

Et kostume til Karen Blixen

Professionsbachelor i tekstildesign, -håndværk og formidling, 2013

Katrine Gudmundsson, Studienr. 911

Vejledere: Bente Bang og Gertrud Beckmann

Antal anslag: 60.424

*"Jeg ved, at jeg ikke kunne have
fundet paa Nattergalen"*

-Karen Blixen, Ehrengard, 1963



Indholdsfortegnelse

1. Indledning	3
1.1 Problemformulering	3
1.2 Afgræsning.....	3
1.3 Metode	4
2. Historiske film	5
2.1 Kostumets formidling	7
2.2 Designovervejelser i samarbejdet	9
2.3 Karakteren	11
2.4 Historisk analyse	16
2.5 Cosprop og designeren.....	21
3. Produkt.....	23
3.1 Karen Blixen.....	23
3.2 Perioden	24
3.3 Designundersøgelse.....	26
3.4 Designide	28
3.4.1 Ornametudvikling	30
3.4.2 Farver og materialer	30
3.5 Produktion	32
3.5.1 Tilskæring og drapering	34
3.5.2 Broderiteknikker	36
4. Konklusion.....	36
5. Litteraturliste.....	37
5.1 Billedliste	39
Bilag 1	41

1. Indledning

Mine ideer for bachelorprojektet har altid ligget indenfor området kostumer, og særligt historiske kostumer. Som studerende på uddannelsen til tekstilformidler har kostumers rolle som mise-en-scene, der kan give beskueren indblik i personen, tiden og stedet for historien, haft speciel interesse og fascination. Deborah Nadoolman Landis¹; kostumedesigner og kurator for Victoria & Alberts udstilling "Hollywood Costume" siger, at et kostume kan ses som en succes, når der ikke lægges mærke til det. Det kan føre til en interessant diskussion af kostumernes opgave, og jeg er sikker på, at der er eksempler på film, hvor kostumerne har taget over, men samtidig har visse kostumer opnået ikonisk status, uden at kostumet kan siges at være dårligt eller forstyrrende for filmen. Min interesse ligger her og generelt, ved de kostumer som man gerne lægger mærke til, og hvor kostumerne tydeligt er tidsangivende og skabende for filmens udtryk; og måske endda er et trækplaster for publikum.

Filmmediet bruges i dag mere og mere som kildemateriale i undervisningssammenhænge, og det selv om film hovedsageligt bliver produceret ud fra et underholdningsmæssigt perspektiv. Set gennem både det underholdningsmæssige og det faglige perspektiv, spiller kostumerne en vigtig rolle, som jeg gerne vil undersøge nærmere. Jeg synes, det er interessant at se på baggrunden for at iklæde Struenseekaraktren i filmen "En Kongelig Affære"² i et karaktermæssigt differentierende kostume; i strid med virkeligheden, og at se på de til tider meget forskelligartede udtryk portrættering af den samme karakter i forskellige film kan have. Mit praktikophold på 4. semester i kostumehuset Cosprop har udvidet mit grundlag for at skrive denne opgave, ved at give mig en praktisk indsigt i produktionen af historiske kostumer og i mødet med kostumedesignere på historiske produktioner. I en tid hvor dansk film har genfundet interessen for historiske film, er det ekstra interessant at gå i dybden med, hvordan kostumer til produktioner med en historisk ramme skabes.

1.1 Problemformulering

Hvordan kan jeg skabe et kostume med broderi til en film om Karen Blixens unge år, der både formidler noget om karakteren og giver en autentisk historisk oplevelse af den tidsperiode, som filmen skal skildre.

1.2 Afgrænsning

I min opgave vil jeg afdække de praktiske kostumeringsprincipper, der ligger til grund for skabelsen af et kostume; herunder kostumers generelle opgave i film. Opgaven vil derfor strække sig over den opbyggende designproces med udgangspunkt i en undersøgelse og analyse af karakteren samt af tiden og stedet for filmens udspillelse. Der til vil jeg komme ind på det praktisk håndværksmæssige arbejde, der skal til for at realisere designideen gennem konstruktion, materiale, broderi mm..

Jeg har valgt at bygge min opgave op omkring et fiktivt filmprojekt om Karen Blixens³ unge år, før hun drog til Afrika og giftede sig. Ideen kom af en konkret produktion om Karen Blixens ungdomsår, der er under

¹ Landis (2012)(B), s. 50.

² En Kongelig Affære (2012)

³ Jeg vil gennem opgaven bruge navnet Karen Blixen i stedet for hendes pigenavn Dinesen, da dette er navnet hun er kendt under.

udarbejdelse af producent Ragner Grasten⁴. Min rolle som kostumedesigner er i denne opgave afgrænset i det omfang, at projektet ikke skabes i samspil med instruktør, scenograf, manuskript og lignende, som ellers normalt ville være afgørende for det overordnede udtryk. Jeg vil derfor, forsøge selv, at sætte en ramme for filmen og scenen, som kostumet vil indgå i. Jeg vil komme ind på kostumets generelle rolle i en produktion, og da Blixen filmen udspiller sig i fortiden og omhandler en ikke-fiktiv person, vil mit fokus gennem opgaven være på den polemik, der kan opstå, når man skal forene et historisk tidsbillede med en karakterkarakteristisk fremstilling gennem et kostume. Gennem analyser og eksempler vil jeg undersøge kostumer som virkemiddel i en produktion, og hvordan historiske produktioner kan fremstå meget forskelligt på trods af en ellers fælles historisk baggrund.

1.3 Metode

Min indgang til produktion af historiske kostumer kommer delvis fra faglitteratur om emnet, typisk skrevet af kostume designere og fra min praktik i kostumehuset Cosprop. Som baggrund for denne opgave vil jeg læne mig op af begge dele og referere til både skriftlige kilder om kostumeringsprincipper og arbejdet med kostumer generelt samt til mine egne oplevelser i arbejdet med at skabe kostumer til teatre og filmproduktioner. Mine egne oplevelser af processen er gået fra udarbejdelse af designideer; i større eller mindre samspil med designer og instruktør, gennem opsyning, tilpasning til skuespiller og afsendelse af færdigsyet kostume til optagelser, og vil i samspil med de litterære kilder danne grundlag for en diskussion af historiske kostumer.

Den praktiske del af opgaven bygger desuden på biografisk materiale om Karen Blixen i både skriftlige og billedelige kilder samt andre historiske kilder fra tiden omkring 1910. Jeg vil arbejde med designteoretiske indgangsvinkler for at udbygge mit design for kostumet og drage viden fra fagbøger om farveteori, konstruktion, materialelære og broderiteknik.

⁴ Dansk Filminstituts (DFI) hjemmeside "Regners store filmprojekt"

2. Historiske film⁵

Siden filmens fødsel har historiske film været et yndet emne både hos producenter og hos publikum. Vi oplever i øjeblikket et boom af danske produktioner, og senest har "En Kongelig Affære"(2012), "Hvidstensgruppen"(2012) og "Marie Krøyer"(2012) bevist, at der fortsat er interesse blandt publikum for filmiske præsentationer af fortiden. I dagbladet Politiken⁶ kan man læse filmkonsulent Steen Bille forklare populariteten med, at historiske film er nemme at sætte en mærkat på og derved nemmere at sælge til publikum. Dette på trods af den store variation, vi kan finde i de historiske film. De tre nævnte film kan ses som eksempler på dette. Filmene udspiller sig både tidsmæssigt og socialt langt fra hinanden, og samfundene de præsenterer, er derfor også meget forskellige fra hinanden. Problematikkerne i filmene omhandler enten kærlighed eller politiske kampe; i en kongelig affære begge dele. Yderligere udtaler Carsten Tage Nielsen⁷, forskningsadjunkt ved Center for humanistisk historieformidling, at historiefilm ikke er en genre i sig selv men kategoriseres gennem elementet af historisk indhold. Det historiske element må derfor være en værdi i sig selv; en indpakning om man så må sige, der i sig selv er med til at trække folk i biografen.

Som udgangspunkt er film som medie en passiv absorberende oplevelsesform⁸. Passiv, da vi hverken deltager direkte eller har indflydelse på handlingen, og vi absorberer billederne når relationen til filmen grundlæggende er svag. Relationen kan dog øges gennem identificerbare temaer og hjælpemidler. Den gode filmoplevelse skal pirre sanserne, så vi når et følelsesrespons. Vi udfordres når vi oplever en genkendelighed i filmen, en identifikation med en situation eller en karakter, der fører til en indlevelse i historien. Harms Larsen⁹, forsker ved RUCs Institut for Kommunikation, Virksomhed og Informationsteknologier, skriver om det ikonografiske lighedsforhold, der skaber en virkelighedsillusion gennem det audiovisuelle udtryk og vores egen sansede virkelighed. Denne virkelighedsillusion bygges op af udtryk (lys, lyd, kameravinkler, setopbygning, bevægelsesmønstre og kostumer), der kombineret skal skabe en verden i filmen, som vi som publikum kan tage til os og opleve som ægte. På denne måde er dynamikken mellem det kendte og fortællingen/historien en forudsætning for, at vi får det fulde udbytte af filmoplevelsen. Når vi oplever en relation til historien eller karakteren, kan oplevelsen dreje sig hen på passiv immersion, hvor udbyttet er mere end ren underholdning. Vi kan blive revet med af filmen, så vi optager oplevelsen med en psykisk immersion, der "opsluger" os på en måde, hvor omverdenen falder væk, og vi mentalt overflyttes til den verden, vi præsenteres for i filmen.

