

Filmski kostim i njegov utjecaj na modu

Moslavac, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

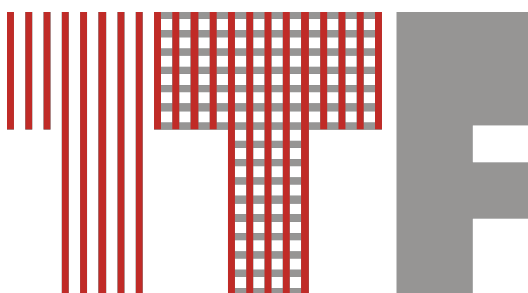
2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:427038>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-23**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD

FILMSKI KOSTIM I NJEGOV UTJECAJ NA MODU

Ana Moslavac

Zagreb, rujan 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

ZAVRŠNI RAD

FILM SKI KOSTIM I NJEGOV UTJECAJ NA MODU

Mentor:

Izv.prof.dr.sc. Katarina Nina Simončič

Student:

ANA MOSLAVAC 10537/TMD

Zagreb, rujan 2019.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY
Department of Textile and Fashion Design

FINAL THESIS
MOVIE COSTUME AND INFLUENCE ON FASHION

Advisor:

Izv.prof.dr.sc. Katarina Nina Simončič

Student:

ANA MOSLAVAC 10537/TMD

Zagreb, September 2019

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno-Tehnološki Fakultet

Studij: Tekstilni i modni dizajn

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Završni rad

FILMSKI KOSTIM I NJEGOV UTJECAJ NA MODU

Broj stranica: 72

Broj slika: 84

Broj literarnih izvora: 10 knjiga, 17 elektronskih izvora

Mentor: Izv. prof. dr. sc. Katarina Nina Simončič

Članovi povjerenstva:

1. Prof. dr. sc. Žarko Paić, predsjednik
2. Izv. prof. dr. sc. Katarina Nina Simončič, član
3. Izv. prof. dr. sc. Ivana Salopek Čubrić, član
4. Doc. art. Barbara Bourek, zamjenik člana

Datum predaje: rujan 2019.

Datum obrane: 12. rujan 2019.

SAŽETAK

Filmski kostim i njegova povezanost s modom obradit će se u završnom radu kroz analizu kostimografije filmova Kleopatra iz 1963. godine, Edward Škaroruki iz 1990. godine te Crni labud iz 2010. godine. Kako bi se što bolje objasnila kostimografija i njezino značenje u samim filmovima potrebno je proučiti i zasebne epohe u kojima su filmovi nastali te obratiti pažnju na doba u kojem se radnja svakoga od njih odvija. Upravo zato odabrana su tri filma potpuno različitog filmskog žanra nastala u davnim šezdesetim godinama prošlog stoljeća, devedesetima i najrecentniji nastao na kraju prvog desetljeća 21. stoljeća koji se odvijaju na sasvim različitim lokacijama.

Ključne riječi: film, filmski kostim, moda, kostimograf, značenje odjeće

SUMMARY

Movie costume and its connection with fashion will be processed in this final thesis through analysis of costumes in movies Cleopatra (1963.), Edward Scissorhands (1990.) and Black Swan (2010.). To closely explain costumography and its meaning in movies it is essential to study times in which movies were created and periods in which action in movies unfolds. Because of that selected movies are from completely different genre and different time; 1960s, 1990s and 2000s and their action takes place on different locations.

Key words: movie, movie costume, fashion, costume designer, the meaning of clothing

SADRŽAJ

UVOD	1
2.1. Moda i film	2
2.2. Film, kostim i kostimografi	4
3.1. 1960-e.....	6
3.2. Kleopatra (1963.).....	10
3.2.1. Odjeća u Egiptu i Rimu	10
3.2.2. Analiza kostima u filmu	12
3.2.3. Povijesna točnost	29
4.1. 1990-e.....	31
4.2. Edward Škaroruki (1990.)	35
5.1. 2000-e.....	50
5.2. Crni labud (2010.).....	53
5.3. Analiza kostima u filmu	54
6.1. Usporedba kostima: Kleopatra (1963.), Edward Škaroruki (1990.) i Crni labud (2010.).....	66
7.1. Utjecaj filmskog kostima na modu	67
8. ZAKLJUČAK.....	70
9. LITERATURA	71

UVOD

Završni rad bavi se temom filmskog kostima te njegovog utjecaja na modu i modne trendove kako tijekom povijesti tako i danas uključujući i aspekt psihološke karakterizacije likova na temelju odjeće. Kako bi se dobila što potpunija slika navedene teme analizirat će se kostimografija filma „Kleopatra“ iz 1963. kostimografa Vittorio Nino Novarese, Renie Conley i Irene Sharaff, „Edward Škaroruki“ iz 1990. kostimografkinje Colleen Atwood te „Crni labud“ iz 2010. kostimografkinje Amy Westcott.

Od zanosne produkcije Zlatnog Doba Hollywooda do današnjih visokotehnoloških blockbustera svi najzapamćeniji filmovi imaju jednu zajedničku značajku: oslanjaju se na čarobnu transformaciju koju izvodi kostimograf određenog filma koristeći svoje tehničke vještine te imaginaciju. Bilo da se radi o spektakularnom ili suptilnom, razrađenom ili jedva vidljivom, filmski kostim mora biti više od samog savršenog pristajanja na tijelu glumca kojemu je dodijeljen.¹ Svaki izrađeni i odjeveni kostim govori svojim unikatnim jezikom komunicirajući osobnost, raspoloženje ili ugođaj. Kostim pridonosi radnji filma isto koliko i napisani tekst ili neki zvučni efekt. Mnogo glumačkih karijera vinute su upravo zahvaljujući očaravajućem i nezaboravnom kostimu te su mnoga razdoblja definirana intuicijom kostimografa.²

Smatra se da odjeća ima više funkcija. Iako je primarna od njih ta da štiti tijelo čovjeka od vremenskih nepogoda, glavnom značajkom smatra se, kao što je napisao Roland Barthes, da ima značenje.³ „Znak moći, vlasti ili čak i suprotstavljanja, odjeća je također element razlikovanja između klasa, zanimanja, naroda i, osobito u našem vremenu, pojedinca.“⁴ Sve navedeno pobliže će se objasniti analizom ranije predstavljenih filmova. Svaki od njih nastao je u različitom desetljeću te se prema tome mogu zamijetiti i jasne razlike u kostimografiji svakog pojedinog filma budući da novo vrijeme sa sobom uvijek donosi i nove modne trendove. Odabrani filmovi u potpunosti se razlikuju svojim kostimografijama i žanrovima te su zbog toga pogodni kako bi se što bolje uočio kako utjecaj mode na film tako i utjecaj filma na modu u različitim vremenskim periodima.

¹ Nadoolman Landis D.: Dressed A Century of Hollywood Costume Design, HarperCollins Publishers, New York, 2007. (predgovor)

² Ibid.

³ Grau F.M.: Povijest odijevanja, Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2013., str.7.

⁴ Ibid. str. 8.

2.1. Moda i film

Pokretna slika i moda dijelile su kompleksno partnerstvo od svog izuma u kasnom devetnaestome stoljeću. Za razliku od modnog fotografa koji je imao relativnu slobodu konstruiranja scenarija fotografije gdje je odjeća bila samo potporanj za daljnje komentare, filmski kostimograf ili kostimografkinja nalazio se u drugačijem položaju; odjeća iz čisto reprezentacijske sfere prelazi u sferu akcije. Pokretna slika mora rekreirati poznate vrijednosti i osjećaje stvarnosti u namjeri da održi iluziju mjesta i vremena koje se odvija sugeriranog od strane brzog prolaska filmske folije kroz projekcijsku leću.⁵

Te vrijednosti odjekuju simbolična, vremenska i materijalna svojstva same moderne mode. Povijest filma poravnala je povijesti prakse odijevanja i samoreprezentacije što je označilo početak boljeg razumijevanja ljudskog ponašanja i ljudske subjektivnosti u industrijskom te poslije industrijskom dobu. Kao i u stvarnosti, na ekranu odjeća se koristi kako bi komunicirala, prikazala karakter i identitet određenog lika te također sugerirala socijalni kontekst. Kako bi uvjerila, površinski načinjena je takvom da se uklapa, da izgleda kao dio nekog predodređenog sustava. Osim uloge održavanja dosljedne prividnosti prirodnosti koje možemo vidjeti u mnogim filmovima, odjeća na filmu također je pridonijela procesima glume i zapleta radnje što jasno povezuje filmska djela s onim kazališnim i književnima čiji načini komunikacije nisu uvijek samo realni.⁶ Moda na ekranu funkcionira kao performativni kod polažući mnogo na efektne i imaginativne strategije dizajnirane kako bi oslobodile publiku njihove svakodnevice koja im je vrlo često postaje monotona i dosadna. Također, „moda na ekranu podržava hijerarhiju moći koja je povezana s rasama, klasama i spolom što je omogućilo nesmetan rad kapitalističke zapadne ekonomije u svijetu izvan gledališta.“⁷ Neki komentatori ustvrdili su da kino, a posebno ono Hollywoodsko pomaže u promociji konzumerističkog načina života. Vidljivo je kako film ima i ulogu proizvođača snova te se fokusira ne neke nove izazove socijalnih identiteta. Iz navedenog može se uvidjeti kako moda i film imaju mnogo zajedničkih značajki. Štoviše, u razmatranju sveobuhvatne koncepcije moderne kulture može se reći kako je film i modu teško razdvojiti. Moda može biti *filmska* s obzirom na vizualne i socijalne efekte, ali i film može biti *modni* budući da je proizvod tehnoloških procesa i estetike modnog svijeta.⁸

⁵ Breward C.: Fashion, Oxford University Press, Oxford, New York, 2003. str. 131.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid. 132.

⁸ Ibid.

U početcima filma osporavan mu je status samostalne umjetnosti. Razlog tome bili su elementi književnosti i kazališta koje je sadržavao. Mnogi su smatrali da u filmu nema ničega uzvišenog što je moralo biti dijelom svega što se smatralo umjetnošću te su tvrdili kako je to samo još jedan od načina na koji se dokumentirala stvarnost. Budući da se sve grane umjetnosti nastoje uzdići iznad same stvarnosti i realnih događaja te pojava i film je morao pronaći način prelaska granice realnosti. Martin Heidegger tvrdi kako je umjetnost u svojim početcima nastajala samo u svrhu božanskog, u svakom djelu, kipu ili hramu postojao je Bog. S druge strane, Walter Benjamin u svom eseju „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije“ uspoređuje to božansko s aurom umjetničkog djela. Međutim, u moderno doba to mišljenje potpuno izostaje te Bog više nije onaj koji čini djelo uzvišenim i lijepim već je sada to čovjek koji koristi tehniku i reprodukciju. „Tehnika kamere je ona koja nas uvodi u srce skrivene stvarnosti i otkriva da je kretanje upravo ta stvarnost.“⁹

Rene Schwob film smatra umjetnošću te u njemu vidi „grafiku nevidljivog“ te kaže da nam film omogućava spuštanje do točke gdje se naše najtajnije biće, ono nama najmanje poznato, dodiruje s bićem kakvo sebi laskamo da jesmo. Tu se primjećuje poveznica filma i mode. Moda također pruža ranije spomenutu „grafiku nevidljivog“. Gledajući film nismo svjesni tog trenutka u kojem uranjamo u prividni svemir, pomoću mode pokušava se na izvjestan način doći do kolektivno nesvjesnog i podsvjesnog. Sve to pomaže nam da izgradimo osobni identitet u vremenu u kojemu jesmo.¹⁰

Suvremena moda razdvaja spomenuta bića te ima namjeru ono nama najnepoznatije iznjedriti na površinu. Današnji modni dizajneri svojim revijama nude motiv stvarnosti kao privida kako bi srušili prisutne tabue i oslobodili nas istih. Film, s druge strane, je u stanju uznemirujućom silinom neke slike ili kazališne izvedbe uputiti na određeno mentalno stanje likova. Danas to isto pokušavaju postići dizajneri revijama koje postaju pravi spektakli.¹¹

Film nudi privid stvarnosti, on je umjetnost koja proniče trenutak cjelokupnog života, izražava osjećaj vječne egzistencije te je apsolutni prikaz duše i tijela. Ovo je umjetnost koja gledatelju nudi dozu tajanstvenosti, želi ga odvesti u neki drugi svijet izvan njegovih osobnih okvira što ponekad dovodi do nejasnih osjećaja te emotivne klaustrofobije. Ovdje se vidi poveznica sa

⁹ Porobija J., Suvremena moda i rani film iz Paić Ž., Purgar K. (uredili), Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2018., str. 262.

¹⁰ Ibid., str. 263.

¹¹ Ibid.

suvremenom modom koja teži teatralnosti i spektaklu, želi da snovi postanu stvarnost te to postiže kroz emocije koje pobuđuje. Suvremena moda tijelo vidi kao platno u i na kojem se ovi pojmovi neprestano sudaraju i isprepliću. Tijelo je postalo međusvijet koji povezuje film i modu te se ta njihova veza očituje kroz montažu slika, prostora i vremena. Posljedica toga jest tijelo lišeno božanskog duha koje postaje estetski objekt.¹²

2.2. Film, kostim i kostimografija

Kada se pretražuje povijest pokretnih slika dizajn kostima je veoma problematično područje budući da trag na papiru uobičajen za konvencionalne poslove u ovoj industriji ne postoji. Svi najveći filmski studiji prodani su i kupljeni te su postali pratiocima velikih multinacionalnih konglomerata. Onaj pisani trag koji i postoji često se uništava ili jednostavno baca pa mu je još teže ući u trag. Studiji se lišavaju starih dizajnerskih materijala pa tako i ilustracija kostima koje su srećom cijenjene od strane kolekcionara pa ih je moguće vidjeti za razliku od uništenih stvari. Aukcijske kuće i Internet sve više postaju mjesta na kojima se mogu pronaći filmski kostimi, ilustracije i rekviziti korišteni u određenom filmu. Unatoč tome, mnogo dijelova, kao što su knjige s uzorcima tkanina, računi za kostime, ili fotografije, i dalje se baca onog trenutka kada film dođe na veliko platno te zbog toga nedugo nakon prvog prikazivanja filma cijeli odjel za kostime već je nestao.¹³

Ovaj nedostatak pojedinih elemenata vezanih za kostime i kostimografe na filmu uzrok je nesporazuma kada se govori o ulozi dizajnera kostima i funkciji koju kostim ima u određenoj filmskoj priči. To također doprinosi krivoj pretpostavci da se kostim pojavljuje tek kada ga redatelj filma zatraži, međutim kostim ne nastaje sam od sebe. Dizajn kostima igra veliku ulogu u stvaranju svakog pojedinog filma. To je umjetnost sama za sebe koja na platno donosi autentične likove. U velikim Hollywoodskim i nezavisnim filmovima kostim postoji kako bi služio likovima i pomogao u pričanju filmske priče.¹⁴

¹² Ibid., str. 263. i 264.

¹³ Nadoolman Landis D.: *Dressed A Century of Hollywood Costume Design*, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 16.

¹⁴ Ibid.

Sukladno prvom scenarističkom pravilu koje glasi „Pokaži, ne reci“ filmski kostim je izuzetno važan dio filmske umjetnosti budući da svojom odjećom lik nagovještuje mnogo o sebi te o radnji filma puno prije nego izgovori prvi redak svog teksta.¹⁵

Dizajn kostima omogućuje da se glumac poveže s ulogom koju tumači budući da je odjeća koju nosi često odraz karaktera lika.¹⁶ Kao što je Michael Wilkinson rekao: „Kostim mora izgledati kao da je izrastao na glumčevim leđima.“, što bi značilo da kostim na neki način treba postati dio samog glumca kako bi na filmu bio dio lika. Ponekada glumci izgube ili dobiju na težini, oboje kosu ili nose perike ali najčešće mijenjaju odjeću. Nije čudno da se lik kakav kasnije vidimo na filmu zapravo rađa u garderobi.¹⁷

Kostimografi kostime pripremaju mnogo prije početka snimanja filma i izbora glumaca te su oni zbog toga najčešće prvi ljudi s kojima glumci razgovaraju o ulozi koju će utjeloviti. Kostim mora savršeno pristajati karakteru lika za kojega je osmišljen, ne samo na površan izvanjski način već treba odražavati unutarnje stanje lika te konkretnu sliku koju lik ima sam o sebi. Kada govorimo o filmskom kostimu, on nema mnogo veze sa stilom ili glamurom već najviše s vjernim prikazom čovjeka na filmskom platnu.¹⁸

Dok je snimao Nashville, Roberta Altmana posjetili su Hollywoodski agenti te mu rekli kako ima talenat za to da iz stvarnog čovjeka napravi glumca na što im je on odgovorio: „Pa, nadam se da imam talenta učiniti da glumac izgleda kao stvarna osoba.“ Upravo to je ono što kostimografija želi postići.¹⁹

Kostimograf proučava ljude iz scenarija. Kostim je onaj dio filma koji definira identitet, nacionalnu pripadnost, socijalni i ekonomski status lika te također njegovu individualnost i osobnost. Kostimograf pomno bira odjeću za svakog lika koji je dio filma stavljajući se na njegovo mjesto i birajući odjeću koju bi lik izabrao te tako stvara posebnu ličnost s vlastitim specifičnostima. Prema kostimu se također može odrediti kada i gdje se priča odvija; doba dana, godišnje doba, period u kojem se radnja odvija, žanr filma. Također kostim određuje paletu boja koja se koristi u filmu te temu priče. Kostime gledamo dok slušamo dijalog te oni omogućuju balans, pridonose simetriji kadra te daju boju i siluetu. Ljudi su određeni kulturom

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., str. 17.

