light. Unfortunately, modern technology is not a great friend of light. To me, digital cameras make contemporary films look flat and dead; too colorful". (Landis 2003, s. 124) .

Dräktplanerare James Acheson säger att filmskapandet förändras och hela tiden blir mer beroende av teknologin. Det påverkar också dräktplaneringen, och som exempel tar han dräkterna han planerade för Spider-Man. Där jobbade han med green screen och måste tänka på selar och annan utrustning för stunter, som begränsade honom i val av former och färger. (Landis 2003, s.21) Dräktplanerare Ann Roth påpekar att hantverket håller på att försvinna från dräktplaneringen. Hon säger att ingen mera utvecklar färdigheter i att t.ex. virka eller brodera. Ringwood lyfter fram samma sak. Som exempel tar han hattar och menar att de var välgjorda förr i tiden till skillnad från idag. Han säger att en hatt som inte är välgjord bara sitter på huvudet, medan en skickligt tillverkad hatt blir som en fortsatt del av huvudet, på ett sätt som gör att åskådaren inte märker hatten utan bara uppfattar karaktären. (Landis 2003, s. 127, 130)

Trots utmaningar kan mycket räddas med samarbete. Piero Tosi menar att fotografen kan hjälpa både dräktplaneraren och regissören. "There are costumes that have been rescued by photography. The cinematographer and costume designer are the same team: they must work together to set forth the color palette of a movie, expressing shapes with color". George Cukor var en regissör som verkligen tog dräkterna i beaktande och han kunde till och med låta en scen ljussättas på nytt för att en dräkt skulle komma till sin rätt, berättar Anthony Powell. (Landis 2003, s. 94, 149). Verktygen förändras, sammanfattar Kaukanen, men det handlar ändå alltid om kommunikation där slutresultatet är en två-dimensionell film, säger hon.

4.5.3 Underskattat arbete

Acheson säger att filmindustrin verkligen är en industri, där fokus ligger på filmens premiär, dess trailer och marknad. I detta sammanhang då filmen marknadsförs får dräktplanerarna

ingen kompensation för sitt arbete. ”There is no participation of any member of the creative team that so often makes a significant contribution to the movie's success. It is time this changed.”, säger han. (Landis 2003, s. 21)

Landis lyfter också fram att dräktplanerarnas jobb är underskattat, och att grunden till det ligger i ovetskapen om deras arbete. Enligt henne är den allmänna uppfattningen att dräkter är samma sak som kläder, vilket hon understryker att det aldrig är: ”We are often asked the innocent question, ”Where did you get it?”. The answer is, we designed it”. (Landis 2003, s. 7, 9)

5 SAMMANFATTNING

Att skapa och bygga upp karaktärer är ett jobb i många faser och delmoment. Berättelsen är alltid den viktigaste och är den som ska vara i fokus när man gör en film eller TV-serie. Samarbetet är receptet för ett lyckat slutresultat. Alla i teamet bör jobba tillsammans med samma vision för att det ska bli en enhetlig produktion, där varje avdelning bidrar med en bit till berättelsen.

Producentens uppgift är att leda projektet och hela tiden föra det framåt. Hon eller han ska se till att arbetsgruppen består av personligheter som fungerar tillsammans där kommunikationen är som viktigast. Det gäller också att lyssna på teamets behov för att främja arbetet och för att det ska gå så smidigt till som möjligt. Därtill är det producentens uppgift att maximera budgeten för att ge arbetsgruppen de bästa möjliga förutsättningarna att utföra sitt jobb.

Dräktplaneraren står för karaktärernas utseendemässiga presentation. Kläderna säger mycket om en människa, och kan berätta mycket om en karaktär. Här gäller det för dräktplaneraren att väva in så mycket berättelse och personlighet som möjligt i en karaktär utan att det blir iögonfallande. Dräkterna ska smälta in i resten av produktionens konstnärliga stil och stöda regissörens vision. Regissören och dräktplaneraren måste ha ett samförstånd för att resultatet ska lyckas. Dräktplaneraren ska också ge skådespelarna en känsla av trygghet, så att de kan göra en lyckad skådespelarinsats med dräkterna som grund för sin karaktär.

Dräktplaneraren har mycket ansvar då det gäller skapandet av karaktärer. Det finns många utmaningar i samband med det, men som med yrkesskicklighet och stöd av arbetsgruppen kan övervinnas. Producenten kan många gånger vara det stöd som dräktplaneraren behöver, och kan ge honom eller henne de förutsättningarna som behövs för att lyckas. En lyckad dräktplanering kan ge en produktion oersättligt mervärde.

Triangeln producent – regissör – dräktplanerare kan användas som en modell för att illustrera hur samarbetet dessa aktörer emellan stöder berättelsen i en produktion. Sammanfattningsvis kan konstateras att denna triangelmodell kan fungera som basen för en gemensam berättelse med en enhetlig, konstnärlig stil och starka karaktärer.

6 DISKUSSION

I mitt arbete har jag kommit fram till att det definitivt är befogat att påstå att dräktplaneraren har en central roll i skapandet av karaktärer. Det gläder mig att det faktiskt finns så mycket arbete och tanke bakom varje detalj hos en karaktär som jag tänkt mig, om inte mera.