Blandt de historiske film, især under overskriften kostumedramaer (eller noget nedsættende "petticoat pictures" og "bonnet projects"¹⁰) er der en udbredt opfattelse af, at det visuelle tema, ikke mindst kostumerne, prioriteres frem for fortællingen, og vi "*bader øjnene i glamourøse gamle dage*"¹¹ i en ukritisk form for eskapisme. Men de historiske film besidder i langt højere grad en evne til at formidle mere end eksotiske silhuetter og silkebånd. En anden udbredt betegnelse er heritage films, som oftest forbindes med

⁵ Jeg bruger betegnelsen "historiske film" om film hvis historie/fortælling foregår i fortiden og gør brug af en mængde kildemateriale eller erindringshistorik i sin produktion. Nielsen betegner denne type film som "historiefilm".

⁶ Kjær(2012),

⁷ Nielsen (1998), s.64

⁸ Afsnittet er skrevet ud fra Mossberg (2007), kap.3.

⁹ Harms Larsen (2003), s. 165-203

¹⁰ Gardian (2012)

¹¹ Sabroe (2012)

britiske høj kvalitets produktioner fra 80'erne som fx Merchant/Ivory produktionen "A Room With a View"¹² bygget på E. M. Forsters roman af samme navn fra 1908. Disse produktioner ses ofte som en forskønnet og nostalgisk visualisering af fortiden men ikke desto mindre med høje produktionsværdier og med et autentisk sigte. Filmatiseringen af anerkendte romaner, præsenteret på en måde der kan anerkendes af faghistorikere, giver filmene en ekstra faglig dimension. Det er dog vigtigt at understrege, som Nielsen påpeger, *"at historiefilmen ikke er faghistorie men må betragtes og vurderes på sine egne betingelser som film og historie i folkelig forstand."*¹³ Historieformidlingen i spillefilm skal dermed altid ses med det in mente, at det er en subjektiv fremstilling, der ofte er produceret med henblik på at fortælle en god historie, og at forfatterne kan dreje historien til at fortælle det, filmskaberens ønsker. Ydermere tilføjer filmforskeren Peter Schepelern endnu en facet til historiefilmen: *"Man kan sagtens se kostumedramaerne som eskapisme, men netop det, at de retter blikket tilbage i tiden, gør, at de kan tage nogle aktuelle problemstillinger op på en måde, som mange af os finder attraktiv."*¹⁴ På denne måde kan historiefilmen favne mange emner og problemstillinger men også en meget bred seerskare. De historiske film kan ikke bare fortælle historie men også gode historier.

¹² A Room With a View (1985)

¹³ Nielsen (1998), s. 69

¹⁴ Sabroe (2012).

2.1 Kostumets formidling

"Clothes are never a frivolity; they always mean something" – James Laver¹⁵

Som kommunikationsmiddel kan beklædning være et meget udtryksfyldt medie. Den påklædning vi er iført, kan fortælle om verden eller beskueren, hvilken type menneske vi er, om vores sociale position, hvor vi kommer fra og vores alder. Når vi ser en film, kan tøjet være en indikator for i hvilken tid fortællingen foregår og hvor i verden historien udspiller sig. Mange af de informationer, som tøj kan give os som beskuer, er specielt skarpe i historiske film, hvor samfundsopbygningen gjorde, at reglerne for beklædning i høj grad afspejlede en persons sociale status. Den sociale fortolkning af beklædning er dissekeret af Thorstein Veblen,¹⁶ der understregede tøjet og modens væsen som afgørende for at definere folks status og sociale klasse. Kvinder i de højere samfundslag har kunnet vise deres status ved at bære det nyeste indenfor moden i kostbare materialer eller indirekte ved f. eks at bære tøj, der konstruktionsmæssigt hæmmede bevægelsesfriheden, og derved viste, at man var en kvinde, der ikke behøvede at arbejde. Moden er på denne måde blevet brugt som et værktøj til at vise identitet med den sociale klasse, man tilhørte. Veblen skrev sine teorier om tøj og mode i 1899, på et tidspunkt hvor den vestlige verden fortsat besad en klar social deling. 30 år senere fremsatte John Carl Flügel¹⁷ sine teorier om den psykologiske funktion af tøj, hvor han understregede tøjets funktion som selvets beskyttende værn i dynamik med dets signaler til omverdenen. Med denne tilføjelse får tøjet en dybere identificerende betydning, idet tøjet ud over sociale normer også inddrager noget om personens indre.

Kunsthistorikeren Elizabet Wilson udtrykker i tråd med Flügel's teori, at tøjet adskiller sig fra non-selvet (det sociale) og er samtidig en del af kroppen eller en slags forlængelse af kroppen¹⁸. Wilsons teorier kan læses i hendes bog *"Adorned in Dreams"* fra 1985, der er skrevet set ud fra et feministisk perspektiv med identitetsbegrebet som omdrejningspunkt. Herigennem udvikler Wilson teorien om tøj's dualistiske funktion i en mere moderne og selvpromoverende retning. Tøjet; som laget eller overgangen mellem individet og samfundet er indikator for den ydre påvirkning, samtidig med at den giver indtryk af mere personlige værdier.

Roland Barthes¹⁹ udtrykte sine sociologiske teorier om tøj gennem sin analyse af modesystemet og kom frem til at tøjets retorik er fattig²⁰. Wilson siger dog videre at *"tøj signalerer enhver tidsalders 'bevidsthed'"* - altså noget om den tid personen er fra og de grænser, der betinger individets muligheder for at udtrykke sig. På denne måde kan tøjet være en kilde til mange sociologiske fokuspunkter og fortælle om både ydre og indre værdier i samfundet. Hvis tøjet er fattigt på retorik, hænger det nærmere sammen med et problem i aflæsningen af de koder, der ligger i tøjet. Filosofen og forfatteren Lars Fr. H. Svendsen²¹ betegner disse semantiske koder som ustabile, hvilket, i takt med at samfundet og dets individer udvikler sig, ikke er så mærkeligt. Tøjkoder er løbende opløst. Nogle eksisterer fortsat, og andre har udviklet sig tvetydigt.

¹⁵ James Laver(1899-1975), kunsthistoriker og forfatter. Landis(2007), s.xv

¹⁶ Thorstein Veblen amr. sociolog(1857-1929)

¹⁷ John Carl Flügel, eng. psychoanalyt(1884-1955), Street(2001), s. 2

¹⁸ Wilson(1988), kap. 3

¹⁹ Roland Barthes(1915-1980), filosof og teoretiker. Gyldendals leksikon.

²⁰ Svendsen(2005), s. 69.

²¹ Svendsen(2005), s. 71

Det semiotiske i beklædning kan dog først aflæses, når den udenforstående har lært at afkode dem. Før det sker formidler kostumerne ren æstetisk kommunikation. For kostumedramaerne er den æstetiske præsentation for manges vedkommende en integral del af oplevelsen. Vi ønsker at *"bade øjnene i glamourøse gamle dage"*²², og designeren håber at påvirke betragteren og appellere til en sanseglæde hos seeren. Kostumet kan selvfølgelig også vække afsky, men uanset effekten kan kostumet i sin visuelle form fremprovokere en reaktion på et øjeblik. I film starter historien med det første billede. Som del af et større værk (filmen som helhed) taler kostumet sit eget sprog, der i samspil med det narrative fortæller en historie. Før skuespillerne har sagt deres første replik, kan kostumet give publikum en ide om personen gennem snit, materialer, farve og andre symboler. I historiske film fremstår tøjkodeerne ofte tydeligt, og sociale grupperinger kan nemt identificeres på deres påklædning. Semiotikken i farver er ofte følelsesbetonet og derved letlæselig for os, også i dag. Landis beskriver kostumets signalværdi i en produktion således: *"if the first role of screenwriting is "show don't tell", costume is a key to that process because it subtly telegraphs everything the audience needs to know about a character before one word of dialogue is spoken"*.²³ Tøjet kan formidle informationerne enten gennem klicheer eller en mere nuanceret fremstilling for at få publikum til at afkode kostumerne og få indsigt i historien. En markant ændring i udseendet af en karakter giver er samtidig et værktøj til at vise en udvikling af begivenhederne i fortællingen. Sarah Street beskriver kostumets mangesidede opgaver således; *"as instruments of plot development, signs of character and personality, as accomplices in the creation of an overall look and visual style of a film"*.²⁴

²² Sabroe (2012)

²³ Landis(2007) s. XVI

²⁴ Street(2001), s. 53

2.2 Designovervejelser i samarbejdet

Af alle de mange mennesker, der indgår i produktionen af en film, er det instruktøren, der er leder af den kreative proces. I samarbejde med på den ene side producenten og på den anden produktionsholdene, herunder produktionsdesigner, kostumedesigner og fotograf, er det instruktørens opgave at skabe det samlede værk, der i udtryk og form skaber en helhed og udtrykker et velafbalanceret visuelt billede af manuskriptet²⁵.

Jean L. Druesedow²⁶, der er tilknyttet MET's costume institute, formulerer produktionsholdets opgave således: "(filmholdet) *must realise the directors vision while being ever mindful of the spirit of the time*". Druesedow diskuterer specielt historiske præsentationer i denne sammenhæng og fokuserer derfor på produktionsholdets opgave med at give visionen den rette historiske scene. Det kan dog siges, at generelt er det holdets individuelle opgave at bringe de rette informationer og ideer til bordet og på denne måde bidrage med præcis det, instruktøren har brug for inden for hvert arbejdsfelt. Den specialviden, som hver fagperson eller "udtryksspecialist"²⁷ har, repræsenterer den viden, som instruktøren ikke selv besidder, men som der er brug for på en produktion. For kostumedesigneren er det opgaven at finde de korrekte farver, silhuetter og materialer for at skabe et harmonisk udtryk, der stemmer overens med kulissen, rekvisitter og stemningen i filmen.