¹⁷ Ibid., str. 18.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

u kojoj žive te nisu isti u svim područjima svijeta pa samim time to ne može biti ni kostimografija.²⁰

3.1. 1960-e

Početak 1960-ih godina Hollywood je još uvijek najviše prikazivao raskošne mjuzikle te epske filmove. Mjuzikli su ostali popularni i gledani još neko vrijeme međutim popularnost epskih filmova počela je opadati pa su mnogi takvi filmovi snimljeni i prikazani ranih šezdesetih godina doživjeli debakl.²¹ Kleopatra predstavljena 1963. godine bio je jedan od takvih filmova što je bilo veoma devastirajuće za studio budući da ga je film koštao nešto više od vrtoglavih 40 milijuna dolara dovodeći ga na rub bankrota. Na odjeću u filmu potrošeno je oko pola milijuna dolara, a samo na kostime koje je nosila Elizabeth Taylor tumačeći lik Kleopatre potrošeno je 30 000 dolara.²²

Gledajući brojne neuspjehe velikih epskih filmova studiji su se počeli okretati manje raskošnim ali tematski kompleksnijim filmovima kao što su Noć Iguane ili Ubiti pticu rugalicu. Filmovi kao što su Neprilagođeni i Apartman povezali su se sa sada mnogo sofisticiranijom publikom. Mike Nichols redatelj je koji je novu publiku opisao kao nemilosrdno čudovište bez srca čiju je pažnju jako teško pridobiti. Publika je tražila inovacije na filmu, priče koje bi bile nove i relevantne.²³

Budući da je publika na filmskom platnu željela vidjeti moderne teme, a računovođe studija zahtijevale rezanje troškova mnoge produkcijske kuće odlučile su kako će to postići nabavljanjem kostima iz lokalnih izvora umjesto plaćanja velikih količina novca za kostime do tada. Moglo bi se reći da su dizajneri kostima bili prošlost. Studiji više nisu podržavali kreiranje moderne odjeće budući da su smatrali kako je dostupna i bez toga. Kostimi su sada kupovani u trgovinama Los Angelesa i Beverly Hillsa te je to bio posao takozvanog kupca koji je imao sve veću ulogu u odijevanju glumaca.²⁴

²⁰ Ibid.

²¹ Nadoolman Landis D.: *Dressed A Century of Hollywood Costume Design*, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 243.

²² Ibid. 244.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

Po standardima studija dizajn kostima nije zahtijevao takav nivo tehničkog znanja i iskustva kao kinematografija. Mnogo važniji od kostimografa bili su dizajner proizvodnje (nekada umjetnički direktor sada je prisvojio ovaj naslov) i direktor fotografije (nekada kinematograf). Dizajner proizvodnje smatran je arhitektom filma, a kostimografski posao postao je gotovo beznačajan. Smatralo se kako apsolutno svatko može kupovati odjeću koju bi nosili glumci u modernim filmovima te da je dizajniranje kostima samo biranje nekoliko lijepih uzoraka i njihova prilagodba pejzažu.²⁵

Da bi se uštedio novac nadzornik kostima je počeo raditi kao dizajner kostima. Nadzornik kostima koordinirao je s kostimima korištenima u Westernima i filmovima B kategorije dok su filmovi A kategorije smatrani kao filmovi koji zahtijevaju viši nivo imaginacije te stoga trebaju dizajnera kostima. Uloga nadzornika ili kupca kostima sastojala se od mnogo poslova; bila rad s dizajnerom, kostimima u produkciji, nadgledavanje proizvodnje te kupnja ili iznajmljivanje materijala i kostima, odijevanje glumaca prije nego trebaju stupiti na scenu. Također nadzornik se bavio i skladištenjem te nadgledanjem održavanja i čišćenja kostima. Tijekom ovog perioda nadzornici kostima uvelike preuzimaju i ulogu dizajnera ali bez dobivanja zasluga za to zanimanje te rade sami obuhvaćajući obje uloge. Uloga kostimografa i ugled odjela za kostimografiju drastično se smanjio budući da su izgubili priznanje i poštovanje studija u kojima su radili. Mnogi noviji filmovi i televizijske produkcije uopće nisu navodile tko je bio kostimograf koji se pobrinuo za izgled likova u njihovom programu.²⁶

Šezdesete godine također su bile vrijeme sveopće smjene generacija budući da su mnogi redatelji, producenti, kinematografi i pisci starog Hollywooda otišli u mirovinu. S novim ljudima na tim pozicijama došli su i novi mladi i talentirani kostimografi novog doba. Revolucija stila i priče koju su sa sobom donijeli pobudila je ponovno zanimanje publike za film te ju vratila u kino dvorane.²⁷

Mladi dizajneri kostima analizirali su scenarije, radili s redateljima, glumcima i dizajnerima proizvodnje te vršili istraživanja kao i stari kostimografi prije njih međutim došlo je i do nekih promjena. Naime, posao dizajnera kostima više nije bio rezerviran samo za crtači stol i garderobu već su nadareni mladi kostimografi svoj rad kombinirali s stvarima pronađenima u lokalnim trgovinama ili drugim mjestima na kojima su mogli naći ono što bi odgovaralo njihovoj viziji određenog kostima. Kostimografi su ponovno punu pažnju pridavali karakteru

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., 245.

²⁷ Ibid.

lika kojeg oblače, ali više nisu osmišljavali cijeli izgled u potpunosti sami već su se koristili i komadima odjeće iz drugih izvora. Iako su u modernim filmovima nadzornici kostima imali ulogu kostimografa, kostimirani i fantastični filmovi ostali su specifično u domeni dizajnera kostima.²⁸

Za razliku od raskošnih filmova s raskošnim kostimima ranih šezdesetih godina kasne šezdesete donose sasvim drugačije kostime, filmove i glumce. U ovim godinama likovi prikazivani na filmovima više nisu izgledali kao nekadašnji savršeno uređene filmske zvijezde već su mnogo više podsjećali na obične ljude iz publike koja ih je gledala. Kostimi su također bili običniji za razliku od npr. Kleopatrinih haljina u istoimenome filmu. To nije bila odjeća koju su ljudi željeli imati nakon što su izašli iz kina, ali ljude je zanimalo što ljudi u toj odjeći imaju za reći.²⁹ Moglo bi se zaključiti kako je upravo taj nedostatak raskoši doprinio želji publike da se koncentrira na priču filma, a ne samo na vizualne efekte koji su inače postizani spektakularnim kostimima.

Nove generacije glumaca više nisu nosile raskošne frizure niti glomazan i upadljiv nakit jer su počeli smatrati kako neće biti shvaćeni ozbiljnim u svome poslu. Prevladali su hippie šik i pomodna jednostavnost. Upadljive haljine ponekad ukrašene perjem i dalje su se proizvodile za zvijezde s televizije kao što je to bila Cher.³⁰

Tek u devedesetima s rastom popularnosti filmskih zvijezda glumci su shvatili da mogu igrati ozbiljne uloge u filmovima u isto vrijeme pojavljujući se u javnosti glamurozno odjeveni bez da budu smatrani neozbiljnim glumcima. Osim glumaca koji su se bojali za svoju reputaciju pa stoga pazili da se ne odijevaju suviše napadno, filmski fotografi također su smatrali kako suviše raskošni kadrovi štete ozbiljnosti filma. U prošlosti, filmski studiji zapošljavali su najbolje fotografe koji su snimali glumce u svim pozama koje su zamislili kako bi im to pomoglo promovirati filmove i same glumce. Te fotografije prodavane su časopisima i dan klubovima diljem zemlje. Međutim kada je pao sistem studija ni ovakvi glumci više nisu bili potrebni. Zvijezde su se prestale angažirati dizajnere kostima i frizere s kojima su radili na filmovima te se u privatnom životu više nisu odijevali glamurozno.³¹ Budući da se sada manje pažnje pridavalo glamuroznom izgledu glumaca posao filmskog fotografa postao je još odgovorniji te je on morao izvući iz glumca i njegovog kostima što je više mogao koristeći svoja fotografska znanja.³² Još jedna novost u modernom filmu bila je radikalna promjena u prikazu seksualnosti

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 246.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

na velikom platnu. Glumci i kostimografi konačno su bili slobodni od uplitanja cenzora u njihov posao. Početkom šezdesetih na snazi je bio Haysov kodeks (donesen 1930.godine, određivao je američkoj kinematografiji granice dobra ukusa i pristojnosti; kronometrizirani poljupci, donji odjevni predmeti i negližezi zabranjeni, dubina dekoltea mjerila se u milimetar)³³ koji nije dopuštao korištenje dvodijelnog kupaćeg kostima sve do 1963. godine. Iza 1963. kostimografi više nisu morali izmišljati načine kako postići golotinju ako su je smatrali potrebnom kao što su to radili nekada skrivanjem dekoltea ili bojenjem donjeg rublja u boju ljudske kože kako bi postigli dojam golotinje. S novim sistemom filmovima su dodijeljene ograničenije ocjene kada su pušteni pred gledateljstvo. Muška i ženska golotinja bila je prigrljena s jednakim entuzijazmom i odobravanjem.³⁴

U ovom razdoblju Hollywoodske produkcijske kuće našle su se u novčanim problemima te su odlučile prodati mnog filmske rekvizite iz već snimljenih filmova. Na aukcijama su se našli rekviziti, kostimi i namještaj. Prodane su cipelice koje je nosila Dorothy u filmu Čarobnjak iz Oza te je na njima zarađeno oko 10 milijuna dolara, dok su manji komadi prodavani na parkiralištu Culver Cityja. Sve te stvari predstavljale su 70 godina filmske povijesti Hollywooda te simbolizirale kulturnu ikonografiju istoga. Nezaboravni spomeni Hollywoodskog Zlatnog Doba nestali su. Osim stvari koje su prodane, studiji su se također riješili i svojih knjižnica tako da su nestali brojni dokumenti koji su uključivali i originalne crteže kostima, modne publikacije knjige o povijesti umjetnosti, knjige o dekoriranju prostora i mnoge druge vrijedne papire.³⁵ Sredina šezdesetih godina smatra se potpunim krajem „Starog Hollywooda“.

„Filmski studiji ušli su u 1960-e godine na raskrižju. Nesigurni u budućnost pateći od krize identiteta koja se dogodila zbog toga što su bili upijeni od strane multinacionalnih medijskih konglomerata, studiji su hramali tokom godina i sistem tvornice klasičnih Hollywoodskih studija je doživio slom. Neki studiji su preživjeli evoluirajući u proizvodna postojenja, kompanije za distribuciju ili franšize. Era studijskih parkirališta je završila i s njima i klasično Hollywoodsko doba. Ipak, u procesu, Hollywoodski filmski stil je dekonstruiran i redefiniran.“³⁶ Šezdesete godine bile su doba brojnih prekretnica kada govorimo o Hollywoodskom filmu; Hollywood postaje dom filmova u Americi, uspostavlja se Studio sistem, počeli su se prikazivati prvi crtani filmovi, prvi film u boji, prvi zvučni film, prvi film u boji te prestižna nagrada Oscar. Bez obzira na novčane probleme i nestanak mnogih rekvizita,

³³ Thomass C., Ormen C.: Povijest donjeg rublja, Alfa, Zagreb, 2011., str. 143

³⁴ Ibid., 247.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 248.

kostima i dokumenata ovo je razdoblje koje će se uvijek pamti jer iako je Zlatno Doba Hollywooda završilo 1960-ih njegova ostavština živi i danas.³⁷

3.2. Kleopatra (1963.)

Film Kleopatra povijesni je spektakl iz 1963. godine redatelja Josepha L. Mankiewicza ovjenčan brojnim nagradama među kojima su i 4 Oscara (za kostimografiju, scenografiju, vizualne efekte i fotografiju). Za kostimografiju filma zadužena su bila tri kostimografa; Vittorio Nino Novarese, Reine Conley i Irene Sharaff. Glavne uloge tumače Elizabeth Taylor (Kleopatra), Rex Harrison (Julije Cezar) i Richard Burton (Marko Antonije).³⁸

Radnja filma događa se između 48. g. pr. Kr. i 30. g. pr. Kr. u Aleksandriji, Rimu i Egiptu. Tijekom filma prati se 18 godina u Kleopatrinu privatnom životu koji je bio čvrsto vezan s onim političkim, ne samo Egipta već i Rima što je na kraju dovelo i do njegova sloma. U prvom dijelu filma Kleopatra traži pomoć Julija Cezara kako bi se vratila na tron Egipta kao jedina vladarica u čemu i uspijeva. Osim ojačavanja političkog položaja udruživanjem s Rimom, Kleopatra ulazi u vezu s Julijem Cezarom s kojim dobiva i sina. Nakon što je Cezar ubijen u rimskom senatu, Egipat ostaje nezaštićen te se Kleopatra obraća rimskom generalu Marku Antoniju za pomoć koji također ulazi u vezu s njom. Protiv njih se okreće Oktavijan koji šalje svoje trupe kako bi napale Egipat. Kleopatra i Marko Antonije iz tog rata izlaze kao gubitnici te oboje počine samoubojstvo.³⁹

3.2.1. Odjeća u Egiptu i Rimu

Zbog blagosti i topline klime u Egiptu, odjeća koju su nosili Egipćani lagana je i jednostavna. Važno mjesto zauzimala je i golotinja iako su goli prikazani jedino sluge. Tkanine koje su Egipćani koristili bile su uglavnom biljnog porijekla kao što je lan budući da je lagan i jednostavan za pranje. Vunu su koristi u vrlo ograničenim količinama jer su je smatrali nečistom zato što je životinjskog porijekla. Težnju za čistoćom u starom Egiptu može se primijetiti u činjenici da su većina tkanina bile bijele boje.⁴⁰ Tokom Starog i Srednjeg carstva glavni dio odjeće koju nose muškarci je *shenti*, laneni omotač pridržan pojasom nabran oko bokova. Tunika se javlja tek oko 1580. g. pr. n. e. te je načinjena od poluprozirne lanene tkanine. Također

³⁷ <http://www.american-historama.org/1929-1945-depression-ww2-era/golden-age-of-hollywood.htm>, 22.8.2019.

³⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0056937/>, 22.8.2019.

³⁹ <https://mojtv.hr/film/6832/kleopatra.aspx>, 22.8.2019.

⁴⁰ Grau F.M.: Povijest odijevanja, Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2013. str. 17. i 18.

se nosi *calasiris* što je široka šivana tunika koja nema rukave te *sindeon*, egipatski ogrtač, laneno sukno u obliku pravokutnika koji se nosio na više načina.⁴¹ Kada se govori o odjeći žena ona je također lagana i jednostavna. Nosila su se dva tipa haljine; široka haljina s vodoravnim naborom koji je bio prošiven za bluzu dugih i uskih rukava te drugi tip koji je bila haljina u obliku čahure koja je počinjala iznad prsa te visjela na naramenicama koje su nekada bile dovoljno široke da pokriju grudi, a nekada su prolazile između njih. Pučanke haljine ukrašavaju višebojnim ogrlicama oko struka dok je žene višeg statusa ističu tkanim ili vezenim uzorcima. Od XVIII. dinastije žene iznad haljina nose draperije koje su bile poluprozirne i složene na razne načine.⁴² Vojna odjeća ustaljena je pod Ramzesom II. s obzirom na to da je on osnovao redovnu vojsku. Visoki časnici nosili su *calasiris* i oklop od kože ili pletenog lana dok su obični vojnici nosili samo bedreni omotač.⁴³

Rimljani su odjeću izrađivali od pamuka, lana, vune ili svile koju su zatim bogato bojili i ukrašavali resama, umetcima i trakama. U osnovi sastavljena je od toge, jedne ili više tunika i pregače. U početku Republike muškarci su nosili *subligaculum* (jednostavna lanena pregača), a preko nje jednu ili dvije tunike. Tunika, koja je bila lepršava, šivana ili stegnuta u struku mogla je imati široke rukave ili ih ne imati uopće, spuštala se do polovice bedara, a zatim sve do koljena, a kasnije i sve do gležnjeva. Dugačka tunika prorezana sprijeda uz koju ide i kapuljača nazivala se *caracalla*. Kratka toga porijeklo duguje etruščanskoj nošnji, a Rimljani su je nosili na *subligaculum* te je istodobno imala funkciju tunike, ogrtača i pokrivača, zatim preko tunike stisnutu uz tijelo u tzv. *oratorskom naboru*. Na početku Carstva toga se širi i postaje sve dulja, a nabor postaje toliko složen da je pri oblačenju potrebna pomoć roba. Međutim, ova toga komplicirana za oblačenje na kraju će biti nošena samo od strane svećenika i senatora dok će Rimljani preuzeti odjeću koloniziranih naroda.⁴⁴ U Rimu ženska odjeća nije se razlikovala mnogo od muške. U prvo vrijeme, žene nose osim pregače i pretka grudnjaka (*strophium*) togu koju brzo zamjenjuje duga i široka tunika s bogato nabranim gornjim dijelom koja je na prsima pridržavana s dva pojasa (stola). Preko stole nosila se *palla* (komad pravokutne tkanine) koja je služila kao ogrtač. S druge strane, vojna odjeća bila je velikim dijelom i zaštitna oprema pa su rimske legije nosile razne vrste oklopa od željeza i kože preko kratke vunene tunike. Noge su katkada bile gole, a katkada zaštićene sve do pojave hlača do koljena preuzetih od Gala nakon Galskih ratova. Ogrtače su preuzeli od civilne odjeće. Carevi

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., str. 19.