Jag tycker att min metod var fungerande för detta arbete. Intervjuerna gav mycket värdefull information som jag anser att jag inte kunde ha fått på något annat sätt. Material från böcker och andra examensarbeten gav detaljer och andra synpunkter som jag kunde väva in med materialet från intervjuerna. Som tidigare konstaterat kunde det ha varit intressant att intervjua en regissör eller skådespelare, men jag tror fortfarande att det hade tagit för mycket tid och att arbetet då hade blivit för stort. Jag skulle inte heller ha valt bort t.ex. en intervju med en dräktplanerare för detta ändamål, eftersom alla intervjuer jag gjorde skiljde sig från varandra och de bidrog var och en med värdefull information.

Triangelmodellen producent – regissör – dräktplanerare tycker jag fungerade bra. Man kunde alternativt tänka sig att istället för att ersätta manusförfattaren med dräktplaneraren hålla denna kvar, och tänka sig modellen som en fyrkant. Dock har manusförfattaren ingen egentlig plats genom hela produktionsprocessen utan främst i början, då han eller hon står för manuskriptet och grunden för berättelsen. Det kunde vara intressant att undersöka hur triangelmodellen fungerar med andra konstnärligt ansvariga eller andra aktörer i teamet.

Dräktplaneraren bidrar avsevärt till berättandet och karaktärernas uppbyggnad, och jag har lärt mig att det är en lång process som ligger bakom resultatet. Med ny kunskap kommer jag att fortsätta iaktta hur karaktärerna i film och TV-serier ser ut trots att jag lärt mig att utseendemässiga saker egentligen inte alls ska läggas märke till, utan bara smälta in i helheten.

KÄLLOR

Böcker

- Anderson, Barbara & Cletus. 1984, *Costume design*, New York: CBS COLLEGE PUBLISHING, 401 s.
- Entwistle, Joanne. 2000, *The Fashioned Body*, Great Britain: MPG Books Group, 258 s.
- Flick, Uwe. 2011, *Introducing Research Methodology – A beginner's guide to doing a research project*, Great Britain: MPG Books Group, 271 s.
- Goodell, Gregory. 1998, *Independent Feature Film Production – A complete guide from concept through distribution*, New York: Library of Congress in Publication Data, 483s.
- Holme, Idar Magne & Solvang, Bernt Krohn. 1997, *Forskningsmetodik – Om kvalitativa och kvantitativa metoder*, 2 uppl., Lund: Studentlitteratur, 360 s.
- Hyytiä, Riina. 2004, *Ennen kuin kamera käy – Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat*, Hollola: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 50, 208 s.
- Jorgensen, Jay. 2010, *Edith Head – The Fifty Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*, New York: A LifeTime Media Production, 398 s.
- Jänisniemi, Laura & Olga. 2008, *Vintage Fashion – Muodin vuosikymmenet*, Dubai: Kustannusosakeyhtiö Otava, 223 s.
- La Motte, Richard. 2010, *Costume Design 101*, 2.uppl., California: Michael Wiese Productions, 201 s.
- Landis, Deborah Nadoolmaan. 2003, *Costume design*, Switzerland: RotoVision SA, 176 s.
- LoBrutto, Vincent. 2002, *The Filmmaker's Guide to Production Design*, New York: Allworth Press, 197 s.
- Nissinen, Marjatta. 1986, *Elokuvan puvut, viesti ja visio*. Examensarbete, Helsingfors: Taideteollinen korkeakoulu, Vaatetus suunnittelun osasto.
- Seppälä, Henna. 2012, *Pukusuunnittelun merkitys elokuvassa*. Examensarbete, Tammerfors: Tampereen ammattikorkeakoulu, Viestintä.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet. 1998, *Basics of Qualitative Research*, 2 uppl., California: SAGE Publications, Inc., 312 s.

Suurahom Mikko. 2011, *Elokuvan visuaalinen ilme ja sen rakentuminen*. Examensarbete, Metropolia, Elokuvan ja television koulutusohjelma.

Widerberg, Karin. 2002, *Kvalitativ forskning i praktiken*, Lund: Studentlitteratur, 232 s.

Elektroniska källor

Advameg, Inc., 2015a. Tillgänglig:

<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Early-Cinema-THE-SINGLE-REEL-FILM-ANDCHANGES-TO-FILM-FORM.html> Hämtad 6.11.2015

Advameg, Inc., 2015b. Tillgänglig:

<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Costume-INTERNATIONAL-HISTORY-OF-COSTUME-DESIGN.html>
Hämtad 7.11.2015

Voodoo Film 2015a. Tillgänglig: <http://www.voodooofilm.org/ordlista/term/greenscreen>
Hämtad 28.11.2015

Voodoo Film 2015b. Tillgänglig: <http://www.voodooofilm.org/ordlista/term/kvalitetsfilm>
Hämtad 25.11.2015

Figurer

1. <http://onnelijaanneli.fi/?esittely=onneli-ja-anneli>
2. http://www.imdb.com/media/rm3326843136/tt0137523?ref_=ttmi_mi_all_sf_7#
3. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/cruella-de-vil-live-action-film-fifty-shades-of-grey-alumni-kelly-marcel-to-write-screenplay-for-a6689686.html>
4. http://www.imdb.com/media/rm1757991168/tt2356777?ref_=ttmi_mi_all_sf_81#
5. http://www.imdb.com/media/rm1498126592/tt0120915?ref_=ttmi_mi_all_sf_64