En indsigtfuld kostumedesigner er måske specielt værdifuld for skuespillerne. Skuespillerens forståelse af den karakter de spiller kan direkte opstå gennem kostumerne. For ligesom publikum får informationer om personen gennem påklædning, så kan skuespillerne opleve kostumernes evne til at fortælle karakterens historie.

"The moment I was dressed, the clothes and the make-up made me feel the person I was. I began to know him, and by the time I walked onto the stage he was fully born." – Charlie Chaplin²⁸

Som Chaplin udtrykker det, kan kostumet være med til at skabe karakteren. Skuespillerens ideer om karakteren, der er skabt ud fra manuskriptet, når et nyt niveau med tilføjelsen af tøjet. Ser man bort fra de rent praktiske ændringer, der sker i skuespillerens bevægemønstre og holdning ved iførelse af særlige kostumer (ved historiske kostumer fx korset, tøndebåndsskørt o. lign.) så har tøjet også, som Flügel skrev, en psykologisk indvirkning på bæreren. Kostumedesigneren Ann Roth fortæller, at ved kostumeprøver med Meryl Streep afprøver de ideer og *"wait for the third person to arrive"*²⁹. Kostumet hjælper altså med at skabe karakteren, hvilket skuespilchef på Det Kgl. Teater, Klaus Hoffmeyer, er enig i; "(kostumerne) *skaber og forstørrer identiteten. De gør, at man kan noget, man ikke kunne før.*"³⁰

²⁵ Afsnittet skrevet med udgangspunkt i La Motte(2010), s.77

²⁶ Landis(2012) Hollywood Costume, s.125

²⁷ Hams Larsen(2003), s.163

²⁸ Charles Chaplin(1889-1977) engelsk skuespiller. Landis(2007),s.XV

²⁹ Landis(2012) Hollywood Costume, s.52

³⁰ Lysheim(2003)



Figur 1 Kvindesagskæmpere med grønne, violette og hvide bånd. Fra Mary Poppins.



Figur 2 Titanic's Rose bærer lilla hat. Måske som reference til kvindefrigørelse?



Figur 3 Stillbillede fra filmen "A Room with a View". Karakteren Cecil Vyse ses 2. fra højre.

2.3 Karakteren

Richard La Motte, kostume designer og forfatter, skildrer i bogen "Costume Design 101", processen for en kostumedesigner fra jobsøgning til postproduktion. I kapitlet for selve designprocessen af de enkelte karakterer beskriver han sin arbejdsgang. *"Try and list the character traits of your cast, then translate them, symbolically, into costume, using cut, fabric, and color"*³¹. Viben Bech, mag. art. i teatervidenskab, beskriver også kostumernes forskellige elementer og deres fortællende virke. Hun skriver, at snit illustrerer karakterens alder og hjemsted. Personens stand illustreres gennem materiale og udformning, og de indre kvaliteter gennem farve³². Denne opdeling er nok sat meget skarpt op, men den kan være god at tage udgangspunkt i. Farve er i hvert fald et af de værktøjer til formidling af følelser, som Street har fundet meget stærk i sin analyse af filmen Titanic. I analysen sammenligner hun bl.a. brugen af den røde farve hos karakteren Rose, og den gryende seksuelle frigørelse hun gennemgår i filmen³³. Lise Bjerregaards arbejde med farver og farvesymbolik har ført til en konstatering af farvernes meget stærke signalmæssige egenskaber. Hun sammenligner farvernes kommunikation med musikkens, der består af et universelt sprog, der kan nå folk uanset tidsalder og kulturel baggrund. Denne evne til at favne universelt, eller alment, skyldes ikke mindst at *"farver taler til vores underbevidsthed"*.

Andre farver, eller farvesammensætninger, arbejder ikke ud fra et følelsesbestemt udtryk, men kan være bestemt af en gruppe mennesker som repræsenterende for en sag. I filmen Mary Poppins³⁴ oplever vi kvindeforkæmperne, som er genkendelige ved deres lilla, hvide og grønne bånd. Farvekombinationen er indlagt en bestemt kode som er letlæselig for de indviede. Det symbolske kan dog hurtigt gå tabt for en der ikke er indforstået med kodesproget eller ikke har viden om kvidesagens terminologi og symboler. For disse mennesker vil det skrå bånd over skulderen fortsat repræsentere en afvigelse fra dem, der ikke bærer båndet og derved vise en sammenhørighed med gruppen, men som indikation på kvindeskamp er andre rekvisitter og dialogen nødvendig. Street fører også kvindesagsfarverne ind i Titanic ved at understrege brugen af en lilla sløjfe til Roses første sæt tøj i sort og hvid. Her kan man kun gisne om at denne reference har været intentionen fra designerens side, men for Street har kostumet varslet karakterens senere udvikling i retning mod en selvstændig kvinde³⁵.

Farvesymbolikken kan her ses som eksempel på kodesprogets usikkerhed. Hvis publikums forståelsesramme ikke strækker sig bredt nok eller stemmer overens med designerens, kan en del af kostumernes underliggende betydning gå tabt. Når det er vigtigt for handlingen at kostumet hurtigt skal præsentere en ny karakter, kan designeren ty til at bruge et relativt sikkert kodesprog ved brug af klicheer, der er bredt forstået blandt publikum. Ved at iklæde karakteren Cecil Vyse (Daniel Day-Lewis) fra "A Room With a View"³⁶ et perfekt tilpasset sort jakkesæt med tilhørende tilknappet vest, en stiv høj krave og pincenez på næsen, vil den tilknappede og stringente overordnede linje i kostumet fortælle os som publikum, at vi har med en ligeledes tilknappet person at gøre. Kostumet fremstår som en metafor for karakteren, og specielt når vi sammenligner karakteren med dem omkring ham, fremstår han

³¹ La Motte(2010), s.73

³² Bech(1979), s.31

³³ Street(2001), s.28

³⁴ Mary Poppins(1964)

³⁵ Street(2001), s.27

³⁶ Room With a View(1985)



Figur 4 Elizabeth Bennet og Caroline Bingley, fra "Pride and Prejudice".



Figur 5 Stillbillede fra "Little Dorrit"

*"Tall and refined... well endowed... He remained in the grip of a certain devil whom the modern world knows as self-consciousness, and whom the medieval, with dimmer vision, worshipped as asceticism."*³⁷

Karakteren helt til højre er ligeledes klædt i jakkesæt men denne i en grå og på mange måder varmere og mere afslappet udgave med en strikket vest under. Forskellen i fremtoningen af de to personer er tydelig og spejlet med hinanden fremstår de på hver sin side som hhv. stram/fri, stringent/afslappet.

Karakteren ved siden af Cecil bærer sit eget symbol i form af sin hvide præsteflip. Denne beklædningsdel er først og fremmest et symbol på den religiøse profession, som bæreren har. Denne type uniform kan ligesom stuepigeuniformer eller militærtøj, typisk ikke misforstås. Uniformen vidner om en social gruppering, som karakteren er en del af enten professionsmæssigt eller foreningsmæssigt (spejderuniform, klubtrøjer).

Når kostumet, som i Veblens teori, afslører en karakters sociale position og stand kan dette bl.a. ses gennem materiale og snit. Publikum af i dag har langt hen ad vejen det samme forhold til værdien af tekstiler som eksisterede før i tiden, og forbinder silke med rige mennesker og matte og gerne grovere materialer som bomulds- og hørmaterialer med folk af mere beskedne kår. I scenen fra filmen "Pride and Prejudice"³⁸ ser vi Elizabeth Bennet gå ved siden af Caroline Bingley. Deres kostumer er meget forskellige både i farve, snit og materiale. Bingleys kjole af rødt silketuft har et højt empiresnit, og overdelen er med et draperet overfald. Kjolen er stram, og farven går igen i hendes halskæde og hår. Bennets er af en gråblå hørkvalitet, der ikke udtrykker fattige kår, men klart stiller hende lavere økonomisk og socialt sammenlignet med Bingley. Overskæringen på kjolen sidder lavere og giver et mere ungpigeagtigt udtryk. Dette udtryk understøtter historien, hvor Bingley ser sig hævet over Bennet både socialt og intellektuelt, hvorimod sympatien ligger hos den uskyldige og mindre forfængelige af karaktererne.

Hos karakterer, der flytter sig økonomisk og/eller socialt, vil overgangen i måden at klæde sig være en direkte og meget kraftig indikator. I tilfælde af økonomisk fremgang vil der i høj grad blive gjort brug af tøjet som symbol på velstand, og netop her bliver Veblens teori om tøj som klasseindikator bekræftet. I BBC serien "Little Dorrit"³⁹ fra 2008 er indkøbet af nyt tøj et af de første tiltag, der bliver gjort efter familien Dorrit får nys om den nye rigdom, der tilfalder dem. Amy Dorrit, vores sympatiske hovedperson, bliver skældt ud for hendes tilknytning til og modvilje imod at skille sig af med sin gamle kjole, hvorimod resten af hendes familie iklæder sig deres nye rigdom i næsten overdrevent grad. Denne overdrivelse i klæderne bliver i flere film brugt som indikator på en "unaturlig" eller et uvanligt tilhørsforhold til den sociale gruppe, man prøver at klæde sig til. Sara Streets analyse af "Titanic" bruger karakteren Molly Brown som eksempel, hvor en nyrig person overdriver i sit tøjvalg i forsøg på at passe ind.⁴⁰ Muligheden for at sende signaler om et bestemt tilhørsforhold er kommet før et egentligt tilhørsforhold. Men sådanne ændringer som karakteren enten modvilligt, som hos Dorrit, eller kategorisk foretager gennem kostumer kan mærkbart og demonstrativt bruges for at vise en hurtig ændring i økonomiske, sociale, geografiske eller følelsesmæssige forhold. Ofte vil ændringer af følelsesmæssig karakter ske gradvist og vil løbende gennem en film åbne op for den udvikling som karakteren gennemlever.