⁴⁴ Ibid., str. 21. i 22.

i visoki časnici nosili su bogatu svečanu odjeću te oklop priljubljen uz poprsje uz koje se nosio dugački purpurni ogrtač te perjanice.⁴⁵

3.2.2. Analiza kostima u filmu

Zabilježeno je 65 kostima koji su načinjeni za lik Kleopatre u ovom filmu što je postavilo svjetski rekord u ono vrijeme. Međutim u četverosatnom spektaklu publika je mogla vidjeti samo odabrane dok su ostali na kraju neupotrijebljeni.⁴⁶



Sl.1. Kleopatra pri prvom susretu s Julijem Cezarom⁴⁷

Budući da je protjerana iz Egipta od strane svoga brata, Kleopatra u palaču dolazi umotana u tepih gdje ju pred Cezara prokrijumčari njezin vjerni sluga. Pri tom susretu Kleopatra nosi jednu u nizu sličnih haljina koje će se pojaviti tijekom filma; haljinu bez rukava sljubljenu uz tijelo u gornjem dijelu te nešto širu u predjelu nogu s V izrezom kod vrata koja je bazirana na haljini od remena (tzv. strap gown). Haljina je crvene boje i stisnuta u struku dok se ispod nje nalazi bijeli sloj koji proviruje kroz otvore crvene haljine.⁴⁸

Kao što je već spomenuto postoje razne varijacije ovakvog tipa haljine. Dobar primjer je duga plava haljina bez rukava također stisnuta u struku preko koje je stavljen lagani prozirni ogrtač s motivima lotosovog cvijeća (sl.2.), narančasta haljina bez rukava otvorena s obje strane koja omogućuje da se vide narančaste hlače koje se nalaze ispod nje (sl.3.), žuta haljina koju nosi

⁴⁵ Ibid., str. 23.

⁴⁶ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁴⁷ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁴⁸ Ibid.

prilikom posjeta Rimu također bez rukava i stisnuta u struku, preko koje Kleopatra nosi svijetli šal (sl.4.) te tamno zelena haljina, a s ramena vise crveni i bijeli šal (sl.5. i sl.6.).⁴⁹



Sl.2.⁵⁰, sl.3.⁵¹, sl.4.⁵² *Kleopatrinini kostimi*



⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ https://www.google.com/cleopatra-or-most-undeserved-oscar-win.html&psig=AOvVaw3dB_ZP5k4shl--tUAQ9pK-&ust=1566576204701208, 22.8.2019.

⁵¹ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁵² <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

Sl.5.⁵³ i sl.6.⁵⁴ *Kleopatra*

U jednoj od ranih scena koje vidimo u filmu *Kleopatra* se pojavljuje u svijetloj haljini s jednim golim ramenom dok je preko drugog prebačena tkanina (sl.7. i sl.8.). Pretpostavlja se da je ova haljina nadahnuta tipom egipatske haljine koju su nosile žene iz visokog staleža, a nazivala se *haik*. Materijal izgleda kao neobojeni šifon, svileni krep ili žoržet.⁵⁵



Sl.7.⁵⁶ i sl.8.⁵⁷ *Kleopatra ulazi u svoje odaje*

Tijekom filma *Kleopatra* nosi nekoliko verzija dugu široku haljinu dugih rukava baziranu na *kalasirisu*. Prvi puta je to tirkizna haljina s prorezom sa strane koja otkriva Kleopatrinu nogu i zlatne sandale što odaje dojam da se radi o neformalnom tipu odjeće (sl.9.)⁵⁸

⁵³ https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTH0CParkqHgLSBMAQc1K9naafgEanfwnj1Q&afQtJiUF_DdM9a, 22.8.2019.

⁵⁴ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁵⁵ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁵⁶ <https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.frockflicks.com>, 22.8.2019.

⁵⁷ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁵⁸ Ibid.



Sl.9.⁵⁹ *Kleopatra se odmara*

Drugi tip haljina baziranih na istom odjevnom predmetu mogu se vidjeti u više primjera tokom filma, a te haljine su otvorene sprijeda sve do kraja. Načinjene su od svilenkastog materijala te se nose preko odgovarajućih donjih haljina. Jedna od takvih je narančasto zlatna haljina koju Kleopatra nosi kada joj u noći jave da je Marko Antonije oženio drugu ženu za vrijeme svog boravka u Rimu. Na leđima ove haljine vidi se srebrni vez te crne i bijele perle na rukavima (sl.10.)⁶⁰



Sl.10.⁶¹ *Kleopatra nakon saznanja da se Marko Antonije oženio*

Kako godine prolaze i Kleopatra biva starija mijenjaju se i kostimi koje nosi, sada sve češće nosi odjeću u barem dva sloja, jedan preko drugog. Perike su sve raskošnije kao i šminka te nakit. Odjevni predmeti katkada su iste boje i materijala, a katkada su kontrastnih boja i

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Isječak iz filma Kleopatra (1963.)

tekstura. U sceni gdje s Cezarom posjećuje grob Aleksandra Velikog Kleopatra je odjevena dugačku ljubičastu haljinu preko koje nosi otvoreni *kalasiris* jednake boje dok joj je na glavi zlatno ogavlje (sl.11.)⁶²



Sl.11.⁶³ *Kleopatra i Cezar pred grobom Aleksandra Velikog*

Njezina je odjeća svečana i raskošna vjerojatno kako bi odala počast Aleksandru pred čijim grobom se nalazi.



Sl.12.⁶⁴ *Kleopatra na svojoj lađi*

Na sl.12. Kleopatra dolazi k Marku Antoniju u Grčku. Njezina odjeća sastoji se od tamnoplave haljine s dubokim dekolteom preko koje je preko koje je prebačen otvoreni *kalasiris* ukrašen svjetlucavim motivima te uvezenim tamnoplavim zmijama. Na obje ruke Kleopatra nosi zlatne

⁶² <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁶³ Isječak iz filma Kleopatra (1963.)

⁶⁴ Isječak iz filma Kleopatra (1963.)

narukvice, oko vrata je raskošna ogrlica od zlatnih novčića, na ušima su velike zlatne naušnice dok na glavi također ima ogjavlje.⁶⁵



Sl. 13.⁶⁶ i sl. 14.⁶⁷ *Kleopatra na slavlju na svojoj lađi*

Na sl. 13. te sl. 14. Kleopatra nosi odjeću sličnu onoj na sl. 12. ovaj put u bijeloj boji. Otvoreni *kalasiris* sa svjetlucavim detaljima sprijeda otkriva dekoltiranu bijelu haljinu u predjelu struka stegnutu i istovremeno ukrašenu s dva zlatna remena i zlatnim detaljem između njih. Na vratu je i dalje ogrlica od novčića, naušnice su ponovno zlatne, a ovog puta i ukras u kosi.⁶⁸



Sl. 15.⁶⁹ *Kleopatra u svojim odajama*

⁶⁵ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁶⁶ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁶⁷ Isječak iz filma *Kleopatra* (1963.)

⁶⁸ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁶⁹ Screenshot iz filma *Cleopatra* (1963.)

Sl. 15. prikazuje još jedan kostim sličan prethodna dva, dekoltirana plava haljina nalazi se ispod ljubičastog otvorenog *kalsirisa* dugih rukava. Kleopatrin vrat ovaj put je ukrašen ogrlicom od kombinacije zlata i kamenih perli, na glavi se nalazi oglavlje od zlatnih listića te su naušnice sukladno tome također zlatne. Tijekom filma Kleopatra nosi i neke haljine s dugim pripijenim rukavima (sl.16. i sl.17).



Sl.16.⁷⁰ i sl.17.⁷¹ *Kleopatra*

Na sl. 17. osim duge ljubičaste haljine dugih pripijenih rukava s malim izrezom oko vrata preko glave Kleopatra nosi dugački crveni šal na čijoj je jednoj strani uvezen zlatni motiv zmijske.⁷²

Kleopatra nosi 4 ceremonijalna kostima kroz cijeli film. Prvi kada biva okrunjena za jedinu vladaricu Gornjeg i Donjeg Egipta. Najvažniji dio ovog kostima nije njezina odjeća već oglavlje tj. dvostruka kruna, crvena i bijela, koje simboliziraju jedinstvo Donjeg i Gornjeg Egipta (sl.18. i sl. 19.)⁷³

⁷⁰ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁷¹ Screenshot iz filma Cleopatra (1963.)

⁷² <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁷³ Ibid.



Sl.18.⁷⁴ i sl. 19.⁷⁵ *Kleopatra na tronu Egipta*

Na sljedećem ceremonijalnom kostimu može se primijetiti crvena kruna, zlatna ogrlica oko vrata s odgovarajućim zlatnim naušnicama i narukvicama. Ispod dugog crnog ogrtača ukrašenog bijelim zvijezdama nalazi se bijela haljina bez rukava (sl.20.).⁷⁶



Sl.20.⁷⁷ *Kleopatra na tronu Egipta*

⁷⁴ Isječak iz filma *Kleopatra* (1963.)

⁷⁵ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁷⁶ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁷⁷ Isječak iz filma *Kleopatra* (1963.)



Sl.21.⁷⁸ *Kleopatra pored kipa Julija Cezara*

Na slici 21. treći je ceremonijalni kostim kod kojega je najimpozantnija kruna na Kleopatrinoj glavi načinjena od srebra. U ovoj sceni vidljiva je ljubičasta duga haljina preko koje se nalazi otvoreni *kalasiris* bogato ukrašen bijelim i crnim prugama dok je oko vrata ponovno ogrlica od zlatnih novčića, a na ušima zlatne naušnice.⁷⁹

Na sljedećim slikama prikazan je najspektakularniji ceremonijalni kostim koji Kleopatra nosi u cijelom filmu. Radi se o potpuno zlatnom kostimu u kojemu kraljica Egipta prvi puta dolazi u Rim. Ovaj je kostim odabran kako bi predstavila Rimskom narodu u punom sjaju sebe, ali i sam Egipat i njegova bogatstva. Kostim je dobio ime „Zlatni Feniks“.⁸⁰

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁸⁰ Ibid.



Sl.22.⁸¹ *Kleopatra u kostimu u kojem je prvi puta došla u Rim*

Kleopatra nosi užu haljinu od remena izvezenu u zlatu s plisiranom zlatnom suknjom, a preko nje zlatni plašt u obliku krila načinjen od zlatno obojenih pruga i kožnih uveza sa zlatnim perlama. Ova krila čine da Kleopatra izgleda kao božica u zlatu. „Zlatni feniks“ jedini je kostim koji se u filmu pojavljuje dva puta; već spomenut prvi ulazak u Rim te na kraju filma kada si Kleopatra oduzima život (sl.22. i sl.23.).⁸²

⁸¹ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁸² <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.



Sl.23.⁸³ Dio kostima „Zlatni feniks“

Budući da je u Egiptu klima veoma topla, golotinja je bila veoma prisutna pa je i Kleopatra u nekoliko navrata prikazana gola ili skoro gola (sl.24.). Također, time se želi sugerirati njezina senzualnost koju veoma često koristi kako bi postigla svoje političke ciljeve. U ovakvom stanju prikazana je u bazenu, svojoj sobi i tijekom masaže gdje joj je pokriven samo donji dio tijela po dužini. Na glavi nosi bijelu maramu u stilu *nemesa*, oglavlja koje su nosili faraoni (sl.25.).



Sl.24.⁸⁴ Cezar posjećuje Kleopatru u njezinim odajama

⁸³ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁸⁴ Isječak iz filma Kleopatra (1963.)



Sl.25.⁸⁵ *Kleopatra se opušta u kupaonici*

Važan dio Kleopatrina izgleda i kostimografije ovog filma su perike, krune i druga oglavlja prema kojima se lako može zaključiti o kojem se povijesnom razdoblju radi, koji je status pojedinca koji to oglavlje nosi, ali i što se poručuje publici. Prva perika koju vidimo na početku filma je crna perika duljine do ramena s ravno rezanim šiškama (sl.1.) Sljedeća perika pada u tri sloja sve do ramena. Kako radnja filma napreduje, a Kleopatrino status ojačava perike postaju sve složenije pa sadrže mnogo zlatnih perli i ukrasa u kosi. Oglavlja u filmu mogu se podijeliti u dvije kategorije; ceremonijalna i dekorativna. Ona dekorativna manje su raskošna od ceremonijalnih (sl.25., 26., i 27.).⁸⁶



Sl.25.⁸⁷ i sl.26.⁸⁸ i sl.27.⁸⁹ *Kleopatrino oglavlje*

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

⁸⁷ <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.



Sl.28.⁹⁰ *Faraon i glavni savjetnik prilikom susreta s Julijem Cezarom*

Slika 28. prikazuje Kleopatrina brata, mladog faraona i njegovog savjetnika, a u pozadini stoje egipatski vojnici te niži svećenici. Svi su odjeveni u skladu sa svojim staležem i položajem u društvu. Faraon, u Egiptu smatran božanstvom, najraskošnije je odjeven, sav u zlatu s krunom na glavi te nakitom oko vrata i ruku. Faraonov savjetnik nosi periku, ružičasto-zelenu odjeću također veoma bogato ukrašenu zlatnim detaljima što sugerira njegov veoma blizak položaj faraonu. Vojnici koji stoje iza faraona nose mnogo oskudniju odjeću te su svi odjeveni jednako kako bi se prepoznalo kojem dvoru pripadaju.



Sl.29.⁹¹ *Julije Cezar i njegova vojska prvi puta u Egiptu*

⁹⁰ Isječak iz filma Kleopatra (1963.)

⁹¹ Ibid.

Cezar i njegova legija po dolasku u Egipat odjeveni su u svoju vojnu odjeću kao simbol moći. Ponad kratkih toga nose kožne oklope, a poneki od njih i dugi crveni plašt te perjanice. Ovisno o statusu kakav imaju u vojsci, takvo oružje nose u rukama. Cezarov oklop je vidljivo najukrašeniji srebrnim detaljima s obzirom na to da je njegov položaj najviši od svih muškaraca na slici 29.



Sl.30.⁹² *Senatori*

Važan dio u radnji filma igraju senatori rimskog Senata koji su uvijek odjeveni u nabrane duge bijelo crvene toge omotane oko tijela u mnogo slojeva. *Toga praetexta* (obrubljena toga) naziv je posebne toge s ovdje vidljivim grimiznim rubom koja je postala odjećom javnih službenika (kakvi su senatori) te je označavala kako nositelj iste ima posebnu zakonsku zaštitu (sl.30.).⁹³



Sl.31.⁹⁴ i sl.32.⁹⁵ *Marko Antonije u razgovoru s Kleopatrom*

⁹² Isječak iz filma *Kleopatra* (1963.)

⁹³ <https://povijest.hr/drustvo/kultura/toga-nacionalna-nosnja-starih-rimljana/>, 22.8.2019.

⁹⁴ Isječak iz filma *Kleopatra* (1963.)

⁹⁵ Ibid.



Sl.33.⁹⁶ i sl.34.⁹⁷ *Marko Antonije u svečanoj odori i kućnoj odjeći*

Kostimi Marka Antonija pretežito se sastoje od kratkih toga iznad kojih nosi kožne oklope (sl.32. i sl.33.). U skladu sa svojim generalskim činom njegovi su oklopi bogato ukrašeni zlatnim detaljima najviše motivima lišća i cvijeća te zlatnih pruga. Posebno je zanimljiv kostim na slici 31 na kojoj Marko Antonije dolazi na Kleopatrin brod nakon što je ona inzistirala da će se sastati s njim samo u Egiptu. Kako bi zadivio kraljicu i njezin dvor, Marko Antonije oblači jedan od svojih najraskošnijih i najupadljivijih oklopa; plavi elementi ukrašeni su zlatnim motivima i resama, a prisutan je i životinjski uzorak. Za razliku od tog raskošnog izgleda na slici 34 vidimo Marka Antonija u mnogo opuštenijem izdanju, u ogrtaču vezanom u struku kakav nosi u privatnosti svoga doma kada nije na dužnosti već ga mogu vidjeti samo odabrani posjetitelji. Još jedan takav primjer je i svijetli ogrtač koji nosi u Egiptu za vrijeme boravka u Kleopatrinim privatnim odajama (sl.35.).



Sl.35.⁹⁸ *Kleopatra i Marko Antonije*

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

Mnogo raskošnije, bogatije ukrašene i slojevitije komade odjeće od Marka Antonija nosi Julije Cezar.