³⁷ Forster(2000),s. 106

³⁸ Pride and prejudice(2005)

³⁹ Little Dorrit(2008)

⁴⁰ Street(2001), s.22



Figur 6 Marianne Dashwood



Figur 7 Marianne forelsket



Figur 8 ...og i sorg

I endnu en Jane Austen filmatisering, "Sense and Sensibility", møder vi karakteren Marianne Dashwood(Kate Winslet). Vi møder hende lige efter, hun har mistet sin fader, og hendes tøj repræsenterer hendes ungdom med silkekjoler i pastelfarver. Hun forelsker sig hovedkulds midtvejs i filmens forløb og dette vises i hendes tøj med lyse farver og mere pynt og dekoration. Hendes hvide lette kjole med den gule overkjole og bånd og fjer i hatten repræsenterer den glæde, hun gennemlever. Lykken ender brat, og hendes sorg udtrykkes gennem kjoler af mørkt lærred uden nogen former for dekoration. Herigennem kan vi se karakterens sindsstemning og følelsesmæssige udvikling komme til udtryk gennem farver, materialer og udsmykning.

2.4 Historisk analyse

I samarbejdet med instruktøren er det instruktørens ansvar at formidle målet med projektets overordnede vision, herunder også hvilken grad af realisme, der skal i produktionen. Både Street og La Motte bekræfter, at når instruktøren ønsker at opnå en realistisk eller ægte fremstilling af en bestemt periode, så er det nærmere et ønske om at filmen blot skal være *"acceptable as real"*⁴¹. Street udtrykker problemstillingen således; *"While a director might proclaim an overall commitment to realism, this is compromised by the tension between authenticating processes and narrative pleasure"*⁴². Netop fordi historiske film ikke nødvendigvis er historiefilm i den akademiske og dokumentariske form, men, som tidligere nævnt, skal ses på sine egne betingelser, er mængden af realisme i film ofte til diskussion. Produktionerne skal ses som *"filmiske repræsentationer af fortiden"*⁴³ uden ansvar for sin referentialitet. Derved kan underholdningsværdien af filmen i visse tilfælde opveje autenticiteten. Dette forhold gælder i alle facetter af filmproduktionen; ikke mindst i kostumerne.

Kostumedesigneren kan arbejde hen imod autenticitet ved at bruge originale dragter fra den tid filmen udspiller sig i og derved uden diskussion melde tilbage, at det filmiske udtryk er autentisk. I forsøget på at opnå det korrekte udtryk af 1930'ernes vinterfrakker i filmen *"The Kings Speech"* blev frakkerne til filmen bl.a. syet op i uldvarer fra den tid. Men som oftest vil det ikke være muligt at opnå autenticitet vha. originale materialer og originale dragter. Det økonomiske råderum som kostumedesigneren arbejder under vil i mange tilfælde ikke række til at købe dyre materialer, der matcher det ønskede, og brugen af originale dragter kan have sine udfordringer, hvis det da er muligt at skaffe. I filmen *Gosford Park*⁴⁴ bærer skuespilleren Claudie Blakely en vintage 1930er aftenkjole. Arbejdet med denne skrøbelige kjole skabte problemer under produktionen og den måtte løbende repareres⁴⁵. En anden praktisk grund til at man viger fra det autentiske kan være ændringer af bevægelsesmønstre hos skuespillerne sammenlignet med tidligere tiders mennesker. Typisk vil der konstruktionsmæssigt være ændringer i dragterne for at tilfredsstille skuespillerne således deres bevægelsesfrihed ikke bliver for hæmmet, som det typisk kan være gældende i visse historiske dragter.

Når den autenticiterende proces kan blive hindret af denne *"narrative pleasure"*, som Street kalder det, hænger det sammen med, at jagten på det autentiske kan lægge hindringer i vejen for kostumets muligheder for at udtrykke sig. Street beskriver det som en begrænsning af *"the function of costume as an "excessive" system"*⁴⁶, hvormed hun tilkendegiver kostumernes mange dualistiske og nogle gange modsatrettede roller. Kostumet skal opfylde dets formidling af karakter, sted, følelsesmæssig udvikling og give en ide om perioden. Kostumet skal derudover i visse tilfælde gerne opfylde ønsket om *"cinematic spectacle"*⁴⁷. Et ønske om total autenticitet kan lægge hindringer i vejen for, at andre facetter af kostumet kan udfolde sig og derved opnå sit fulde potentiale.

⁴¹ La Motte(2010), s.70

⁴² Street(2001), s.30

⁴³ Nielsen(1998), s.67

⁴⁴ Gosford Park(2001)

⁴⁵ Landis (2007), s.22

⁴⁶ Street(2001), s.13

⁴⁷ Street(2001), s.9



Figur 9 Promoveringsmateriale for Miss Potter



Figur 10 Stillbillede fra samme film

Bech fremlægger også diskussionen af autenticitet i kostumerne hos skuespillerne på Det Kgl. Teater. Her er det specielt dilemmaet mellem, hvad der er korrekt for en tidsperiode og hvad der for tiden af produktion var klædeligt. For Balletmesteren Antoine Bournonville⁴⁸ (1760-1846) var der ikke tvivl om den autentiske fremlægnings vigtighed; *"Vist nok har det Characteristiske endnu en haard Strid at bestaae med det Klædelige, det Correcte med det Glimrende, Begreberne om det Smukke ere bestandig afhængige af Moden; men Spillet faaer da først sit rette Trylleri naar Situationen understøttes af det troe Billede af Tid og Sted"*⁴⁹. Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), direktør for det Kgl. Teater 1849-56, fandt derimod at historiske kostumer kan undergå en forandring, eller modernisering, for på den måde at undgå at skuespillerne skulle fremstå latterlige eller ligefrem bizarre⁵⁰. Det interessante ved at bringe disse eksempler på kostumeringsprincipper ind er, at se hvordan denne type problematik har lange rødder tilbage i tiden. Balancegangen mellem det realistiske og det æstetisk passende eksisterer fortsat. I filmen *Miss Potter*⁵¹ optræder den mandlige hovedrolle (Ewan McGregor) gennem hele filmen med et, for sin tid (o. 1900), passende overskæg. Ved promovering af filmen er McGregor og glatbarberet og man må her undre sig over, hvilke overvejelser der er gået forud for beslutningen om, at ændre hans udseende for plakaten. Her kan der være tale om, at nutidens æstetiske smag har vendt sig imod overskægget og det derfor ikke har haft den ønskede tillokkende effekt på målgruppen. På denne måde kan filmens design blive dikteret efter den æstetiske smag hos det moderne publikum.

Druesedow har undersøgt de forskellige fremstillinger af Dronning Elizabeth I på film og beskriver de ændringer der var foretaget til kostumerne; *"The silhouette was modified for both appeal and movement: in addition to being appropriate for the character and meeting audience expectations, a film costume must also allow the actress to do what the part requires physically"*⁵². Denne hensynstagen overfor skuespillerne ligger ikke kun i et fysisk velbefindende, men også i det psykiske. Bette Davis har haft rollen som Elizabeth I⁵³ to gange og blev kendt for ikke at have skrupler med de mindre flatterende sider ved fremstillingen af en renæssance dronning. Hun barberede f. eks. Øjenbrynene og det forreste hår af for at opnå det rette udseende samtidig med at hun ønskede de rette store halskraver. Men i film som *Cleopatra*⁵⁴ fra 1934, hvor Claudette Colbert spiller den berømte dronning, var kostumerne nødt til at blive ændret fuldstændig i forhold til det første udkast. Hvor kostumedesigneren indledede med modeller, der var lavet med historikers vejledning, så var det i sidste ende Colberts følelse som den berømte og berygtede skønhed, der blev afgørende. Stilen for filmen blev på mange måder meget moderne og mange af dragterne brugte det nye og moderne skrå snit inspireret af Madeleine Vionnet⁵⁵ designs. Druesedow forklarer denne udvikling således; *"No matter what the structures of any historical period the film must speak to its own audience and must be in some way modern."*⁵⁶ Ved at give kostumerne en mere genkendelig silhuet, gjorde de det også muligt for publikum, at skabe en dybere forbindelse med karakteren og få opfattelsen af *Cleopatra* som et skønhedsideal. Dette giver også en forklaring på de meget forskellige udtryk af samme karakterer i forskellige produktioner.

⁴⁸ Bournonville, Gyldendals encyklopædi

⁴⁹ Bech s.83

⁵⁰ Bech s.104

⁵¹ *Miss Potter*(2006)

⁵² Druesedow(2012), s116

⁵³ *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939) og *The Virgin Queen*(1955)

⁵⁴ *Cleopatra*(1930)

⁵⁵ Baxter-Wright (2009), s.43

⁵⁶ Druesedow(2012), s 118



Figur 11 Balscene fra "Becoming Jane"

Et eksempel på hvor publikums forventninger kan have indflydelse på en skuespillers kostumer finder man filmen "Becoming Jane"⁵⁷. Hovedpersonen Jane Austen (Anne Hathaway) optræder i en balscene, hvor hun som den eneste bærer en kjole med empiresnit. Dette snit ville på tidspunktet, hvor filmen skulle udspille sig, endnu ikke være blevet moderne, men den gør at Austen karakteren skiller sig ud blandt de andre og fremstår mere moderne end de andre. På denne måde bliver den "forkerte" kjole et værktøj for at vise noget om karakteren. Samtidig kan valget af kjolesnit også være en henvisning til de filmatiseringer af Jane Austens romaner, hvor empiresnittet altid optræder. Der kan derfor være tale om en form for intertextualitet⁵⁸, en måde at imødegå de forventninger publikum muligvis har for, hvordan Jane Austen må have set ud; en forventning der kommer af andre kilder. Costumebruget i "Becoming Jane" kan derfor siges at videreopfordre en forkert historieopfattelse. Det forkerte kostume kan have en negativ effekt hvis fejlen bliver opdaget. Street arbejder med udtrykket versimilitet⁵⁹ hvor kostumerne kan være med til at bekræfte eller afkræfte autenticiteten af filmen og derved troen på filmen. Opdager publikum fejlen vil vi blive hevet ud af den psykologiske immersion, som filmen arbejder på at opbygge.