Sl.36.⁹⁹ i sl.37.¹⁰⁰ *Cezar u svečanim odorama*

Kada dolazi razgovarati s Kleopatrom u njezine odaje Cezar nosi smeđu togu popraćenu istobojnim plaštom dugim sve do poda, preko nje raskošan zlatni oklop bogat ukrasima na prsima te u ruci mač. Iz ovog kostima vidljivo je kako se Cezar trudi pred Kleopatrom pokazati u što boljem svjetlu ne bi li iskazao svoju moć i svoj položaj kako u Rimu tako i kao gost u Egiptu (sl.36.). Na slici 37. Cezar je odjeven u dugačku i slojevitu tamno crvenu togu s bezbrojnim naborima. Na rubovima je zlatan vez s motivom lišća. Ovako bogatu odjeću Cezar nosi u trenutku proglašavanja Kleopatre jedinom kraljicom Egipta te je ovo politički važan događaj i stoga je potrebno da odjeća koju nosi izazove poštovanje i ozbiljnost.



Sl.38.¹⁰¹ *Kleopatra i Cezar pred grobom Aleksandra Velikog*

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

Na sl.38. još je jedna raskošna crvena toga sa zlatnim ukrasima i oklopom. Ovakvu odjeću Cezar nosi prilikom posjete groba Aleksandra Velikog vjerojatno kako bi mu iskazao poštovanje. To je također važan trenutak s obzirom da u ovoj sceni Kleopatra obznanjuje da nosi Cezarovog sina te da će Rim i Egipat sada biti uistinu ujedinjeni.



Sl.39.¹⁰² Cezar u posljednjoj sceni prije nego odlazi u Senat

U posljednjoj sceni koju Kleopatra i Cezar dijele (sl.39.), prije nego će on istoga dana biti ubijen u Senatu, on nosi bijelu donju odjeću povezanu tamnim remenom u struku te preko nje prebačen crveni plašt sa zlatnim ukrasima na rubovima koji se prvi puta pojavljuje kada Cezar proglašava Kleopatru kraljicom Egipta.

Najraskošniji kostim koji vidimo na Juliju Cezaru tijekom filma svakako je ljubičasta toga sa zlatnim rubovima u trenutku Kleopatrina prvog posjeta Rimu. U toj prilici Cezar oko glave nosi i zlatni lovorov vijenac kao simbol svoje moći. Ovo jedini kostim u ovako upadljivoj boji koji se pojavljuje u filmu, a odabran je posebno za ovaj događaj baš kao i Kleopatrin „Zlatni feniks“. Odjeća u ovoj sceni izuzetno je važan aspekt zato što su u ovom trenutku i Cezar i Kleopatra na vrhuncu moći na političkom i privatnom planu te se čini kako ih ništa više ne može zaustaviti da zajedno zavladaju svijetom (sl.40.).

¹⁰² Ibid.



Sl.40.¹⁰³ *Kleopatin prvi posjet Egiptu*

3.2.3. Povijesna točnost

Teško je sa sigurnošću utvrditi povijesnu točnost kostima korištenih u filmu budući da se zapravo ne zna što je Kleopatra zapravo nosila niti kako je uistinu izgledala. Budući da se zna za njezino grčko porijeklo pretpostavka je da se u odjeću egipatskog stila odijevala samo za ceremonije dok je inače nosila grčki tip odjeće. Kostimografi su pak smatrali kako bi ovo miješanje stilova zbunilo publiku te je odlučeno kako će Kleopatra biti okružena egipatskim stilom. Mnogo komada temelji se na odjeći starih Egipćana koje se može vidjeti u egipatskoj umjetnosti. Kleopatrine haljine bez rukava temeljene su na tzv. „strap gowns“, haljina s jednim golim ramenom na „royal haik“ tipu haljine, a mnogo je kostima povezano s *kalasirisom*. Puno pažnje utrošeno je u dizajn oglavlja koja vidimo tokom filma međutim sa sigurnošću se može reći kako su Egipćani toga doba brijali glavu te je stoga prikaz Kleopatre u krevetu s kosom netočan.¹⁰⁴

Kostimografi su se odmicali od egipatskog stila kada im je to odgovaralo; odabrali su ne iskoristiti lan u izradi kostima što ne čudi s obzirom na to da lan nije pogodan za izradu kostima jer se gužva, a 38 potpuno bijelih kostima ne bi bilo nimalo zanimljivo publici. Umjesto lana,

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019.

odabrano je da će se egipatska odjeća interpretirati u raznobojnim svilama međutim vjerojatno nije korištena prava svila već sintetika koja izgleda kao svila. Sav nakit u filmu je zlatan.¹⁰⁵

Također se odstupalo od forme i proporcije nekih odjevnih elemenata; „stap gown“ tipu haljine dodavani su rukavi, haljine u tipu *kalasirisa* otvorene su sprijeda sve do kraja, a poneki dizajni kao što su dugi prsluci ili uske haljine dugih rukava nemaju uporište niti u jednom (egipatskom, rimskom ili grčkom) kostimu.¹⁰⁶

Ovolika odstupanja mogu se objasniti željom da se publici pruži spektakl. Jedan od takvih načina svakako je bilo prilagođavanje kostima i šminke kojima se istaknula figura Elizabeth Taylor, glavne zvijezde filma. Osim aludiranja Kleopatrinog visokog statusa u filmu, razlog što je mnogo kostima u ljubičastim nijansama bile su ljubičaste oči glumice. Kada se govori o šminki korištenoj u filmu može se primijetiti kako je naglasak uvijek na očima dok su usne u drugom planu što je bio trend u šezdesetima. Neke perike podsjećaju na frizure toga doba, ali uzak struk mnogih kostima podsjeća na odjeću iz 1950-ih godina.¹⁰⁷ Kostimografi su bili zainteresirani za pojačavanje drame u priči mnogo više nego za potpunu povijesnu točnost. Crvena haljina koju Kleopatra nosi na početku filma vjerojatno je izabrana zbog povezanosti te boje s Rimom. Većina odjevnih predmeta ukrašena je s vezenim motivima, a motiv koji se najčešće pojavljuje svakako je onaj zmije. Zmija se pojavljuje kao referenca *uraeus* koji se nalazio na kraljevskim krunama. To je motiv koji je simbolizirao boginju zmija za koju se smatralo kako štiti faraone i njihove obitelji. Osim toga, simboliku zmije može se protumačiti *ibid.*¹⁰⁸

¹⁰⁵ *ibid.*

¹⁰⁶ *ibid.*

¹⁰⁷ *ibid.*

¹⁰⁸ *ibid.*

4.1. 1990-e

U devedesetima sve više roditelja željelo je u filmovima uživati zajedno sa svojom djecom. Dugometražne crtane filmove revitalizirali su Jeffrey Katzenberg i Michael Eisner koji su radili za Disney. Neki do njihovih filmova bili su i film *Ljepotica i zvijer* iz 1992. godine koji je nominiran za nagradu Oscar te *Priča o igračkama* iz 1995. godine nominiran za 3 Oscara. Pojavilo se sve više odličnih animiranih filmova pa su isti dobili i vlastitu kategoriju nagrada. Ovo je bilo vrijeme u kojemu su kostimografi dobili priliku osmišljavanja kostima i za animirane filmove kao što je *Stuart Maleni* iz 1999. godine. Osim animiranog, u devedesetima popularnost stječe nezavisni film što je prvi puta zamijećeno nakon velikog uspjeha Tarantinovog filma *Pakleni šund* (1994.) koji je zaradio više od 100 milijuna dolara. Do 1996. godine 4 od 5 filmova nominiranih za najbolji film bili su upravo nezavisni filmovi.¹⁰⁹

Nezavisni filmovi razvili su svoje produkcije te snimali filmove čija je radnja govorila o ozbiljnim socijalnim pitanjima. Bili su to umjetnički i ponekad neobični filmovi koji su kao glumce zapošljavali nove talentirane glumce umjesto tada najvećih zvijezda.¹¹⁰

Kako su nezavisni filmovi postajali sve popularniji i sve traženiji, zarada kakvu su postizali veliki studiji bila je više nego neophodna. Mogućnost zarađivanja velike svote novca, a da se u film uloži što je manje moguće sredstava eksploatirana je od strane mnogih manjih nezavisnih produkcija kao što je Miramax. Miramax je stvarao filmove za koje nisu bile potrebne velike investicije kada se govori o scenografiji ili kostimografiji već je najviše novca utrošeno u oglašavanje istih. Uskoro je došlo do velikog kontrasta između velikih hollywoodskih filmova (blockbustera) i nezavisnih filmova koji su se pojavili. Dok su prvi zapošljavali kao glumce velika hollywoodska imena, trošili mnogo novca na scenografiju, kostime i specijalne efekte, nezavisni filmovi bili su jeftini, bez specijalnih efekata, snimani na često besplatnim

¹⁰⁹ Nadoolman Landis D.: *Dressed A Century of Hollywood Costume Design*, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 409.

¹¹⁰ *Ibid.*, str. 410.

lokacijama te su im premijere imale skromna očekivanja. Međutim, kritika ih je ponekad toliko hvalila da su neki od njih postali jednim od najprofitabilnijih filmova te godine.¹¹¹

Još uvijek postojala je velika razlika između novca utrošenog u snimanje filma i zarade između nagrađenih nezavisnih filmova i blockbuster filmova koji su se sve više oslanjali na specijalne efekte. 1990-e bile su vrijeme velikih tehnoloških promjena. Zbog napretka tehnologije filmaši su dobili nove mogućnosti kazivanja željene priče. Uvođenje CGI tehnike (računalno generirane slike) potpuno je promijenilo filmsku umjetnost. Isprva ova tehnika korištena je u akcijskim filmovima kao što su *Jurski Park* ili *Terminator*, ali pravi pomak dogodio se kada je upotrijebljena u filmu *Forrest Gump* u kojemu je pomoću nje glumcu Garyju Siniseu uklonjena noga.¹¹²

CGI tehnika sve se više počela koristiti u animiranim filmovima, a prvi potpuno računalno napravljen takav film bio je onaj Pixarov *Priča o igračkama* koja je postigla veliki uspjeh u kinima.¹¹³

U ovim godinama sve su važnije postale filmske premijere te prvi vikendi prikazivanja. Novi filmovi međusobno su se natjecali oko zarade svojih premijera, a publiku su mamili u kina novim digitalnim specijalnim efektima. Iako su ljudi kod kuće na TV ekranima mogli gledati mnoge programe to se nije moglo usporediti sa spektaklom kakav bi doživjeli u kinima na velikom platnu. Mnogi filmski studiji zarađivali su više od 100 milijuna dolara na visokobudžetnim filmskim spektaklima punim specijalnih efekata. Ipak, ljudi koje su zanimale osobnije priče s karakternim likovima to su mogli pronaći gledajući nezavisne filmove čiji se redatelji nisu služili specijalnim efektima.¹¹⁴

I u ovom razdoblju kostimografiji su se susreli s rezanjem novčanih sredstava što je toliko otežalo njihov posao da ga je ponekad bilo i nemoguće dobro obaviti.¹¹⁵

Dizajneri kostima odlazili su u Australiju, Prag, Toronto i Queensland na filmske setove međutim kada su došli događalo se da moraju nanovo postaviti radnu sobu s kostimima za svaku

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid., str.411.

¹¹⁵ Ibid.

novu lokaciju na kojoj se film snimao. U slučaju da se snimanje događalo izvan New Yorka i Los Angelesa kostimografima je trebala pomoć oko kostima te su zapošljavali lokalne ljude bez velikog iskustva. Naravno, bilo je izuzetno teško u kratkom vremenu njihove sposobnosti podići na razinu koju je zahtijevala Hollywoodska produkcija.¹¹⁶

S obzirom da sada nisu imali stalno mjesto rada s pripadajućim rekvizitima potrebnim za rad kao što su zalihe materijala ili odjeća nitiiskusnu ekipu krojača i ostalih pomagača, kostimografi su morali pronaći što više izvora u mjestu u kojem su se našli. Na svakoj lokaciji, film je imao po jednog dizajnera kostima što je onemogućilo međusobnu suradnju. Još jedan problem bila je činjenica da su kostimografi postali još više podcijenjeni budući da su bili prisiljeni raditi u kraćem roku za manje novca nego ikada prije. Neki producenti modernih filmova predlagali su da se kostimografi uopće ne zapošljavaju za svaki film već da se nabava odjeće prebaci na vanjske suradnike. Naravno, takav prijedlog imao je mnoge loše strane kao to da se likovi u filmovima ne odijevaju kao modeli iz reklama, a od nastanka filma do njegova predstavljanja u kinima prolazi barem godina dana iz čega je jasno da bi odjeća upotrijebljena u filmu bila zastarjela kada film konačno dođe u kina.¹¹⁷

„U modi dizajnira se odjeća za ljude; u kostimografiji dizajniraju se likovi [...].“¹¹⁸

Veza između mode i Hollywooda uvijek je bila jaka, a u devedesetima se rasplamsala. Marketinški odjeli u filmskim studijima željeli su se udružiti s kime god su mogli, a producenti koji su željeli neutralizirati troškove često su bili zavedeni modnim način plasmana proizvoda. Neki modni dizajneri uočili su mogućnost velikog napretka u karijeri ako bi se njihovo ime povezalos određenim filmskim ostvarenjem. Štoviše, neki su dizajneri stavili ime svoga brenda na odjeću koju su dizajnirali specifično za film na kojem su radili. Neki su producenti riskirali autentičnost likova pa samim time i integritet cijelog filma samo kako bi što više uštedjeli na kostimima.¹¹⁹

Sve više modnih časopisa i magazina o poznatima htjelo je znati ne samo koje dizajnere poznati glumci nose u stvarnom životu već i čiju odjeću nose likovi koje igraju. Zanimanje kostimografa nastavilo je biti podcijenjeno mišljenjem kako svaki stilist može osmisliti filmski

¹¹⁶ Ibid., str. 412.

¹¹⁷ Ibid., str. 413.

¹¹⁸ Jeffrey Kurland u Nadoolman Landis D.: Dressed A Century of Hollywood Costume Design, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 413.

¹¹⁹ Nadoolman Landis D.: Dressed A Century of Hollywood Costume Design, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 413.

kostim. Smatralo se kako je to u svojoj biti samo kupovanje odgovarajuće odjeće. Nastojanje da se kroz filmski kostim kreiraju autentični likovi zasjenjeno je kultom slavnih.¹²⁰

Zbunjenost između zanimanja kostimografa i modnog dizajnera pogoršana je fenomenom Crvenog tepiha budući da više nije razlikovalo što nosi sam glumac, a što lik kojega glumi već se to dvoje poistovjećivalo. Mnoge zvijezde osvojile su Oscar za uloge u filmovima u kojima su bile sasvim običnog izgleda (Hilary Swank u filmu *Dečki ne plaču*), a njihov modni odabir na Crvenom tepihu uvelike je hvaljen. Takve novinske reportaže još su više doprinijele zamaglivanju razlike između filmskih zvijezda i njihovih likova u društvu opsjednutom poznatim osobama.¹²¹

Kako je napredovala filmska industrija te zaludenost filmskim zvijezdama pojavili su se kolekcionari kojima nije bilo dovoljno samo gledati filmove već su željeli što više stvari korištenih u filmu i sami posjedovati. Aukcije kostima postale su sve češće te su studiji upravo njima pokrili mnoge troškove proizvodnje, a na taj su način i mnogi komadi odjeće spašeni od propadanja. Sve dok filmski studio Warner Bros nije stvorio mali muzej za kostime, kostimi su obično pohranjivani u iznajmljene ormare gdje su se reciklirali ili često ostavljeni da propadaju. Svaki studio imao je svoj način brige za kostime no većina nisu zaposlili nikoga tko bi brinuo za kostime niti zabilježio njihovu povijesnu vrijednost već je većina odjernih predmeta mogla biti redizajnirana do neprepoznatljivosti. Zaliha kostima imala je samo jednu ulogu – zaraditi novac svojim vlasnicima. Poneki kostimografi, nadglednici kostima i drugi članovi filmskih ekipa spašavali su kostime od propadanja sami ih noseći kući.¹²²

Rad kostimografa bio je u velikoj mjeri neprepoznat od strane publike i industrije. Budući da je filmski kostim uvijek utjecao na modu i kulturu, a nije bio cijenjen, 1998. godine grupa dizajnera i članova Udruženja dizajnera kostima Local 892 sastali su se kako bi potakli popularizaciju kostimografije. 1999. godine nakon čak 30 godina odsustva, „Nagrada udruženja dizajnera kostima“ vratila se na ceremoniji u hotelu Beverly Hills.¹²³

Iduće godine Udruženje je dodijelilo različite nagrade za kostimografiju u kostimiranom i suvremenom filmu. Kostimografi su pokazali svijetu da su likovi modernog filma jednako dobro kostimirani kao i oni u kostimiranima.¹²⁴

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., str. 414.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

„Prvi puta u filmskoj povijesti, kostimografija suvremenog i kostimiranog filma bile su cijenjene kao jednakovrijedno umjetničko postignuće.“¹²⁵

4.2. Edward Škaroruki (1990.)

Edward Škaroruki izašao je u kina 1990.godine. Ova fantastična drama osvojila je nekoliko prestižnih nagrada, a nominirana je i za Oscar u kategoriji najbolje šminke. Film je režirao Tim Burton dok je kostimografkinja filma Colleen Atwood, dobitnica nekoliko Oscara za najbolju kostimografiju. Glavne uloge tumače Johnny Depp (koji je za ulogu neprilagođenog i nesretnog Edwarda odabran jer je bio zarobljen u imidžu tinejdžerske zvijezde iz TV-serije koji mu je teško padao¹²⁶) Winona Ryder (Kim), Dianne Wiest (Peg Boggs) i Anthony Michael Hall (Jim).¹²⁷

Radnja filma odvija se u jednom malenom mjestu u kojem su sve kuće građene planski. Međutim, malo dalje na vrhu brda smjestio se sablasni dvorac u koji nikada nitko ne zalazi. Jednoga dana gospođa Boggs, koja prodaje kozmetiku za Avon, odluči okušati sreću u dvorcu. Ona ulazi u dvorac te tamo susreće Edwarda, mladića koji umjesto ruku ima škare. Gospođa se sažali nad njih te ga odvede kući k svojoj obitelji. Iako isprva začuđeni njezini ukućani ga prihvaćaju. Tamo Edward upoznaje kćer gospođe Boggs, Kim u koju se zaljubljuje. Isprva, većina mještana prihvaća Edwarda i njegovu čudnovatost jer zamjećuju njegov talent – Edward pravi prekrasne skulpture od živice pomoću svojih škara/ruku. Uskoro osim živice, Edward počinje šišati ljubimce i kosu mještana. Idiličan život se prekida kada Jim, Kimin ljubomorni dečko, nagovori Edwarda da provali u kuću. Alarm u kući se upali te jedino Edward ostaje zatočen dok Jim, Kim i ostali bježe. Kada ga policija uhvati on ne govori tko je sve provalio već sam preuzima krivnju. Od tog trenutka mještani gube povjerenje u Edwarda te nekada idilično okruženje postaje neprijateljski raspoloženo spram njega izbjegavajući i gospođu Boggs. Jedne večeri Edward se rastuži, trga odjeću koju je nosio tokom boravka u kući, hoda po ulici i siječe živice u dvorištima. Mještani zovu policiju te kreće lov na njega, međutim dobronamjerni policajac pušta Edwarda da pobjegne natrag u dvorac, a ljutim mještanima zapovjedi da odu kućama. Kim ulazi za Edwardom u dvorac, ali tamo je i Jim s kojim se Edward sukobi što završi Jimovim padom kroz prozor. Kim koja je sve vidjela izlazi iz dvorca i govori

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Tirard L.: Filmske lekcije, Nouveau Monde editions, Pariz, 2009., str. 182.

¹²⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0099487/>, 23.8.2019.

ljudima kako su se Jim i Edward međusobno ubili. Mještani konačno odlaze svojim kućama, a Edward ostaje sam u sigurnosti svoga dvorca, onako kako je i živio prije.¹²⁸

4.3. Analiza kostima u filmu

Prvi lik čiji kostim publika ugleda jest gospođa Boggs. Njezin je kostim u pastelnoj nježno ljubičastoj boji, a sastoji se od sakoa, suknje i istobojne kapice na glavi (sl.1. i sl.2). Na nogama ima svijetle balerinke, a nosi i naočale (sl.2.). Vidljivo je kako ove boje predstavljaju osobnost gospođe Boggs na samom početku filma gdje upoznaje Edwarda. Gospođa Boggs nježna je žena majčinski nastrojena prema nesretnom Edwardu što sugeriraju boje njezinog kostima koje u gledatelja bude osjećaj blagosti i sigurnosti.



Sl.1.¹²⁹ *Gospođa Boggs*

¹²⁸ Burton, T. (1990.) *Edward Scissorhands*, fantastična drama, 20th Century Fox

¹²⁹ Screenshot iz filma Edward Scissorhands (1990.)



Sl.2.¹³⁰ *Gospođa Boggs prvi puta ulazi u Edwardov dvorac*



Sl.3.¹³¹ *Gospođa Boggs prvi put ugleda Edwarda*

Na sl.3. najbolje se vidi kontrast u izgledu lika gospođe Boggs i dvorca u kojemu Edward živi u izolaciji. Dok je ona u svijetloj, moglo bi se reći odjeći optimistične boje, dvorac je derutan, star, ruševan i potpuno taman. Samo poneka zraka sunca koja ulazi kroz uništene crijepove obasjava prostor što omogućuje da gledatelj vidi što se nalazi na podu prostorije.

¹³⁰ Ibid.

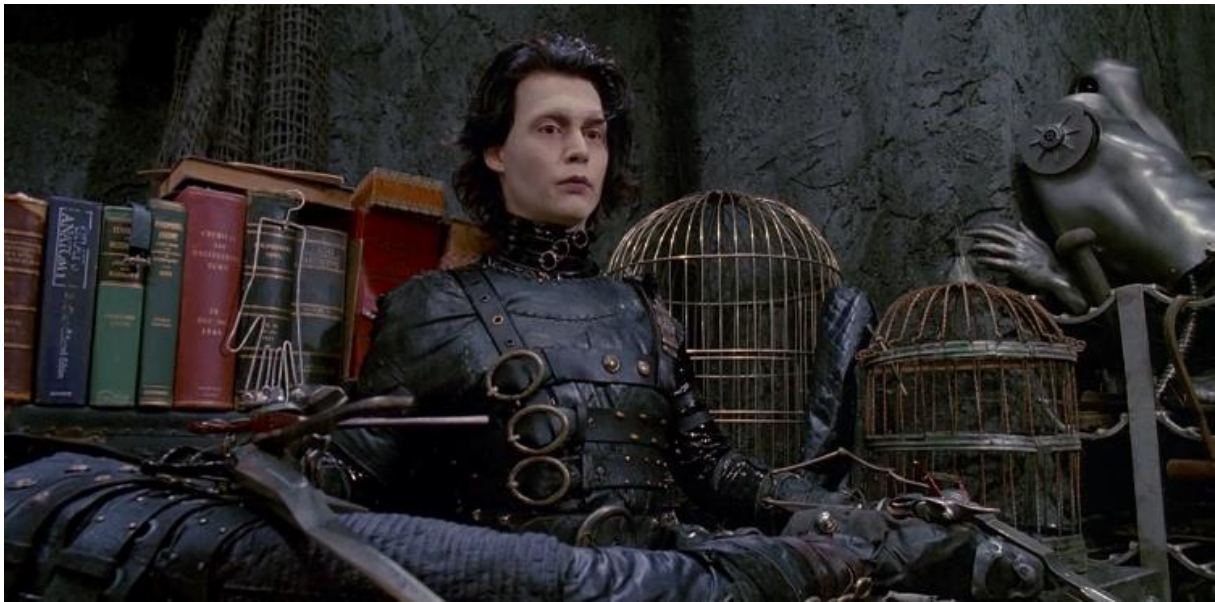
¹³¹ Ibid.



Sl.4.¹³² *Edwardovo prvo pojavljivanje*

Edward je u potpunosti obučen u crno kožno odijelo prepuno remena s metalnim detaljima i kopčama. U sredini torza nalazi se centralni remen s najvećom kopčom, a na rukavima, kako se pogled spušta kožno odijelo postupno prelazi u metalne škare koje Edwardu služe kao ruke. Na nogama nosi teške kožne čizme. Jedini dio tijela koji nije pokriven jest Edwardovo lice prepuno posjekotina koje si je prouzrokovao vlastitim rukama. Njegova kosa je crna, duga i jako razbarušena što gledatelju daje do znanja da on nije u mogućnosti počesljati se, a nitko to ne može napraviti za njega budući da je potpuno sam na svijetu (sl.4.). Takva kosa jasan je odraz uvjeta u kojima Edward živi, sam i izoliran od bilo kakvog ljudskog kontakta. Moglo bi se reći da on čak i nema potrebu češljati se s obzirom na to da ga nitko nikada ne može vidjeti, a niti se on sam vidi budući da u dvorcu nema ogledala. Važno je napomenuti kako je ovakav Edwardov izgled kose u potpunoj opreci s onime kada je tek stvoren te je izumitelj koji ga je osmislio bio živ te se o njemu brinuo kao o sinu (sl. 5.)

¹³² Isječak iz filma Edward Škaroruki (1990.)



Sl.5.¹³³ *Prikaz Edwardova kostima*

Edwardov izgled ima mnogo elemenata *steampunka* koji je Burton zajedno s kostimografkinjom Colleen Atwood iskoristio kako bi pokazao iz kakvog okruženja i vremena lik dolazi. *Steampunk* je nadalje vidljiv u mašinama koje se nalaze u dvorcu te je sam Edward nastao od jedne takve mašine, on je svojevrsna evolucija iste.¹³⁴ S kolačićem u obliku srca kao srcem, Edwardov vanjski izgled u potpunoj je opreci s njegovom nevinom osobnošću.

Gospođa Boggs uviđa njegovo dobro srce te ga poziva u svoj dom međutim najprije mu daje odjeću svoga muža kako bi se uklopio. Element uklapanja i razlikovanja jako je naglašen u kostimografiji ovog filma upravo zbog toga što redatelj želi pokazati publici kako knjigu nikada ne treba suditi prema njezinim koricama. Na sl.6. Edward je odjeven sasvim „normalne“ sive hlače te potpuno bijelu košulju te sve to nosi ponad svog kožnog odijela. Ovdje se može primijetiti kako odjeća ne otklanja ono što Edward jest već samo prikriva istinu. Ono što ovaj kostim ne može prikriti Edwardove su ruke u obliku škara. Dakle, iako sada odjeven kao svaki prosječan stanovnik ove male sredine on je i dalje potpuno drugačiji od njih (sl.6).

¹³³ Ibid.

¹³⁴ <https://scottbarnards.wixsite.com/theanalysis/single-post/edwardsissorhandsanalysis>, 23.8.2019.



Sl.6.¹³⁵ *Edward u odjeći gospodina Boggsa*

Sljedeći važan element u ovoj Edwardovoj transformaciji je šminka koju gospođa Boggs stavlja na njegovo lice kako bi mu sakrila ožiljke. Ona miješa različite nijanse pudera te umjesto da sakrije ožiljke, ona Edwardovo lice u potpunosti prekrije sa slojem pudera svijetlo ljubičaste boje što podsjeća na odjeću kakvu nosi ona i mještani te na njihove kuće (sl.7.). Možda čak i nenamjerno, gospođa Boggs pretjeruje u pokušaju da uklopi Edwarda u društvo kojemu ne pripada i u tome naravno ne uspijeva.¹³⁶



Sl.7.¹³⁷ *Gospođa Boggs šminka Edwarda*

¹³⁵ Isječak iz filma Edward Škaroruki (1990.)

¹³⁶ <https://scottbarnards.wixsite.com/theanalysis/single-post/edwardscissorhandsanalysis>, 23.8.2019.

¹³⁷ Isječak iz filma Edward Škaroruki !1990.)



Sl.8.¹³⁸ *Edward u prvi put u Kiminoj sobi*

Na sl.8. Edward se nalazi u sobi kćeri gospođe Boggs. on promatra svoj odraz u ogledalu prvi puta te dotiče ogledalo jer nije siguran u što točno gleda. Sve oko njega potpuno mu je strano i nepoznato jer dvorac u kojem je stvoren i živio cijeli život potiče iz nekih sasvim drugih vremena u odnosu na kuću u koju je doveden. Ponovno se primjećuje velika razlika između prostora i Edwardova lika; njegov pomalo zastrašujući gotički izgled u usporedbi s nježnim naborima karirano žute tkanine koja ukrašava vrh Kiminog kreveta.



Sl.9.¹³⁹ *Gospodin Boggs i Edward u kućnim ogrtačima*

Još jedan kostimografski pokušaj normalizacije Edwarda prikazan je na sl.9. gdje gospodin Boggs daje Edwardu svoj kućni ogrtač te ga na neki način čini sličnim sebi. Edwardov je ogrtač

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

ipak drugačiji – žarko je crven te je kao takav u jasnom kontrastu s ogrtačem gospodina Boggsa, ali i namještajem te tapetama oko njega što ponovno sugerira Edwardovu različitost koja se nikako ne može sakriti koliko god se svi oko njega to trudili.

Iako odjeven sasvim uobičajeno, Edward i dalje potpuno odskače od društva u kojemu se našao. Na sl.10. on razgovara s dva lokalna dječaka u majicama kratkih rukava čije se boje u potpunosti poklapaju s ambijentom u kojem odrastaju. Tu odjeću oni nisu birali već im je nametnuta od strane roditelja, a roditeljima od strane cjelokupnog društva. Osim majica, iste su im i frizure. Ovdje se primjećuje element nedostatka raznolikosti u svojoj punini. Dva dječaka su različite osobe međutim može se reći da izgledaju kao jedna te ih publika razlikuje samo po boji majice.



Sl.10.¹⁴⁰ *Edward razgovara s djecom*

Kada mještani shvate da Edward ima veliki talent stvaranja skulptura iz živice svi ga prihvaćaju i koriste njegove usluge. Međutim, ne zaustavljaju se samo na živici već on uskoro počinje šišati njihove ljubimce, ali i same vlasnike. Vrlo brzo njegove sposobnosti dovedu ga i na TV ekrane. Odjeća koju nosi na gostovanju u emisiji tamno je odijelo (ponovno odjeća iz ormara gospodina Boggsa) ispod kojega se nazire bijela košulja čiji su rukavi kao i rukavi sakoa savijeni tako da su škare koje čine Edwardove ruke u potpunosti vidljive. Škare su ovdje jedini naglašeni element razlikovanja Edwarda od ostatka ljudi, ali taj element je toliko velik da u potpunosti skreće pogled s ostatka njegova izgleda. Štoviše, na ovaj način, umjesto da se Edward uklopi u društvo, njegova je različitost došla u prvi plan (sl.11.).

¹⁴⁰ Ibid.



Sl.11.¹⁴¹ *Gospođa Boggs i Edward u televizijskoj emisiji*

S druge strane, gospođa Boggs koja sjedi do njega odjevena je u identičan kostim kakav je nosila kada je upoznala Edwarda. Jedina razlika je u boji; prvi je bio svijetlo ljubičaste boje dok je ovaj žut. Ovaj tip kostima gospođa Boggs nosi kada ju prvi puta vide s Edwardom i kada mu ona pokazuje ulicu i kuće drugih ljudi kao i svoju kuću.

Prvu verziju kostima gospođa Boggs nosi za vrijeme svog radnog vremena te u njoj upoznaje Edwarda što sugerira da je to najbolja odjeća koju posjeduje. Drugu verziju kostima nosi kada Edwarda predstavlja javnosti tj. većem broju ljudi što je ponovno formalna situacija (sl.11.).



¹⁴¹ Isječak iz filma Edward Škaroruki (1990.)

Sl.12.¹⁴² *Edward nakon provale*

Sl.12. prikazuje Edwarda nakon što je uhićen poslije provale u jednu od kuća. Šilterica i jakna koju nosi dobio je od Kimina dečka i njegovih prijatelja kako bi se uklopio među njih. Ovo je posljednji kostim u filmu kojim se Edwarda pokušava učiniti sličnim svim drugim likovima. Ujedno, ovo je i trenutak u filmu u kojemu Edward u očima mještana gubi dobronamjernost i postaje ono što je njegov izgled poručivao od samog početka – da je čudovište koje se infiltriralo u njihove živote i zavelo ih svojom navodnom dobrotom. Umjesto prijateljskog stava, mještani sada počnu izbjegavati njega i gospođu Boggs. Uvidjevši njihovo ponašanje prema njemu te shvativši kako svi ljudi nisu dobri (Kimin dečko i njegovi prijatelji koji ga ostavljaju da preuzme svu krivnju provale na sebe) Edward mijenja svoj odnos prema njima. Trga svu odjeću koju je dobio sa sebe te odlazi iz svog novog doma onakav kakav je u njega i došao – u svom crnom kožnom kostimu.



Sl.13.¹⁴³ *Edward trga odjeću gospodina Boggsa*

Kim u filmu nosi nekoliko kostima međutim onaj najvažniji svakako je bijela haljina s kraja filma koju odijeva za božićnu zabavu koju Boggsovi pripremaju svake godine, a na koju ove godine nitko nije došao upravo zbog Edwarda. Haljina je duga do koljena s poludugim rukavima, u struku se sužava, Kimina ramena su gola, a pažnja gledatelja zadržava se na remenu koji se nalazi iznad grudi (sl.14.i sl.15.). Ova je haljina posljednja ironija kojom se pokazuje Kimin karakter s obzirom na to da je tijekom cijelog filma ona prikazana dobrom i nevinom iako je evidentno da to nije.¹⁴⁴ Zbog nje Edward provaljuje u kuću, zbog nje ulazi u sukob s Jimom i na kraju zbog nje i ubija Jima. Iako je imala priliku priznati da je i ona sudjelovala u

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ <https://scottbarnards.wixsite.com/theanalysis/single-post/edwardsissorhandsanalysis>, 23.8.2019.

provali ona to nikada ne čini već ostavlja Edawrda da preuzme svu krivnju. Na kraju filma, kada policija i mještani proganjaju Edwarda, ona i dalje šuti govoreći mu da pobjegne umjesto da preuzme odgovornost za svoje greške.