Balancegangen mellem den fuldtud autentiske fremstilling og inddragelsen af moderne elementer er derfor svær, når kostumet skal opfylde alle de krav, der bliver stillet. Men i sidste ende gør de historiske afvigelser at filmen fortæller sin egen historie om den periode som filmen bliver produceret i. som Meader udtaler det *"The way in which each generation views the world is shaped by the times in which it lives, and this is nowhere more evident than in periode film"*⁶⁰. Det historisk korrekte overskygges og på denne måde bliver Wilsons teori om tøjets signalering om enhver tidsalders "bevidsthed" på ny en faktor.

⁵⁷ Becoming Jane(2007)

⁵⁸ Street(2001), s.106

⁵⁹ Ibid., s.108

⁶⁰ Meader(2012), s.127

2.5 Cosprop og designeren

På mit 5. semester var jeg i praktik i kostumehuset Cosprop,⁶¹ der er lokaliseret i London. Cosprop har til opgave at udleje og producere historiske kostumer til teater, film og tv-produktioner og fokuserer på perioden fra 18. årh. frem til 1970. Firmaet har to systuer, der arbejder med tilpasning, reparation, tilretninger, ændringer og nyopsyninger og arbejder i samarbejde med designerne fra eksempelvis filmproduktioner. Cosprops vision er at vejlede designeren til den historisk korrekte udformning af kostumer, både når det gælder, snit, farve, materialer og tilbehør. I firmaet er der en afdeling med autentiske dragter, der daterer tilbage til det 18. århundrede, og som bliver styret af en uddannet historiker. Sammen med det trænede personale af påklædere, skræddere og syersker bliver designeren vejledt i produktionen af kostumer, der er tidssvarende for den periode, deres produktion omhandler. Den svære opgave i arbejdet mellem designeren og produktionsfolk er dels at få et klart billede af designerens ønsker og dels at få forenet designerens ønsker og ideer med det historiske billede.

Richard La Motte⁶² gør meget ud af designerens opgave med at kunne formidle sine ønsker gennem tegninger. Kostumedesigneren Mabi Helweg⁶³ fokuserer ligeledes på vigtigheden af visuelle præsentationer som værktøj i formidlingen mellem designer og syersker. La Motte⁶⁴ giver i sin bog et eksempel på, hvor han selv har brugt lang tid på en illustration, som han stolt præsenterer for syersken. Desværre har han dog ikke overvejet bagsiden af dragten. Dette eksempel stemmer godt overens med mine egne oplevelser fra min praktik, hvor kostumerne ikke altid er tænkt helt igennem. Evnen til at formidle er altafgørende i situationer som denne. I sidste ende er det designerens velovervejede ideer og symboler, der går tabt hvis kostumerne produceres efter forkerte instrukser. Landis skriver om designerens brug af professionelle illustratører,⁶⁵ og det er et godt værktøj, når der skal tegnes illustrationer til promoveringsmateriale og lign. Desværre betyder det også, at der er nogle designere, der slet ikke tegner, og skitseringer er derfor til tider ubrugbare. I arbejdet med historiske dragter har designeren den hjælp, at der altid er en mængde billedmateriale til inspiration. Herfra kan man gennem fotografier føre sine ideer videre vha. eksempelvis inspirationstavler.

La Mottes beskrivelse af designerens ansvar for at have materialekundskab⁶⁶ er ligeledes altafgørende også i et historisk perspektiv, når der arbejdes med historiske dragter. I denne sammenhæng er Cosprops opgave lignende konsulentarbejde, der dækker de huller som designeren muligvis har i forbindelse med praktisk og historisk viden om materialebrug.

Mine oplevelser fortæller mig, at kostumedesignere generelt mangler en formidlingsmæssig og materialekyndig evne til at overbringe deres kreative ideer, og ofte har behov for at have en reel dragt foran sig, når de skal træffe de nødvendige beslutninger. Jeg håber, at uddannelsen til tekstilformidler vil kunne give de rigtige værktøjer til ikke kun at producere kostumer men også at formidle ideer og opgaver til andre.

⁶¹ Praktikrapport hos Haandarbejdets Fremme.

⁶² La Motte(2010), s.78

⁶³ Helweg (1988), s.17

⁶⁴ La Motte(201), s.78

⁶⁵ Landis(2007), s. xx

⁶⁶ La Motte(2010), s75



Figur 12 Karen ved Daisys bryllup



Figur 13 Karen med veninden Daisy

3. Produkt

Med baggrund i en karakteristik af min karakter, Karen Blixen, og den tid for hvilken filmen udspiller sig, vil jeg forklare mine designideer, valg og løsninger. Projektet adskiller sig fra virkelige projekter i det jeg ikke arbejder med hverken instruktør, scenograf, skuespiller, syerske eller nogen anden form for fagpersonale i produktionen af mit kostume. Den kommunikative og formidlende del af arbejdet er derfor overflødig i den forstand, at jeg selv er både designer og syerske og ikke behøver at udfærdige skitser til godkendelse i et fællesskab. Jeg vil dog over denne sidste del af opgaven arbejde med de illustrative og tekniske dele af kostumet på en måde, hvor jeg tror og håber, at også en fagkyndig tredje person vil kunne skabe min designidee med det ønskede resultat. De tekniske undersøgelser i hvordan man ville løse en designidee, vil jeg også foretage og illustrere gennem denne del af opgaven. Grænsen, mellem hvad en designer normalt vil fremlægge og hvad syersken bringer til bordet af illustrationer og forklaringer, vil være flydende, da jeg her dækker begge jobområder.

Den tid, jeg har til at udfærdige produktet, overskrider langt den tid man som designer og syerske vil have til et projekt som dette, og det ses ikke mindst i broderiet til denne opgave. Det er urealistisk, at der ville laves et håndbroderi til et reelt projekt, men i denne opgave håber jeg også at vise en måde, hvorpå et broderi kan bruges, uden at det nødvendigvis er skabt specifikt til et kostume.

3.1 Karen Blixen⁶⁷

Karen Blixen blev født i 1885 ind i en velhavende borgerlig familie. Hendes far var godsejersøn med adelige forbindelser og købte Rungstedlund og en række andre ejendomme på den nordsjællandske Øresundskyst. Karen blev født som andet barn i en søskende flok på fem. Hendes lillebror Thomas Dinesen har skrevet en biografi om sin søster, hvori han fortæller om opvæksten i Rungsted. Hendes barndom og ungdom blev præget af faderens selvmord, da Karen var 10 år gammel. Børneflokken voksede op under morderens, bedstemoderens og mosterens principper om god opførsel i victoriansk stil og i en beskyttet tilværelse med tjenestefolk og lærerinder på Rungstedlund. Ungdomsårene var præget af udlandsrejser, der var set som næste skridt i opdragelsen af de tre søstre. Karens kreative udfoldelser der i det samfundslag og på den tid ikke var usædvanlige, førte hende på tegneskole, og hendes litterære evner blev prøvet fra barnsben af, hvor hun skrev både historier, digte og skuespil.

Thomas Dinesen beskriver en glad men evigt søgende ung dame. Det billede han maler af Karen Blixen som ung består af varme, glæde og humor men også af en høj grad af frustration. Thomas skriver *"særligt hos Tanne vagtes tidligt lysten til og nødvendigheden af protest, af et opgør med dette det eneste Rette og Rigtige"*⁶⁸, *"... lidt efter lidt voksede en kritik frem over det lidt for indholdsløse liv, en forståelse hos Tanne for, at hun måtte forsøge at gå ind for noget, som kunne blive af større betydning for hendes fremtid end versemageri og kammeratskab, kuttersejls og blomsterglæde"*⁶⁹. Karens søgte efter indhold i sit liv, og en måde hvorpå hun kunne gøre sig bemærket og anset. Thomas beskriver Karens fascination af franske frihedskæmpere og den måde hvorpå hun ønskede at opnå en sammenhæng med sine idoler, hvor hun *"kun gennem lidelser og sult havde mulighed for at komme til at ligne de tapre revolutionære"*⁷⁰.

⁶⁷ I bilag 1 ses tidstavle for Blixen.

⁶⁸ Dinesen(1974), s.23

⁶⁹ Ibid., s.39

⁷⁰ Ibid., s.40

Overklassepigens desperate forsøg på at sidestille sig med disse personer viser tydeligt hendes jagt på en sag eller bare et foretagende, der kunne være af betydning. Thomas påpeger at Karen ikke havde de store chancer for at sulte sig hjemme på Rungstedlund så Karens forsøg på selvopofrelse nåede ikke længere end til at smide sin madpakke væk på vej til tegneskole i København. Hele hendes tilværelse i de beskyttende rammer af familie og venner, der nok blev set som en velsignelse, og som hun med glæde tog del i, fratog hende en beskæftigelse eller muligheden for at søge en beskæftigelse, der for Karen stod som værdig. Hendes søgen efter en livsopgave og et ønske om at møde modstand var skabt ud fra ideen om at *"opleve et helt menneskeliv"*⁷¹. I mellemtiden var hendes hverdag præget af tegneskole og selskaber. Hendes venskab med komtesse Anne Margrethe Daisy Krag-Juel-Vind-Frijs af Frijsenborg stammede fra familievenskabet mellem deres mødres familier og blev Blixens direkte adgang til det adelige samfundslag. Karen Blixen så tilbage på sine ungdomsveninder med mindet om at *"vi var gale af forlystelsessyge"*⁷². Karen beskrev samtidig sin ungdom som præget af en stor ulykkelig kærlighed til Baron Hans Blixen. Forelskelsen varede fra 1909 og varede ved på trods af et længere ophold i Paris i 1910⁷³. I sommeren 1912 rejste Karen med Daisy til Rom, men Karen vendte ifølge Thomas hjem til Rungstedlund mere deprimeret end nogensinde⁷⁴. Hendes uro og frustration omkring hendes plads i verden voksede i takt med, at hun blev ældre. I 1912, i en alder af 28, forlover hun sig med Baron Bror Blixen, Hans Blixens tvillingebror. Thomas beskriver Bror som *"en repræsentant for en langt mere indholdsrig tilværelse ligesom den hun havde lært at kende på Frijsenborg og i Rom, som hun stolede på at kunne komme ind i ved et ægteskab med Bror."*⁷⁵ Bror har, da han friede planer om at rejse til udlandet og i 1914 gifter de sig i Mombasa.

3.2 Perioden

Perioden, jeg vil arbejde med i denne opgave, ligger omkring 1910-1912, hvor Karen Blixen er omkring 27 år gammel. Det danske samfund er endnu præget af meget store sociale skel. Karen Blixen tilhører det bedre borgerskab og påvirkes stilmæssigt af adelen men også af internationale tendenser, som hun kommer i kontakt med gennem hendes udlandsrejser til eksempelvis Schweiz, Frankrig og England. Familien på Rungstedlund havde, som det hørte borgerskabet til, tjenestefolk ansat. De sociale klasser vil der i denne periode tydeligt kunne skelnes mellem. Specielt gennem Frijsenborg familien omgås hun adelige kredse, der er præget af *"det overfladiske og luksusbetonede tidsfordriv"*⁷⁶ men samtidig var hendes families højborgerlige baggrund et emne for hendes oprør; ikke mindst vagt af tidens kulturkritiske strømninger med Georg Brandes som idol. Flere biografier om den unge Karen Blixen lægger vægt på, at på trods af den til tider victorianske og konservative opdragelse var der moderne spørgsmål, der gerne blev diskuteret i hjemmet; f.eks. kvindekampen. I hele Europa er kvindernes rolle et stridspunkt og resultatet bliver i de fleste lande opnåelsen af stemmeret i løbet af 1910'erne. Den kvindelige silhuet frigøres også i denne periode og bevæger sig fra La Belle Epoque's⁷⁷ stramt snørede S-form til en mere lineær silhuet.

⁷¹ Dinesen(1974), s.56

⁷² Larsson(1969), s.56

⁷³ Borup-Jensen(2009), s.19

⁷⁴ Dinesen (1974), s.49

⁷⁵ Ibid., s.56

⁷⁶ Borup-Jensen(2009), s.19

⁷⁷ La Belle Epoque eller Edwardianske æra forbinder man typisk tiden 1900-1914, Wilcox(2009), kap 1.

3.3 Designundersøgelse

Jeg har forsøgt at skabe mig et overblik over hvordan moden så ud i den pågældende tid. Jeg har samlet mit materiale i en inspirationstavle for at få samling på tendenserne i silhuet og snit og skabe et idegrundlag for mit eget design. Jeg har forsøgt at skaffe fotografier af Karen Blixen som hun så ud omkring 1910, uden meget held. Jeg har fundet frem til en række portrætbilleder og to billeder af hende sammen med veninden Daisy; det ene et bryllupsbillede fra Daisys bryllup i 1910 (figur 12+13).

Billederne af Karen Blixen viser de tidstypiske lange kjoler med et lille slæb. Der bliver brugt blonder, perler og blomster som dekoration. Kjolerne sidder tæt ved taljen, men har lidt af S-formens fylde ved brystet. Billedet af Blixen og Daisy siddende på en bænk viser endvidere tidens meget benyttede albuelange ærmer, hvorimod bryllupsbilledet viser brugen af handsker ved formelle lejligheder. Kjolernes udskæring ved brylluppet er også mere højtiddig og tildækket, hvor kjolerne går helt op til halsen. Tidens selskabstøj har en dybere og bredere udskæring. Korsettet er stadig en integral del af kvinders påklædning, men ændrer udformning i løbet af de første årtier og udvikler sig fra at forme kroppen til i højere grad blot at give støtte. Udviklingen arbejder sig hen imod en model der starter under hoften og ikke i så høj grad som tidligere presser barmen opad. Det er dog muligt at Blixen i form af sin konservative baggrund i høj grad har været tilhænger af det et edwardianske korset. Ligeledes har jeg i min undersøgelse fokuseret på de mere moderate ændringer i silhuetten og er ikke gået så langt at Poiret's Ballets Russes orientalsk inspirerede stil har fået lov at dominere. Udviklingen af en mere lineær silhuet ses i portrætterne af Karen Blixen, men samtidig er den edwardianske stil fortsat synlig.



Figur 15 Designudkast til kostumet, med stofprøver.

3.4 Designide

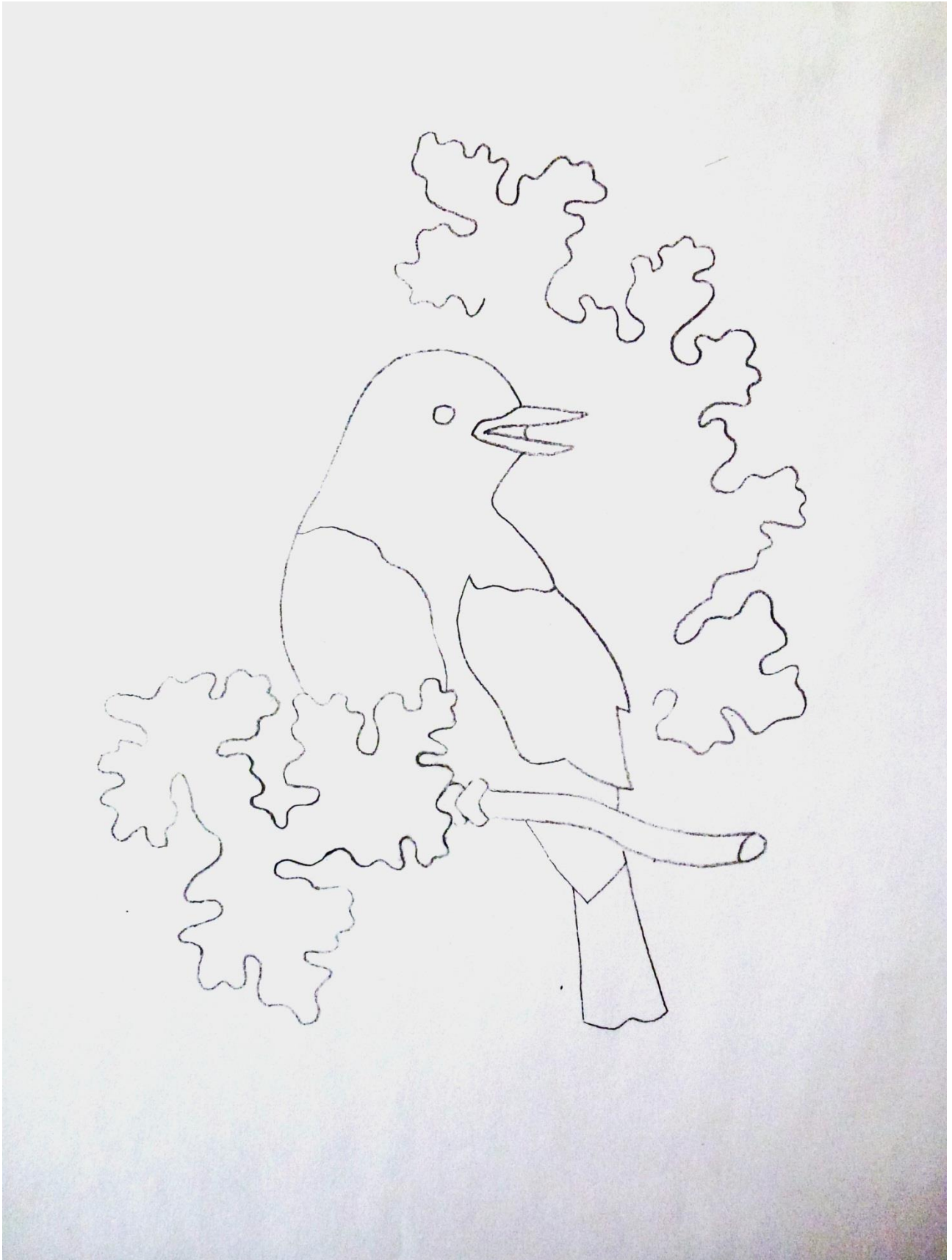
Målet med mit kostume er at give et indtryk af bærerens sociale position, alder og sindstilstand, samt at give et billede af perioden hvori fortællingen foregår. Jeg har i de foregående afsnit forsøgt at give et overblik i samfundet, moden og karakterens baggrund. Jeg ser mit kostume i en selskabssituation ved en fest på Frijsenborg. Forlystelsessygen, der præger selskabet, er udtrykt gennem karakterernes festlige opførsel og spraglede kjoler, musik og muligvis dans. I dette scenarie ser jeg Karen Blixen falde udenfor med sit svingende humør og grundlæggende urolige og rodløse frustration ved sig selv og tilværelsen. Jeg ser Blixen klæde sig fint på i håb om en god og begivenhedsrig aften i selskab med venner og et lille håb om at se Hans Blixen. Hendes frustrerede og opgivende humør skinner dog igennem ved valget af den mørkviolette kjole.