Sl.14. i sl.15.¹⁴⁵ *Kim*

Svi ostali likovi u filmu odjeveni su na potpuno jednak način; puno boja spojenih jedne s drugima, puno velikih i malih uzoraka, puno napadnog nakita i perja što je tipičan stil 1950-ih godina.¹⁴⁶ Njihova odjeća koja odiše veseljem i neopterećenošću zapravo je krinka za njihove karaktere i njihov ograničen pogled na svijet (sl.17.). To su ljudi koji nemaju razumijevanja za drugačije i ne žele ga imati. Prihvaćaju samo ono što im odgovara i kada im to odgovara. Kada Edward prvi puta dolazi svi se okupljaju i ogovaraju gospođu Boggs. Kada uvide da mogu besplatno iskoristiti Edwardove talente najednom im njegova čudnovatost više ne smeta. Ponovno ga počinju osuđivati nakon provale bez da su se uistinu zapitali je li Edward uistinu bio sam sposoban počiniti takav čin. Njihovi upadljivi kostimi najbolje se vide u posljednjim scenama filma, netom prije božićne zabave. Ovdje su boje na odjeći mnogo jače nego u ostatku filma kao što je i njihov bijes i neprihvatanje, zapravo proganjanje nevinog Edwarda postiglo najvišu točku (sl.16.).

¹⁴⁵ Isječci iz filma Edwar Škaroruki (1990.)

¹⁴⁶ <https://davidbrunnerseportfolio.weebly.com/analysis-of-edward-scissorhands.html>, 23.8.2019.



Sl.16.¹⁴⁷ *Mještanke*



Sl.17.¹⁴⁸ *Mještani na zabavi*

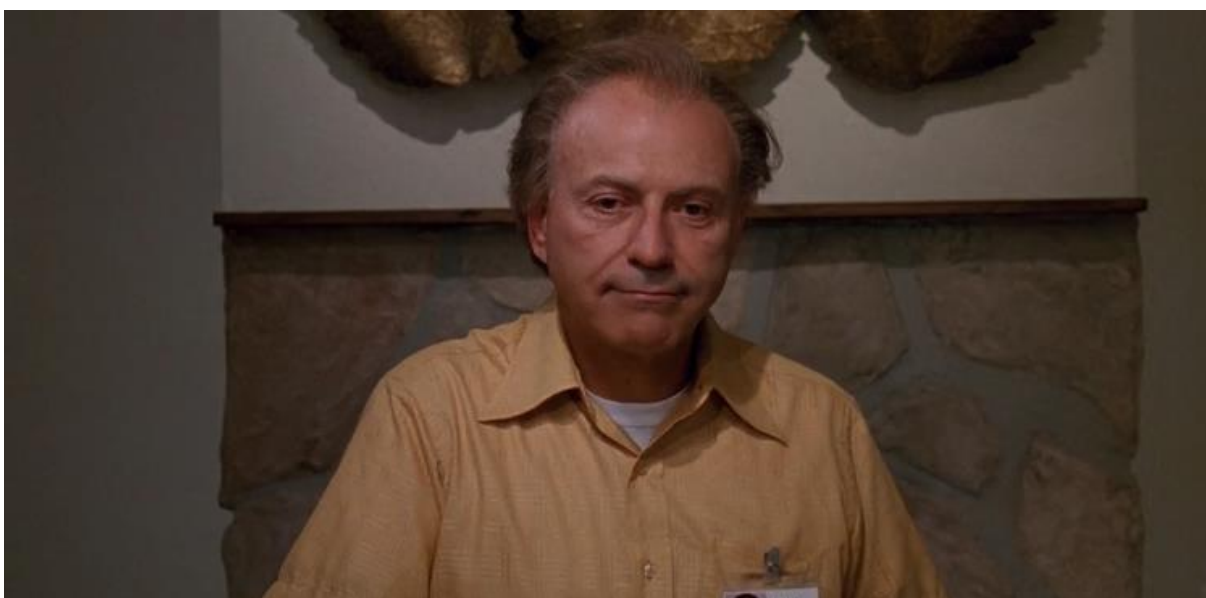
¹⁴⁷ Isječak iz filma Edward Škaroruki (1990.)

¹⁴⁸ Ibid.



Sl.18.¹⁴⁹ *Gospodin Boggs*

Nasuprot žarkim bojama koje većina mještana nosi, muž gospođe Boggs uvijek je u potpuno neutralnim, moglo bi se reći beživotnim bojama. To su uvijek nježne i neupadljive nijanse na jednako tako neupadljivoj i odjeći tipičnoj za čovjeka kojemu je život odlazak na posao i povratak kući. Gospodin Boggs čovjek je koji se ne zamara s mnogo toga u živou, vrlo je staložen i sve prihvaća bez prevelikog iskazivanja emocija. Sukladno tome i kostimi koje nosi su zapravo oni koje u filmu gledatelj najmanje primjećuje (sl.18. i sl.19.).



Sl.19.¹⁵⁰ *Gospodin Boggs*

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

Na sl.20. prikazan je lik izumitelja koji je stvorio Edwarda. Njegova odjeća govori iz kojeg doba Edward zapravo potiče te objašnjava mnogo o njegovom ponašanju. Izumitelj nosi dugi tamni kaput preko odijela u viktorijanskom stilu, oko vrata ima maslinasto zelenu maramu, a u ruci drži štap. Edwarda je stvorio nakon godina usamljenosti u dvorcu, a za njegovo stvaranje nadahnuo ga je kolačić u obliku srca (sl.21.). Kada stvori Edwarda on ga uči pravilima lijepog ponašanja, čita mu knjige i obrazuje ga. Sve što ga izumitelj uči suprotno je onome što promatrač pomisli kada prvi puta vidi Edwarda. Nažalost, izumitelj umire prije nego dovrši Edwardove ruke pa one ostaju oštre škare, simbol Edwardove vječne otuđenosti, izolacije i nemogućnosti uklapanja kamo god da ode osim u dvorcu u kojemu je stvoren.

Ironično, izumiteljeva želja da više ne bude sam na kraju rezultira drugom osamljenom dušom.



Sl.20.¹⁵¹ *Izumitelj*



Sl.21.¹⁵² *Izumitelj kada prvi put zamisli Edwarda*

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

Kostim Kiminog nasilnog dečka Jima tijekom cijelog filma su traperice, kožna jakna i različite majice kratkih rukava (s.22.). To je odjeća tipična za buntovnika koji se ne želi povinovati normamam društva u kojemu živi, njega ne zanima što je ispravno već samo ono što on želi. Od prvog trena Jim ismijava i vrijeđa Edwarda zbog njegove različitosti. Kada shvati da se Kim zaljubljuje u njega, Jim ga otjera iz njezine kuće govoreći mu da ništa ne vrijedi te da se vrati tamo od kuda je i došao.



Sl.22.¹⁵³ *Jim*

Iz svega se može zaključiti kako izgled ljudi nije uvijek ono što oni uistinu jesu već je to mnogo puta obmanjujuće. Edward, nevin i pomalo dječaćkog karaktera izgleda zastrašujuće i zlo dok mještani u pastelnim i žarkim bojama izgledaju dobronamjerno, a zapravo su zlobni, manipulativni i skloni ogovaranju. Na kraju gledatelj uviđa kako Edward koji izgleda kao čudovište to zapravo nije već su to mještani koji svojim postupcima iz nevinog lika učine ubojicu.¹⁵⁴

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ <https://scottbarnards.wixsite.com/theanalysis/single-post/edwardscissorhandsanalysis>, 23.8.2019.

5.1. 2000-e

2000-te godine bile su doba nastavljenog napretka tehnologije, a novac koji se koristio u marketinške svrhe postao je sve važnija stavka svakog filma koja je katkada mogla odlučiti hoće li film biti produciran ili ne. Marketinški odjeli imali su sve veći udio moći u kreiranju proizvoda.¹⁵⁵ Kako se upotreba DVD-a proširila, filmski studiji dodali su posebne pakete koji su sadržavali „Director's Cut“ (verzija filma koja sadrži redateljeve originalne zamisli), izdanja velikog zaslona te posebna izdanja za mlađu publiku. Osim ovih stavki, ovakvi DVD-i često su sadržavali intervju s glumcima i redateljima, najave filmova i komentare ljudi uključenih u snimanje filma. Nerijetko su i kostimografi govorili o svom procesu kreiranja kostima te odnosu s glumcima i redateljem. Nažalost ni takvi dodatci nisu uspjeli dugo zadržati zanimanje publike pa je prodaja DVD-a značajno opala do 2005.godine.¹⁵⁶

Pojava sve manjih ekrana kao što su onaj mobitela ili laptopa za razliku od velikih filmskih platna podigla je brojna pitanja o budućim filmovima. Takvi maleni formati, smatralo se, mogli bi utjecati na kinematografiju. Budući da se ekran smanjio produkcijski dizajn je potisnut na rubove ekrana što je svakako otegotna okolnost za scenografe, ali za kostimografe, s druge strane, to je bilo dobro budući da je sada odjeća likova bila u centru pažnje gledatelja.¹⁵⁷

Sam proces stvaranja filmova doživio je velike digitalne promjene u ovom razdoblju što je utjecalo na profesionalce, ali i amatere. U prijašnjih desetljećima promjene su se zbivale mnogo sporije; svakih deset godina. U ovom razdoblju promjene su brze i nagle i činilo se kao da se događaju u razmaku od nekoliko mjeseci te filmaši često nisu mogli ni zamisliti što će se u industriji promijeniti kroz samo nekoliko godina. Izrada filmova sada je bila moguća gotovo svakome tko je posjedovao kameru i laptop. Uz nove programe koji su se mogli skinuti na laptop svatko je mogao snimiti i producirati film te ga pustiti u javnost.¹⁵⁸

Kako bi doskočili rastućem broju amaterskih filmova koji su mogli biti jednako dobri kao i oni studijski, studiji su se oslanjali na CGI tehnologiju i nove dosege digitalne tehnologije kako bi stvorili nešto što amaterski redatelji nikako nisu bili u stanju. Na velikim platnima počeli su se

¹⁵⁵ Nadoolman Landis D.: *Dressed A Century of Hollywood Costume Design*, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 477.

¹⁵⁶ *Ibid.*, str. 478.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

pojavljivati realistična CGI bića koja su mogla raditi stvari koje realni glumci nisu mogli ni sanjati. Međutim, kreiranje takvih likova bilo je izuzetno skupo.¹⁵⁹

Iako su se specijalni efekti najviše koristili u znanstveno fantastičnom žanru to nije bio jedini žanr u kojemu su korišteni. Sve više počeli su se koristiti i u drugim filmskim vrstama te je CGI počeo zamjenjivati plavi ekran, praktične efekte i „matte painting“ (naslikani krajolici koji tvore iluziju prostora koji redatelj želi postići).¹⁶⁰

Posebno zanimljivo u daljnjem razvoju digitalne tehnologije bilo je snimanje pokreta lica. Glumac nosi elektroničke markere koji prate pokrete i izraze lica koje čini. Ova tehnologija potrebna je za filmove koji „ne mogu biti snimljeni kao igrani film i ne bi trebali biti snimljeni kao animirani crtić“.¹⁶¹

Ovim novim dostignućem bili su oduševljeni i kostimografi kojima je ono uvelike pomoglo. Kostimografkinja Joanna Johnston je rekla: „Dijelili smo ideje u ranoj fazi razvoja, ujedinjavajući doprinose svih odjela. Kostimografi i digitalni umjetnici mogu dobiti toliko puno jedni od drugih po pitanju pokreta, akcije i kako se to aplicira digitalno na kostime. Digitalni umjetnici koriste se našim razumijevanjem tehničke konstrukcije kostima, materijala i njihovih tekstura [...]. Odlično je raditi nove stvari zajedno s tradicionalnim znanjima ali primjenjujući ih na drugačiji način.“¹⁶²

Tehnološka revolucija proširila je ulogu dizajnera kostima na neočekivane načine i područja o kakvima se nekada nije moglo niti sanjati. u ponekim filmovima, kostimi koje su nosili glumci bili su jedini praktični element dok je sve ostalo oko njih bilo digitalno obrađeno. Nadalje, čak su i animirane produkcije u kojima je do sada jedini kreator dizajna likova bio sam animator, tražile kostimografe kako bi stvorile što realističniju sliku likova u animiranom filmu. Kako se pojavilo sve više filmova u kojima je osnova bio digitalni dizajn likova tako je i potreba za likovima koji bi izgledali realistično u animiranim filmovima porasla, studiji su se uvelike oslanjali na kostimografe ne bi li ostvarili te težnje.¹⁶³

Ipak, iako su nove tehnologije počele dominirati filmskim platnima, melodrame i ljubavne priče i dalje su fascinirale publiku diljem svijeta. Kakvu god odjeću da su kostimografi dizajnirali za film; bio to znanstveno fantastični spektakl, moderna video igrice ili epski film čija je radnja

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid., str. 479.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

smještena u osamnaesto stoljeće, bili su osobe koje su pomagale redateljima i publici odgovoriti na mnoga pitanja o likovima, njihovu karakteru, prostoru radnje i samoj radnji. Dizajn kostima uvijek će biti ključan način za otkrivanje istina o likovima, njihovim osjećajima i motivacijama. Kostimografija je humanistička disciplina koja zahtjeva intuiciju, ali i talent za forenziku jer svaki materijal, oblik, nabor, tekstura, boja ili nakit osmišljeni su tako da reprezentiraju lika kao osobu s karakterom i osjećajima.¹⁶⁴ Kada se govori o kvaliteti odjeće, materijal, tekstura, šavova ili transparentnosti materijala, oni čine razliku u tome kako će nositelj biti percipiran od strane gledatelja¹⁶⁵ što je izuzetno važno u filmskoj industriji jer o tome ovisi i kako će film biti prihvaćen od strane publike.

Od najranijih dana filmskog kostima, često s jako malo raspoloživog vremena i novca, kostimografi su smišljali razne kreativne načine te tražili prečice kako bi što bolje obavili svoj posao i likovima podarili odjeću koja govori. Od početka filmske industrije kostim je taj koji je izražavao osobnost likova prije nego bi oni išta učinili ili progovorili.¹⁶⁶

Nove tehnologije otvaraju nove mogućnosti za zanimanje dizajnera kostima međutim, njihov doprinos u procesu izrade filmova kroz pričanje priče i opisivanje karaktera likova odjećom ne može biti digitalizirano. Od jednostavnih nijemih filmova do CGI spektakularnih avantura, nemoguće je zamisliti film bez znanja o odijevanju i kulturi. Dok god redatelji budu htjeli prikazivati ljudski život na velikim platnima trebat će pomoć kostimografa kako bi priča bila autentična i kao takva zanimljiva publici.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ibid., str. 481.

¹⁶⁵ Davis, F. : Fashion, Culture and Identity, University of Chicago Press, 1994., str. 13.

¹⁶⁶ Nadoolman Landis D.: Dressed A Century of Hollywood Costume Design, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 481.

¹⁶⁷ Ibid.

5.2. Crni labud (2010.)

Crni labud filmsko je ostvarenje redatelja Darrena Aronofskyja iz 2010. godine. Radi se o psihološkoj drami u kojoj glavne uloge tumače Natalie Portman (Nina Sayers), Mila Kunis (Lily) i Vincent Cassel (Thomas Leroy). Kostimografkinja filma je Amy Westcott.¹⁶⁸

Nina Sayers profesionalna je balerina čiji je život u potpunosti posvećen plesu. Nina živi s majkom koja je također bila balerina u mladosti te želi da njezina kćer u baletu postigne savršenstvo što često pokazuje pretjeranom željom za kontrolom Ninina života. Kada umjetnički direktor Thomas Leroy odluči da je vrijeme da zamijeni prima balerinu Beth s početkom nove sezone koju će predstaviti Labuđe Jezero, Nina biva njegov prvi izbor. Međutim, nova plesačica Lily impresionira Thomasa svojom nesputanošću i senzualnošću te ona postaje Ninina konkurencija. Thomasova verzija ovog baleta zahtjeva da jedna plesačica u sebi objedini i na pozornicu iznese oba labuda; crnog i bijelog. Dok je Nina savršena za ulogu Bijelog labuda, Lily je personifikacija Crnog. Njihovo rivastvo uskoro se pretvara u neobično prijateljstvo te ovdje počinje Ninina preobrazba u kojoj ona polagano dolazi u doticaj sa svojom mračnom stranom koja počinje prijetiti svemu za što se do sada borila živeći discipliniranim načinom života. Nina se sve više boji kako ju Lily pokušava uzeti njezino mjesto u ovoj produkciji, ali i mjesto prima balerine te počinje viđati nestvarne prizore. Međutim, do samog kraja Nina se uspjeva izboriti te otpleše oba labuda uz oduševljenje publike. Film završava njezinim riječima: „Osjetila sam savršenstvo. Bila sam savršena.“¹⁶⁹



Sl.1.¹⁷⁰ Plakat filma *Crni labud*

¹⁶⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0947798/>, 24.8.2019.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BNzY2NzI4OTE5MF5BMTI5BanBnXkFtZTcwMjMyNDY4Mw@@._V1_.jpg, 24.8.2019.

5.3. Analiza kostima u filmu

Prvi kostim koji se u filmu pojavljuje ona je Ninin potpuno bijeli. Radi se o haljini kratkih rukava, dubokog dekoltea dok donji dio doseže do ispod koljena koja je karakteristična za Odette prije nego biva pretvorena u labuda.¹⁷¹ Suknja je široka i raskošna te se podiže i spušta ovisno o Nininim pokretima na pozornici. Bjelina ove haljine u jasnom je kontrastu s crninom koja ju okružuje. Budući da je na početku filma ovo Ninin san jer još nije postala prima balerinom i dobila uloge labudova, kostim se razlikuje od onoga koji će dobiti na kraju filma za stvaran nastup. U svome snu ona sebe vidi isključivo u bijeloj haljini, dakle kao Bijelog labuda. U ovom stadiju ne postoji ni najava Crnog labuda u njezinim snovima budući da je Nina još uvijek disciplinirana i nježna djevojka koja teži savršenstvu kroz veliki rad i trud (sl.2.)