Tidligere fremstillinger af perioden kan hos publikum have skabt en forventning til det æstetiske udtryk i filmen. "Out of Africa"⁷⁸ har allerede fremstillet Karen Blixen på det store lærred, ganske vist i den tid hun er i Afrika, men ikke desto mindre et billede af Blixen som et nyt kostume gerne skal kunne forenes med. Tiden omkring 1912 er for nylig blevet skildret i tv serien Downton Abbey⁷⁹. Serien udspiller sig i det engelske aristokrati og kan på trods af de nationale forskelle give en forestilling om tidens strømninger og tendenser. En anden form for intertextualitet, der kan influere seerens opfattelse af Karen Blixen og fortællingen, kan være det etablerede billede af personen Karen Blixen fra fotografier og andet biografisk materiale. At arbejde med en virkelig karakter kan være udfordrende, idet der reelt er en sand og en falsk fremstilling. Hvorvidt produktionen forholder sig autentisk til historien er ofte til diskussion når der arbejdes med virkelige personer, og i udarbejdelsen af kostumerne til en film er det vigtigt at forstå instruktørens vision for filmen og hans holdning til autenticitet og subjektiv fortælling. Jeg forsøger i denne opgave ikke at skabe en direkte kopi af en af Karen Blixens kjoler, og kostumet vil derfor være en subjektiv fremstilling, der bygger på kildemateriale, for at opnå illusionen af det autentiske.

I udarbejdelsen af kjolens silhuet og udformning har jeg hentet ideer fra min inspirationstavle. Foreningen af den edwardianske S-form og Poiret's lineære silhuet har spillet ind på designet og jeg har forsøgt at ramme et snit og en silhuet, der indeholder dele af begge stilarter. På denne måde vil jeg fastholde karakteren i sin konservative baggrund men samtidig give et billede af en ung kvinde, der er påvirket af tiden og strømningerne omkring hende. Taljen er således stadig synlig, dog sidder den lidt løftet. Bluselivet vil ikke have den karakteristiske pouter pigeon front i samme omfang, som det ses i S-formen. Jeg har valgt at give overdelen et draperet overfald med en relativt dyb udskæring. Ryggen er ligeledes dybt udskåret. Brugen af flere skørter, der for tiden var meget brugt, har jeg valgt at genskabe og derved give kjolen et diagonalt snit over det søjleformede skørt.

⁷⁸ Out of Africa (1985)

⁷⁹ Downton Abbey(2010-)



Figur 16 Tegning af ornamentet

3.4.1 Ornametudvikling

Jeg har valgt at bruge teknikken guldbroderi på grund af den historiske kontekst. Teknikken har en lang historie, men ses i dag oftest i kirkelige sammenhænge. Inddragelsen af guldbroderi i kostumet sker derfor i håb om, at det for beskueren vil skabe et indtryk af tidligere tider. I kostumeproduktion er det sjældent at man oplever broderi, og når man gør, er det maskinlavet eller gamle rester af beklædning, der bliver genbrugt i et kostume. Jeg har i min opgave valgt at tage udgangspunkt i mit broderi og på den måde bygge kjolen op omkring guldornamentet. Broderiet vil være syet på et mindre stykke thaisilke, så jeg får mulighed for at arbejde med processen at inkorporere ornamentet i det samlede produkt. Som en del af et overskørt får ornamentet en central placering, samtidig med at guldets vægt overtager den tyngde, som kvaster og lignende ofte gav overskørter eller tunikaer på denne tid.

Tanken bag mit ornament stammer fra Karen Blixens brug af fugle som symboler i mange af hendes historier. Blixens fugle er alle forbundet i kraft af deres evne til at flyve og derved symbolisere frihed og grænseløshed. Hver fugleart besidder karakteristika, der forbinder dem med en sindsstemning. Zoologen Finn Salomonsen skrev om Blixen og hendes forhold til fuglene og beskrev heriblandt nattergalen, der bliver *”et overordnet symbol på kunstnerisk skaberkraft, på den ypperste kunstneriske frembringelse – og det i en sådan grad at en af fortællingernes kunstnere må erkende: ”Jeg ved, at jeg ikke kunne have fundet paa Nattergalen.”*⁸⁰ Jeg fandt det derfor rigtigt at vælge nattergalen som motiv for mit broderi og derved ikke blot symbolsk illustrere den unge Blixens frihedstrang men også hendes skabertrang, der endnu søgte en kunstnerisk form.

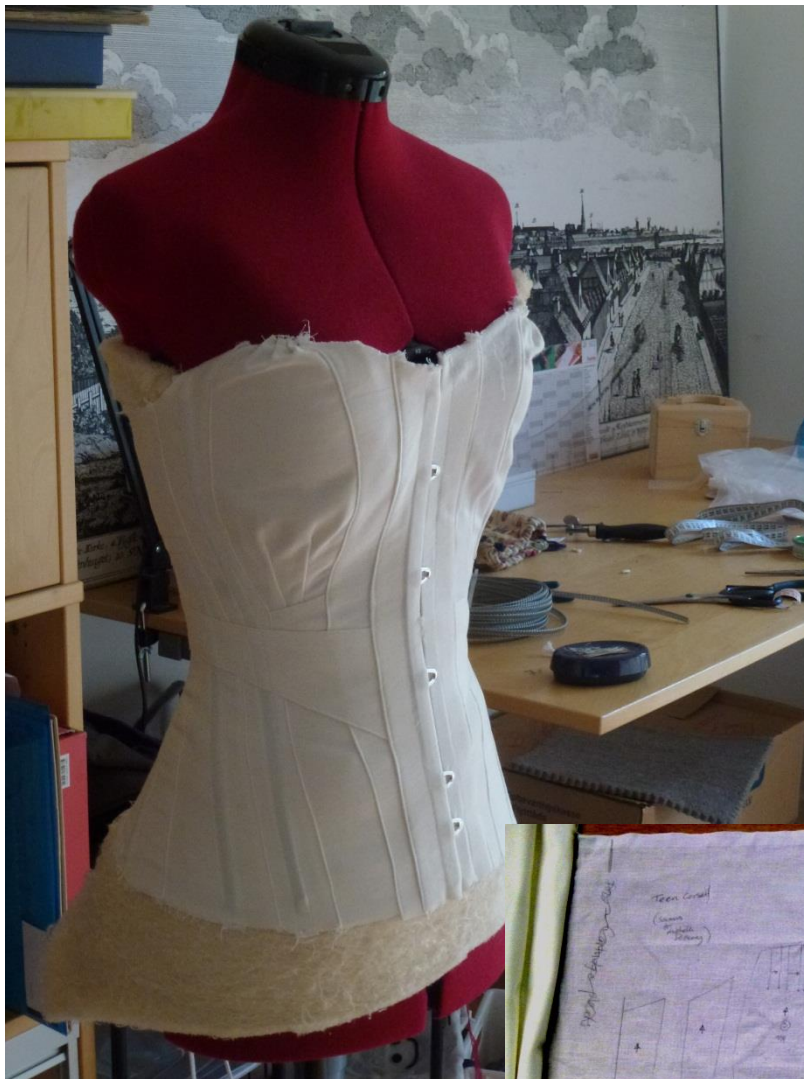
Nattergalen er placeret siddende på en gren og omringet af løv. Dette giver motivet et statisk udtryk og ornamentet en fasthed, samtidig med at det understreger Blixens frihedstrang. Med valget af nattergalen som ornament for mit kostume vil min egen personlige hentydning til Blixen muligvis blive overset af en del af seerne. Som med så mange andre symboler kan de tillægges forskellige værdier, men jeg håber at ornamentet i det mindste vil blive opfattet som klædeligt for karakteren, hvis ikke bidragende til seerens opfattelse af karakterens sociale og følelsesmæssige udvikling.

Inspirationen til ornamentet stammer ikke fra et eksisterende broderi, og det er ikke lykkedes mig efterfølgende at finde frem til et eksempel på guldbroderi, der stilmæssigt ligner mit ornament. Guldbroderi i beklædning fra perioden består ofte af symmetriske mønstre eller blomsterranker. Mit valg af ornament kan derfor siges at være en stilmæssig anakronisme i kostumet. Symbolværdien jeg lægger i ornamentet vægter jeg højere, og derfor har jeg valgt at holde mig til min ide til designet.

3.4.2 Farver og materialer

Til kostumet har jeg valgt at arbejde i silke, da jeg synes, det er egnet; ikke bare for udtrykket af kjolen, men også for tiden og den sociale klasse som karakteren har. Mit guldbroderi er placeret på thaisilke, der i kraft af sin stivhed og hold vil fungere som et fast lag ovenpå underskørtet. Guldbroderiet har i kraft af sin stivhed og vægt brug for det fast underlag. Det lange skørt består af to former for silke. Det øverste lag er en silkechiffon, der i sin lethed og gennemsigtighed tilføjer kjolen bevægelse og et luftigt udtryk. Under chiffonen har jeg valgt en tynd satin, der også har en lethed og bevægelse i sig. Netop lethed i begge tekstiler gør dog, at jeg også har valgt at give skørtet et tredje lag af bomuldssatin. Bomulden har et stivere greb, og som kjolens inderste lag vil det kunne skabe den ønskede form på skørtet, specielt i slæbet bagtil.