Sl.2.¹⁷² *Nina u prvom kostimu*

Ova haljina simbol je onoga čemu Nina teži – njezina fantazija, savršena prima balerina.¹⁷³

U većem dijelu filma Ninini su kostimi uvijek u izuzetno svijetlim tonovima uključujući bijelu, svijetlo sivu te blijedo ružičastu boju. Iste boje ona nosi kada vježba plesne korake, odlazi na audicije, posjećuje važne evente ali i u privatnom životu. Sve na njoj i oko nje svijetlih je i nježnih nijansi koje savršeno odgovaraju njezinu krhkom karakteru radi kojega umjetnički

¹⁷¹ <https://threadbythread.wordpress.com/2011/01/28/black-swan/>, 24.8.2019.

¹⁷² <https://clothesonfilm.com/review-black-swan/>, 24.8.2019.

¹⁷³ <https://threadbythread.wordpress.com/2011/01/28/black-swan/>, 24.8.2019.

direktor Thomas tvrdi kako je savršena za ulogu Bijelog labuda, međutim Crni labud je onaj koji joj stvara problem.



Sl.3.¹⁷⁴ *Nina u garderobi*

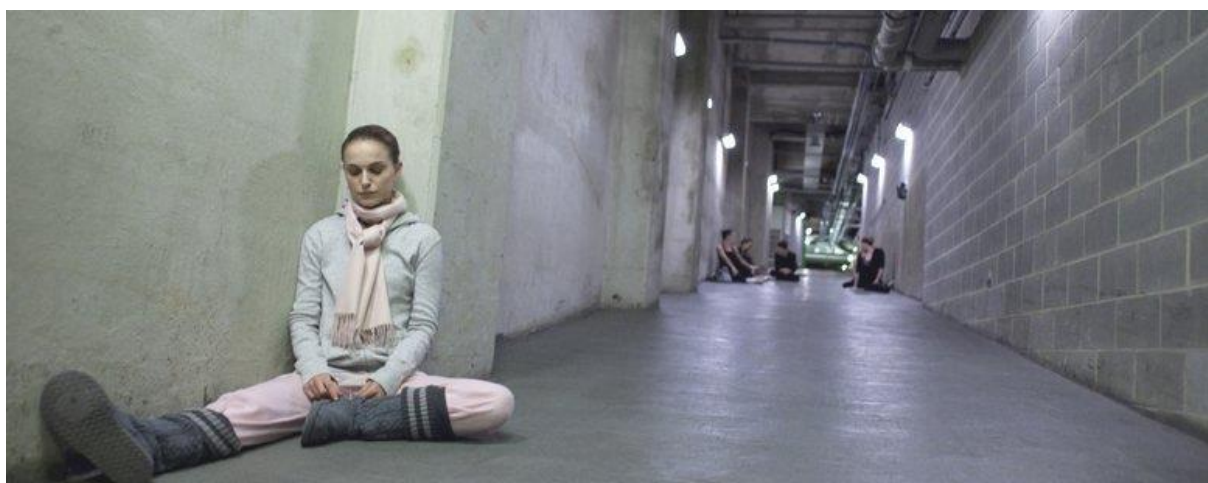
Na sl.3. Nina se nalazi u sobi za uređivanje prije jedne od proba. Njezina je odjeća vidno drugačija od one žena u pozadini. Ona nosi bijeli top i preko njega bijelu vestu dugih rukava koja potpuno skriva ruke i gornji dio leđa, za razliku od žena u pozadini čija je odjeća potpuno crna i mnogo oskudnija u ovom trenutku. Iako se radi o garderobi te je samim time to mjesto namijenjeno za presvlačenje, Ninu se i ovdje vidi kao sramežljivu i krhku osobu koja se ne želi previše eksponirati. Može se reći da ju je strah mnogo toga, ali najviše činjenice da postoji mogućnost da nije uvijek savršena dok su druge balerine ipak nešto opuštenije i ne mare toliko za tuđa mišljenja.

Ovo je kostim koji Nina nosi na audiciju na kojoj Thomas bira novu prima balerinu. Kostim u cjelosti prikazuje Ninino psihičko stanje u tom trenutku; od glave do pete odjevena je u bijelo s primjesom blijede ružičaste boje (sl.4.). Ona je posvećena svom poslu, ples joj je na prvome mjestu te ulogu Bijelog labuda odradi savršeno. Međutim, Thomas od nje traži da izvede i ples Crnog labuda, u čemu ona ne uspijeva već se potpuno zbuni i padne kad u prostoriju uđe nova plesačica, Lily. Nina Crnog labuda pleše ukočeno, a ne senzualno i divlje kako je Thomas zamislio.

¹⁷⁴ Isječak iz filma Crni labud (2010.)



Sl.4.¹⁷⁵ *Nina se priprema za ples*



Sl.5.¹⁷⁶ *Nina nakon treninga*

Potpuno iste boje prate Ninu i kroz ostatak filma sve do onog trenutka kada se u njoj pod Thomasovim utjecajem te pritiskom koji sama sebi zadaje Nina kako bi bila savršena, budi njezin alter ego – Crni labud. Na sl.5. ona nosi svijetli ružičasti šal, sivu majicu, svijetlo ružičaste hlače i tamnije čizme. U pozadini sjede ostale balerine, sve odjevene u crnu boju sugerirajući Nininu različitost.

¹⁷⁵ Isječak iz filma Crni labud (2010.)

¹⁷⁶ Ibid.



Sl.6.¹⁷⁷ *Nina u mračnoj ulici*

Uloga koju Nina igra infiltrirala se i u njezin privatni ormar što je vidljivo na bijelom šalu koji nosi na sl.6. Ovaj šal neodoljivo podsjeća na perje bijelog labuda. Nina ga nosi u kombinaciji sa svojim ružičastim kaputom, koji je kao i u mnogim scenama u filmu, u kontrastu s okolinom. U ovoj sceni Nina prolazi mračnim hodnikom te susreće ženu odjevenu u potpuno crnu odjeću (sl.7). Kada žena digne glavu kako bi je pogledala, Nina prepoznaje svoje lice te je ovo njezin prvi doticaj s tamnom stranom njezine psihe.



Sl.7.¹⁷⁸ *Nina prvi puta susreće „sebe“*

Jedan od važnijih kostima koje Nina nosi tijekom filma svakako je duga bijela haljina koju je obukla za svoje predstavljanje kao nove prima balerine i Kraljice Labudova. Radi se o haljini bez rukava dubokog dekoltea s V izrezom, naramenice i gornji dio haljine sprijeda sve do linije struka ukrašeni su sitnim svjetlucavim detaljima dok se haljina širi kako se pogled gledatelja

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

spušta prema podu. Na gornjem dijelu leđa Ninina koža je strateški pokrivena zbog osipa koji ima na lopatici, a koji ne prestaje češati pa se on ne povlači. To je također jedan od razloga zašto Nina uvijek nosi kratki bolero preko majice s bretelama za vrijeme plesnih proba.

Ovo je ona haljina u filmu koju Nina oblači na dan svog trijumfa. Ovo je izgled koji je izabrala za ostvarenje svojih snova. Gledano s psihološke strane, ovo je posljednji trenutak njezine apsolutne nevinosti i nježnosti prije negoli potone u ludilo Crnog labuda.



Sl.8.¹⁷⁹ *Nina na predstavljanju nove baletne sezone*

Promjena u njezinu karakteru primjećuje se kada se počne intenzivnije družiti s Lily koja ju nagovori da zajedno izađu jedne večeri. Nina pristaje, u klubu pije i uzima tablete koje joj daje Lily, zabavlja se s mladićima koje upoznaje tu večer te se vrlo kasno vraća kući što joj nikako nije nalik. Te se iste večeri posvađa i sa svojom majkom koja ju cijeli život drži pod staklenim zvonom trudeći se preko nje ostvariti svoje snove. Polaganu promjenu nagovještjuje pomalo tamnija odjeća u kojoj Nina tu večer izlazi (sl.9.).



Sl.9.¹⁸⁰ *Nina se sprema za izlazak s Lily*

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

Ovoga puta prvi je se put vidi u tamnim trapericama i nešto tamnijoj sivoj majici. Također njezina je kosa raspuštena što do sada nije bilo moguće vidjeti izvan njezine sobe budući da na svaku probu dolazi kose čvrsto stegnute u pundžu kako joj ne bi smetala prilikom plesa (sl.10). Raspuštenu kosu na neki način može se tumačiti kao prvi znak Ninine zarobljene „divljine“ koja izlazi na površinu nakon života proživljenog u potpunoj disciplini i odricanju (sl.9.).



Sl.10.¹⁸¹ *Nina i kolege prilikom vježbanja*

Posebno su zanimljivi kostimi koje Nina nosi na prvoj izvedbi od kako postane prima balerina što je ujedno i kraj filma. Budući da utjelovljuje dvije uloge, ona se i presvlači dva puta. Prvi kostim koji nosi onaj je Odette koja se pretvara u Bijelog labuda. Bijeli je labud krhak, neiskvaren i utjelovljenje dobrote i nježnosti. Kostim koji Nina tada nosi kratka je potpuno bijela baletna haljina s bijelim perjem kao ukrasima (sl.11). Bijelo perje također nosi i u kosi, a šminka je u svjetlim tonovima, izdaleka gotovo neprimjetna (sl.12).



Sl.11.¹⁸² *Nina pleše „Labuđe jezero“*

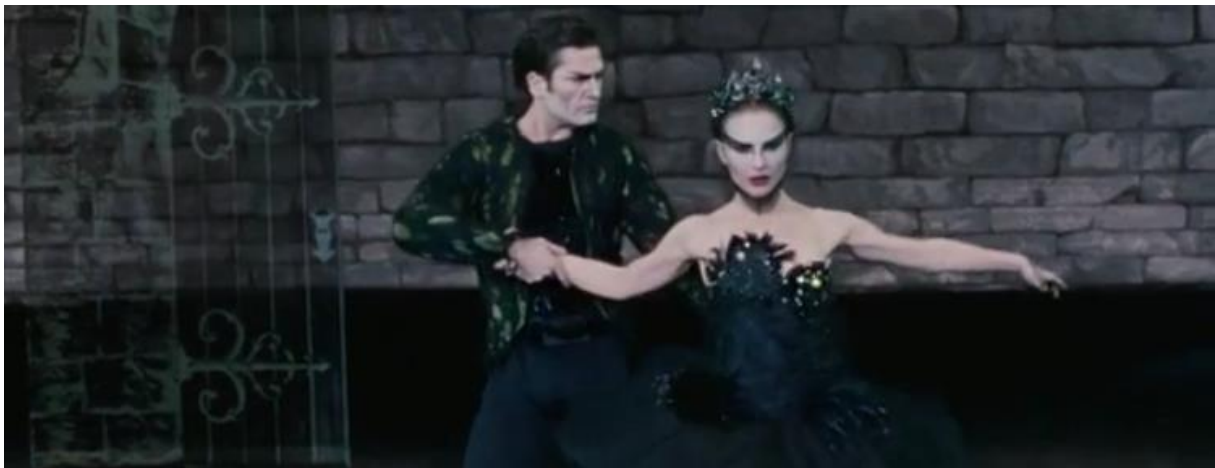
¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.



Sl.12.¹⁸³ *Prikaz perja u Nininoj kosi*

Drugi kostim koji Nina nosi onaj je Odile koja predstavlja Crnog labuda, apsolutnu suprotnost krhkom Bijelom labudu. Crni je labud strastven, nesputan, ne preže ni pred čime da dobije ono što poželi, a u ovom slučaju to je princ u kojeg je zaljubljena Odette (Bijeli labud). Odile se prerušava u Odette i uspjeva u naumu da zavede princa (sl.13.)



Sl.13.¹⁸⁴ *Nina kao Odile (Crni labud)*

Kostim Crnog labuda u potpuno je crnoj boji ukrašen crnim perjem i ponekim svjetlućavim elementom (sl.13. i sl.14). Također se radi o kratkoj baletnoj haljinici. Razlika u kostimu Crnog i Bijelog labuda može se zamjetiti u kruni i mrežastom velu kojeg nosi Crni labud. Šminka koju nosi Odile jaka je i napadna kao i njezin karakter; tamno crveni ruž na usnama te oči naglašene tammim sjenilom (sl.14.).

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.



Sl.14.¹⁸⁵ *Nina kao Odile*



Sl.15.¹⁸⁶ *Posljednja scena u „Labuđem jezeru“*

U zadnjim trenucima performansa u kostimu Crnog labuda, Nina u potpunosti briljira predajući svoju dušu i tijelo uloziti postajući u potpunosti Odile. Prilikom posljednjih nekoliko okreta pri kraju plesa na rukama joj počinje rasti crno perje koje se stapa s njezinim kostimom te na kraju

¹⁸⁵ <https://www.google.com/imgres>, 24.8.2019.

¹⁸⁶ Isječak iz filma Crni labud (2010.)

njezine ruke postaju labudova krila (sl.15). To je zapravo ono što Nina vidi i osjeća. Crni labud je pobijedio Bijelog (krhkost, dobrota), ne samo u baletu već i u Nininu životu (ambicija).

Na kraju, Nina ponovno oblači kostim Bijelog labuda, a izvedba završava scenom u kojoj se Odette baca s litice i umire. U ovoj sceni grimizna boja počinje probijati kroz bijeli kostim te je evidentno da Nina krvari, međutim nju to ne zanima već jedino za što mari to što je uspjela postići savršenstvo.

U izradi ovih kostima korišteni su i neki netradicionalni materijali kao što su perje, šifon i angora vuna, a upotrijebljeni su kako bi kostimi što više izgledali kao stvarne ptice.¹⁸⁷

Lily, nova balerina Ninina je potpuna suprotnost kako u plesu tako i u ponašanju, ali i odjeći koju nosi. Ona je uvijek odjevena u crnu odjeću, ne odstupajući nikada od palete tamnih nijansi (sl.16). Lily ne živi discipliniranim životom balerine kakav vodi Nina kako bi postigla najbolje rezultate već je promiskuitetna, sklona alkoholu i drogama s kojima upoznaje i Ninu. Ona je sve ono što Nina nije i na taj način simbolički Crni se labud najviše očituje u njezinu liku.



Sl.16.¹⁸⁸ *Lily*

Na sl. 17. prikazane su Nina i Lily kako ulaze u taksi nakon nekoliko burnih sati provedenih u noćnom klubu. Nina, personifikacija Bijelog labuda nosi svoj svijetli ružičasti kaput, a Lily, personifikacija Crnog labuda nosi potpuno crni kaput. Ova dualnost provlači se tijekom cijelog filma što je jasno vidljivo u kostimima koje je Amy Westcott osmislila uz pomoć modnog dvojca brenda Rodarte.¹⁸⁹

¹⁸⁷ <https://threadbythread.wordpress.com/2011/01/28/black-swan/>, 24.8.2019.

¹⁸⁸ Isječak iz filma Crni labud (2010.)

¹⁸⁹ <https://threadbythread.wordpress.com/2011/01/28/black-swan/>, 24.8.2019.

Kako radnja filma napreduje, Nina Lily vidi kao svog neprijatelja i osobu koja joj želi preoteti mjesto koje ima u produkciji Labuđeg jezera. Ona ne vidi tamu koja se rađa u njoj (koja će na kraju biti njezin spas i razlog trijumfa na plesnom podiju) već Lily smatra odgovornom za svoje psihičko stanje i nestabilnost, a pravi neprijatelj Nina je sama sebi kako joj Thomas u filmu jednom prilikom i govori: „Jedina osoba koja ti stoji na putu si ti.“¹⁹⁰



Sl.17.¹⁹¹ *Nina i Lily*

Umjetnički direktor Thomas Leroy u kostimografskom je smislu sredina između Nine i Lily ako su one dvije suprotnosti u paleti boja. On je ona spona između njih, ni bijelo ni crno već sivo, koja ih je obje dovela ovdje gdje se sada nalaze. Njegova je odjeća uvijek kontrastnih tonova. Leroy često nosi bijelu košulju i tamne hlače (sl.18).



Sl.18.¹⁹² *Thomas Leroy u uredu*

¹⁹⁰ Aronofsky D., (2010.), *Black Swan*, drama, 20th Century Fox

¹⁹¹ Isječak iz filma *Crni labud* (2010.)

¹⁹² *Ibid.*



Sl.19.¹⁹³ *Thomas i Nina*

Sl.19. prikazuje Leroya u tamnom kaputu i svjetlijim sivim hlačama. Potpuno kontrastnu odjeću on nosi na svečanom predstavljanju Nine javnosti kao nove zvijezde njegove produkcije kada nosi crni smoking i bijelu košulju s crnom mašnom (sl.20).



Sl.20.¹⁹⁴ *Thomas i Nina na predstavljanju nove sezone*

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.



Sl.21.¹⁹⁵ i sl.22.¹⁹⁶ *Beth na predavljanju nove sezone i u bolnici*

Lik Beth, bivše prima balerine čije mjesto Nina zauzima važan je u kostimografskom smislu jer se i kod nje tijekom filma vidi ranije spomenuta dualnost. Na sl.21. ona je uređena žena u svečanoj toaleti okićena skupocjenim nakitom dok je na sl.22. njezin izgled zapušten i u publici izaziva osjećaj žaljenja. Prva fotografija prikazuje Beth nakon što je Nina predstavljena javnosti kao nova zvijezda, a od Beth se Thomas Leroy oprostio i zaključio njezinu baletnu karijeru. Na sl.22. Beth se nalazi u bolnici nakon automobilske nesreće u kojoj su joj slomljene obje noge (najgora nesreća koja se može dogoditi jednoj profesionalnoj balerini) te ona izgleda izgubljeno i bespomoćno što je naglašeno bolničkom haljinom, sivim ogrtačem i neurednom kosom. Na ovim fotografijama jasna je razlika između njenog još uvijek svijetlog doba na zalazu karijere te ultimativnog poraza kada Beth više nije u stanju plesati čak i kada bi morala.

¹⁹⁵ <https://clothesonfilm.com/review-black-swan/>, 24.8.2019.

¹⁹⁶ Isječak iz filma Crni labud (2010.)

6.1. Usporedba kostima: Kleopatra (1963.), Edward Škaroruki (1990.) i Crni labud (2010.)

Kleopatra (1963.), Edward Škaroruki (1990.) i Crni labud (2010.) filmovi su iz sasvim različitih desetljeća i upravo su zbog toga odabrani za analizu kostima. Svako novo razdoblje filmske povijesti sa sobom je donijelo neke novitete, kako u tehnikama izrade filma tako i u kostimografiji. Svi filmovi također su i različitog filmskog žanra; povijesni spektakl, fantastična drama koju se može gledati i kao moderniju bajku te psihološka drama. U svakome od njih kostimografija je uglavnom potpuno različita međutim postoje i neke sličnosti. Povijesni spektakl Kleopatra film je u kojem se tijekom njegova trajanja od četiri sata izmijeni i najviše kostima. Naravno, najzanimljiviji i najraskošniji su upravo kraljičini kostimi. Radi se 38 kostima koje ona nosi tijekom filma. Neki od tih kostima imaju više verzija te se mijenjaju samo u boji i nekom modnom dodatku. Oglavlja koja Kleopatra nosi raskošna su i pomalo monumentalna. Ona ih nosi u ceremonijalnim prigodama kako bi istaknula svoj kraljevski status. Krunu, osim u ovome filmu, može se primijetiti i u filmu Crni labud međutim ona je mnogo manje raskošna i služi potpuno drugoj namjeni budući da je dio kostima u baletnoj predstavi. Različita ogavlja u različitom vremenu i na različitom mjestu znače različite stvari. Veza između onoga što netko nosi i njegov statusa, između mode i odjevnog predmeta te njegove vrijednosti kao znaka pripadnosti određenoj klasi ili kasti ne prestaje pobuđivati zanimanje od jednog do drugog razdoblja.¹⁹⁷ Poveznica između kostima u filmovima Crni labud i Edward Škaroruki nalazi se u paleti boja koje se koriste, a veoma su slične. S jedne strane koriste se nježni pastelni tonovi, a s druge tamne nijanse i crna boja. U oba filma zamjećuju se takvi kontrasti. Međutim, postoji razlika u značenju. U filmu Crni labud svijetle pastelne nijanse u kontekstu filma određuju upravo ono što i sugeriraju; blagost, dobrotu, nevinost i krhkost. Tamne nijanse određuju ambiciju, pohlepu i zlo. U filmu Edward Škaroruki situacija je obrnuta; likovi koji nose pastelne nijanse zapravo su negativni likovi, a Edward sav odjeven u crno nevin je, krhak i pozitivan lik. Još jedna poveznica između ova dva filma upravo je način na koji završava priča njihovih nevinih glavnih likova. I Nina i Edward na kraju popuštaju pritisku društva oko njih koje ih tjera da budu ono što nisu te na kraju oboje gube svoju djetinju naivnost i osjetljivost postajući na neki način isti kao i oni čije ponašanje ranije nisu shvaćali.

¹⁹⁷ Dorfler, G.: *Moda, Golden Marketing*, Zagreb, 1997., str.92.

7.1. Utjecaj filmskog kostima na modu

Grafičke umjetnosti većinom rade u dvije dimenzije iako često pokušavaju stvoriti iluziju treće. Film ide još dalje od toga dodajući i četvrtu. Od fotografije film dobiva svoj realizam no budući da on uključuje i pokretne slike određenog trajanja dodaje i četvrtu dimenziju visini, širini i iluziji dubine. Film je zapravo još autentičniji od fotografije upravo zato što se ne zaustavlja na jednom zauvijek zamrznutom trenutku već sadrži pokrete koji su nezaobilazan dio stvarnog života.¹⁹⁸ Još jedan nezaobilazan dio stvarnog života također je i odjeća. Od početaka filma kostimi koje su kostimografi osmišljavali za određeni film nerijetko su bili pokretači najnovijih modnih trendova. Veza mode i filmskog kostima uvijek je postojala budući da su utjecali jedno na drugo. Kostimografi moraju prilagoditi dizajn svojih kostima ovisno o dobu u kojemu se radnja filma odvija te se u tome jasno očituje utjecaj modnih trendova nekog razdoblja na film. Svaku promjenu u moralu, politici ili običajima prati i promjena mode.¹⁹⁹ Međutim, često su i filmovi bili ti koji su potaknuli neke nove trendove, ponekad i prije nego su izašli u kina. Odjeća koja je bila zapostavljena ili izvan mode, mogla je postati izuzetno modernom upravo zbog nekog lika ili glumca koji ju nosi u filmu.

Kada je u kina izašao film *Ono* (1927.) glumica Clara Bow koja je u filmu nosila kratku suknju i bob frizuru postala je simbolom seksualno oslobođene *flapper*²⁰⁰ djevojke.²⁰¹ Za film *Letty Lynton* (1932.) dizajniran je kostim koji je uključivao bijelu haljinu od organdina koji se samo u Macy's prodao u 5000 kopija. Dizajner koji je osmislio ovu haljinu izjavio je: „Moda evolvirala unatoč dizajnerima, ne zbog njih. Stavio sam te ogromne rukave na gospođicu Crawford u *Letty Lynton* jer je igrala ekstremnu osobu i liku je odgovaralo da nosi ekstremnu odjeću. Samo se dogodilo da se to svidjelo ostatku svijeta.“²⁰²

Lista kostima, filmova i kostimografa koji su utjecali na kulturu i modu veoma je dugačak, a kako vrijeme odmiče sve se više produljuje. Beretke, duge suknje i kardigani koje je kostimografkinja Theodora Van Runkle kreirala za Faye Dunaway u filmu *Bonnie and Clyde* postali su modna senzacija te 1968. godine kada je film izašao u javnost. Ruth Morley kreirala je androgene kostime za *Annie Hall* koje je pronašla u buticima New Yorka. Nakon ovako velikog odjeka koji je izgled Diane Keaton izazvao kostimografkinja je rekla da svatko, čak i

¹⁹⁸ Howells R., Negreiros J.: Visual Culture: 2nd edition: Fully revised and updated, Polity, 2012., str. 207. i 208.

¹⁹⁹ Hrvatska opća enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krlež, Zagreb, 2001., str. 389.

²⁰⁰ Američke djevojke koje su prihvatile slobodniji način života u to doba smatran nemoralnim.

²⁰¹ <https://www.history.com/topics/roaring-twenties/flappers>, 25.8.2019.

²⁰² Nadoolman Landis D.: Dressed A Century of Hollywood Costume Design, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 22.

tinejđeri mogu kopirati ovaj izgled budući da se muška majica, prsluk i kravata mogu pronaći u svim trgovinama te da su ljudi umorni od toga da im modna industrija diktira kako će se odijevati.²⁰³

U brojnim filmovima o Inidiani Jonesu, Harrison Ford nosi prepravljenu kožnu jaknu i fedoru širokog oboda te je s ovim izgledom lik postao *macho*²⁰⁴ ikona.²⁰⁵

Film Kleopatra jedan je od onih filmova koji je imao utjecaj na modu još i prije svog izlaska u kina. Mnogi modni časopisi pisali su o kostimima, obući i šminki koja će se pojaviti u filmu. Charlotte Curtis je za *New York Times* napisala da ovaj film prikazuje egipatski stil od glave do pete; šminka na očima je jaka, odjeća je raznobojna i puna ornamenata, oglavlja su velika i raskošna, a nakit isto tako raznobojan i ornamentiran kao i odjeća.²⁰⁶

Ranije, *Vouge* je pobudio zanimanje javnosti za film jer je poslao svog fotografa u Rim kako bi snimio seriju fotografija na kojima je Elizabeth Taylor (glumica koja tumači naslovnu ulogu u filmu) pozirala u jednom od kostima iz filma. Bila je to haljina dugih rukava u *strap gown* stilu koja je bez raskošne perike izgledala kao večernja toaleta. Dva mjeseca poslije ovog snimanja, *Vouge* je uspio doći u Anzio u Italiji gdje su se snimale scene koje su u filmu predstavljale Aleksandriju, a sve to kako bi se snimile fotografije talijanske mode. Ipak najveći utjecaj ovog filma zamjećen je u dizajnu modnih dodataka te kozmetičkoj industriji i industriji parfema; Revlonov „Sphinx Kit“²⁰⁷ za postizanje izgleda sličnog Kleopatrinu i reklama za jedan parfem na čijoj je naslovnici model nosio Kleopatrino raskošno zlatno oglavlje. Kostimi u filmu utjecali su i na samu Elizabeth Taylor koja se za Richarda Burtona udala u kratkoj žutoj haljini od šifona, a na glavi je nosila cvjetno oglavlje što je veoma podsjećalo na jedan od kostima koje je nosila u filmu.²⁰⁸

Burtonov Edward Škaroruki film je u kojem se po zanimljivosti najviše ističe upravo kostim glavnog junaka; crno kožno odijelo prepuno remena. Edwardov gotički izgled inspiracija je mnogim ljubiteljima ove subkulture, ali i poznatim osobama kao što je Lady Gaga te brendu Alexander McQueen u kolekciji jesen/zima iz 2014.²⁰⁹

²⁰³ Ibid., str.23.

²⁰⁴ Dominantna osoba koja ne pokazuje emocije

²⁰⁵ Nadoolman Landis D.: *Dressed A Century of Hollywood Costume Design*, HarperCollins Publishers, New York, 2007., str. 23-

²⁰⁶ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 25.8.2019.

²⁰⁷ maskara

²⁰⁸ <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 25.8.2019.

²⁰⁹ <https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26774/alexander-mcqueen-fall14/>, 25.8.2019.

Baletne haljine koje Natalie Portman nosi u filmu Crni labud utjecali su na mnoge dizajnere i bendove; francuski Chloe i Lanvin, kao i masovni proizvođači kao što je Club Monaco u prodaju su pustili hulahopke, prozirne suknje te balerinke u proljeće 2011. godine. Odjeća inspirirana ovim filmom i baletom uopće te se sezone našla i na svjetskim modnim pistama. Chanel i Alexander McQueen dizajnirali su odjeću ukrašenu bijelim i crnim perjem, a Oscar de la Renta kreirao je zvonastu suknju načinjenu od labudova. Iako nije osvojio Oscar za najbolju kostimografiju film nije prošao nezamjećeno. Naprotiv, vratio je stil balerina na modnu scenu.²¹⁰

²¹⁰ <https://nypost.com/2017/02/24/how-movies-changed-the-way-we-dress/>, 25.8.2019.

8. ZAKLJUČAK

Filmski kostim i moda oduvijek su govorili istim jezikom. Kostimografi su crpili inspiraciju iz povijesti mode, ali i iz one suvremene. Isto tako, modni dizajneri nerijetko su kreirali cijele kolekcije po uzoru na spektakularne kostime načinjene za neke filmove. Svako desetljeće ljudske povijesti, od postanka filma, sa sobom je donosilo novitete. Novi trendovi ono su što povezuje film i modu. Kako su se u filmskoj umjetnosti pojavljivali novi načini snimanja, montaže, općenito kako je tehnologija korištena za izradu filmova napredovala tako je i napredovala i moda predstavljajući nove trendove čija se razlika najbolje primjećuje kada se usporede različita razdoblja. Šezdesetim godinama 20. stoljeća filmskim platnima vladali raskošni povijesni spektakli kao što je to Kleopatra. Kostimi kreirani za ovakve filmove nisu bili nešto što bi tadašnja publika mogla odijevati u privatnom životu. Mnogo veći utjecaj na publiku imao je nakit koji se mogao vidjeti u filmovima. Devedesete godine donijele su popularnost manjim nezavisnim filmovima koji nisu koristili skupocjene lokacije niti rekvizite već su se oslanjali na samu priču koju redatelj želi ispričati. Odjeća tih likova nije bila ekstravagantna niti je bilo nemoguće kopirati takav izgled. 2000-te godine vrijeme su još većeg tehnološkog napretka. Vrijeme je to pojave DVD-a, CGI tehnike i laptopa. Ljudi više ne moraju odlaziti u kina kako bi pogledali svaki film već jednostavno mogu otići u prodavaonicu i kupiti DVD te ga pogledati kod kuće na svom laptopu. CGI tehnika omogućila je stvaranje bića kakva god redatelj može zamisliti. Stvari na filmskom platnu mogu nestajati i nastajati, a glumci mijenjati izgled u sekundi. Kako u filmu, tako i u modi poneki dizajneri koriste se tehnologijom kako bi poboljšali svoje kreacije te se na pistama mogu vidjeti odjevni predmeti koji svjetle, dijelovi koji se mekanički pomiču, mijenjaju boje i mnogi drugi efekti koji su u prošlim desetljećima bili nezamislivi. I film i moda sredstva su komunikacije s vanjskim svijetom. Kostimograf i modni dizajner putem svojih kreacija publici prenose ono što žele reći. Odjeća je oduvijek nešto značila i nešto poručivala, ona možda ne čini čovjeka kako se to često govori, ali svakako igra veliku ulogu u načinu na koji će nositelj biti doživljen od strane promatrača. S obzirom na sve što je izrečeno može se zaključiti kako odjeća nikako nije trivijalna niti sporedna komponenta na filmu niti u ljudskom životu budući da je ona onaj dio slagalice koji upotpunjuje sliku. Ona ne može spasiti loš film, ali svakako može poboljšati onaj dobar.

9. LITERATURA

1. Breward C.: Fashion, Oxford University Press, Oxford, New York, 2003.
2. Davis, F. : Fashion, Culture and Identity, University of Chicago Press, 1994.
3. Dorfler, G.: Moda, Golden Marketing, Zagreb, 1997.
4. Grau F.M.: Povijest odijevanja, Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2013.
5. Howells R., Negreiros J.: Visual Culture: 2nd edition: Fully revised and updated, Polity, 2012.
6. Hrvatska opća enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, Zagreb, 2001.
7. Nadoolman Landis D.: Dressed A Century of Hollywood Costume Design, HarperCollins Publishers, New York, 2007.
8. Porobija J., Suvremena moda i rani film iz Pačić Ž., Purgar K. (uredili), Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2018.
9. Thomass C., Ormen C.: Povijest donjeg rublja, Alfa, Zagreb, 2011.
10. Tirard L.: Filmske lekcije, Nouveau Monde editions, Pariz, 2009.

ELEKTRONSKI IZVORI:

1. <http://www.american-historama.org/1929-1945-depression-ww2-era/golden-age-of-hollywood.htm>, 22.8.2019.
2. <https://clothesonfilm.com/review-black-swan/>, 24.8.2019.
3. <https://davidbrunnerseportfolio.weebly.com/analysis-of-edward-scissorhands.html>, 23.8.2019. (David Brunner: Analiza Edwarda Škarorukog)
4. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTH0CParkqHgL5BMAQc1K9naafgEanfvnj1Q8afQtJiUF_DdM9a, 22.8.2019.

5. <https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26774/alexander-mcqueen-fall14/>, 25.8.2019.
6. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1963-mankiewicz-cleopatra/>, 22.8.2019. (Lourdes Font, 27.8.2017.)
7. <https://www.google.com/imgres>, 24.8.2019.
8. <https://www.history.com/topics/roaring-twenties/flappers>, 25.8.2019. (objavljeno 6.3.2018.)
9. <https://www.imdb.com/title/tt0056937/>, 22.8.2019.
10. <https://www.imdb.com/title/tt0099487/>, 23.8.2019.
11. <https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BNzY2NzI4OTE5MF5BMl5BanBnXkFtZTcwMjMyNDY4Mw@@.V1.jpg>, 24.8.2019.
12. <https://mojtv.hr/film/6832/kleopatra.aspx>, 22.8.2019.
13. <https://nypost.com/2017/02/24/how-movies-changed-the-way-we-dress/>, 25.8.2019.
14. <https://povijest.hr/drustvo/kultura/toga-nacionalna-nosnja-starih-rimljana/>, 22.8.2019.
15. <https://scottbarnards.wixsite.com/theanalysis/single-post/edwardscissorhandsanalysis>, 23.8.2019. (Scott Barnards, Analiza Edwarda Škarorukog, 9.9.2017.)
16. <https://threadbythread.wordpress.com/2011/01/28/black-swan/>, 24.8.2019.
17. <http://tyrannyofstyle.com/home/tag/Cleopatra>, 22.8.2019.