⁸⁰ Sørensen(2004), s.2



Figur 17 Produktion af korsettet

Kjolens overdel vil ligeledes bestå af silkesatin og chiffon med bomuld som base. Ærmerne vil være i den transparente chiffon.

Da det broderede stof var kjolens oprindelige stykke stof, har jeg matchet farverne efter den støvede blå-violet nuance i thaisilken. Chiffonen er vævet med en blå islætsfarve på hvid tran. Farvekombinationen resulterer i en nuance nær thaisilkens; dog lysere. Det underliggende stof er dog afgørende for, hvordan chiffonen fremstår. Da thaisilken har en meget lav lyshedsværdi gik jeg efter en farve der kunne skabe en valørkontrast. Jeg fandt at akromatiske farver gav et kedeligt udtryk når lagt under chiffonen og op ad thaisilken. Jeg bestemte mig for at holde mig til en beslægtet kulør og kom frem til en klar lys blå farve, der tilføjer virkningen af yderligere lethed til skørtet.

Den violette farve kædes af Bjerregaard⁸¹ til en række symbolværdier heriblandt eftertanke, højtidlighed, men også uro. Den mørke tone, som thaisilken har, vil yderligere understøtte det nedtrykte humør Blixen er i, og som jeg gerne vil udtrykke i kostumet. Guldets står i kontrast til den blåviolette farve; både kulørmæssigt og lyshedsmæssigt.

3.5 Produktion

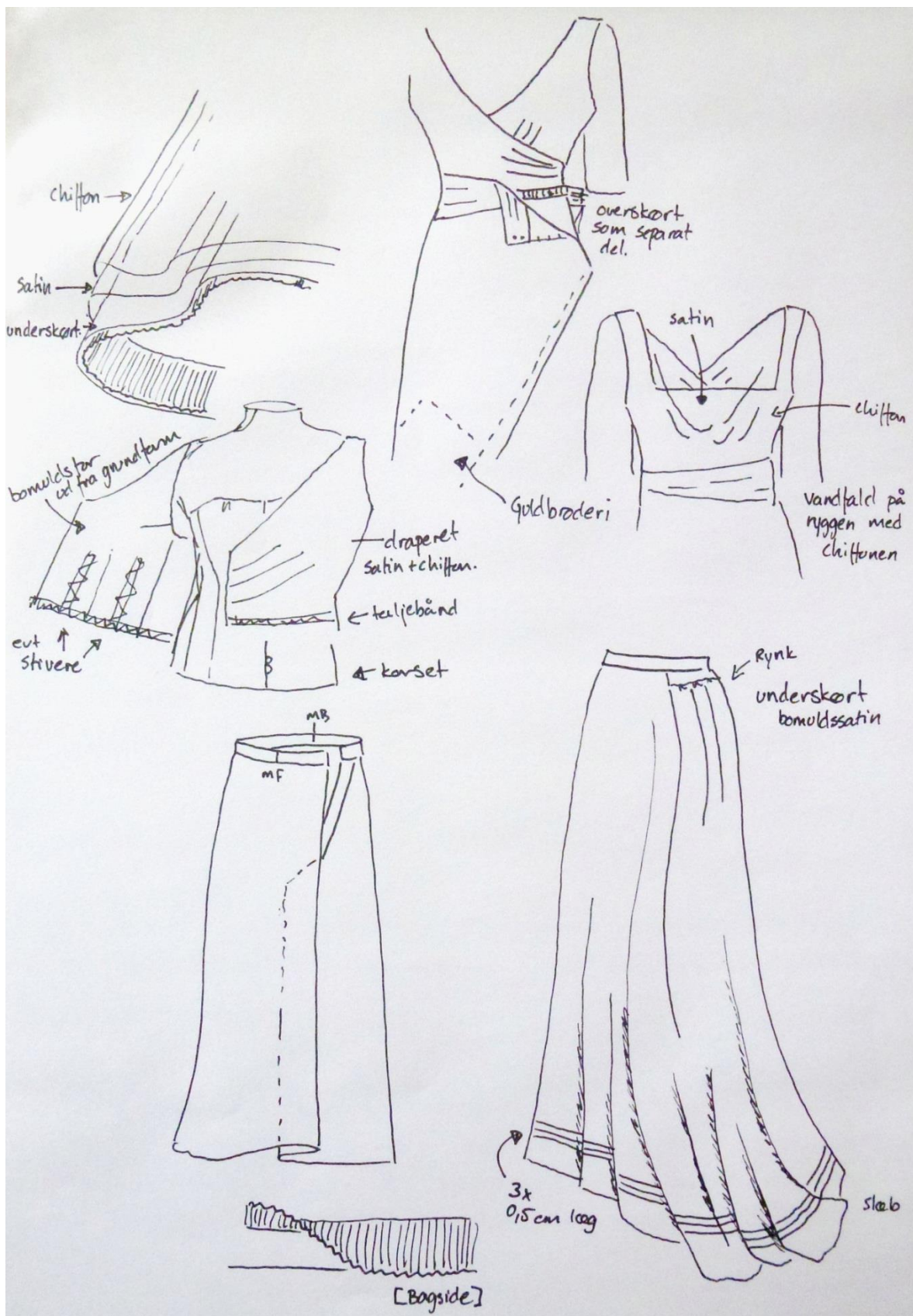
For at opnå den rette silhuet har jeg foretaget undersøgelser af autentiske dragter i Cosprops samling af kjoler og undersøgt tilskæringsdiagrammer og konstruktion i Janet Arnold's⁸² og Nancy Bradfield's⁸³ bøger om historiske dragter.

Som basis for kjolen har jeg syet et korset. Jeg har aftegnet mønstret fra et eksisterende 1910'er korset fra Cosprops samling af kostumer. Jeg opmålte korsettet og aftegnede de enkelte mønsterdele. Korsettet er syet op i en kipervævet bomulds kvalitet, der er lettere end korsetdrejl. Jeg har valgt den lettere bomuld, da korsetterne for tiden generelt var af en tyndere kvalitet end det, der blev brugt tidligere. Korsettet har rynkede indsatser over barmen men fortsat fokus på indsnøring af taljen med de vandrette paneler. Midt bag har snørelukning og midt for samles med en blanchet.

⁸¹ Bjerregaard(1996), s.66

⁸² Arnold(1972), 16A-21A

⁸³ Bradfield(1968), kap.5



Figur 18 Konstruktionsmæssige overvejelser for kostumet

3.5.1 Tilskæring og drapering

For at skabe overdelens draperede del starter jeg med at konstruere en base ud fra kjolegrundformen⁸⁴. Med den konstruerede og tilpassede overdel vil jeg drapere forstykket med læg og overfald. Overfaldet går hen til ca. 5 cm fra sidesømmen. Overfaldet skal lukkes med hæfter og trykknapper, og jeg ønsker ikke at lukningen skal side på sidesømmen, da jeg vil understrege den smalle talje. Underskørtet vil ligeledes konstrueres ud fra grundformen og have åbningen siddende i en slids i forstykkets ene indsnit. Underskørtet har med sin vidde brug for understøttelse langs oplægningen. Dette vil jeg opnå ved at sy vandrette læg langs skørtets oplægning og indvendigt sy en fejekant. Hermed håber jeg at underskørtet er stærkt nok til at bære den lette satin og chiffon.

Dette afsnit har kun meget kort beskrevet min plan for konstruktionen af kostumet. Sammen med illustrationerne har jeg forsøgt at skabe et overblik over kjolens overordnede konstruktion og opsyning, som jeg vil uddybe ved den mundtlige fremlæggelse.

⁸⁴Jeg konstruerer ud fra grundmodeller hentet i Öberg(2003).



Figur 19 Det færdige ornament udført i guldbroderi.

3.5.2 Broderiteknikker

Kostumets fremtrædende broderi er som tidligere nævnt i teknikken guldbroderi. Inden for denne teknik har jeg brugt flere forskellige typer guldtråd og teknikker for at skabe forskellige udtryk og overflader i ornamentet. Dele af selve fuglen er løftet med filt. Valget af de forskellige teknikker er foretaget i samarbejde med min anden praktikplads fra 5. semester; Royal School of Needlework, og indeholder chipwork i næbbet, fødder og bryst. Resten af fuglen består af nedlagt syning med henholdsvis japansk guldtråd og et mix af rokokko og gilt twist. Alle konkurer er broderet i pearl purl. Grenen er syet med bright check og smooth purl.

For at sammenføje det broderede stykke med resten af det diagonalt skærende overskørt vil jeg brodere sammenføjningssømme⁸⁵. Sømmen vil sammenføje skørtet og en bort af thaisilken med det broderede stof, og sømmen vil gå fra taljen, rundt om ornamentet og mødes i den øverste spids.

4. Konklusion

I udarbejdelsen af et historisk kostume har jeg fundet det vigtigt at opbygge en forståelse af tøjets betydning generelt, og kostumers rolle som mise-en-scene og potentiale som kommunikationsmiddel. Denne forståelse har skabt grundlag for at kunne udarbejde et kostume til en ung Karen Blixen, der tager højde for tiden hun levede i og Blixen som person. Gennem snit, materialer, farver og dekoration vil kostumet kunne kommunikere karakterens historie og følelser til filmens seere og derved understøtte filmens fortælling. Dekoration i form af broderi ses sjældent i kostumer men kan ikke desto mindre være en virkningsfuld detalje i kostumet og som klassisk håndværk bidrage til det historiske udtryk. Historiske kostumer skal i sidste ende møde seerens forventninger og gøre brug af virkemidler der skaber et indtryk af tiden. Dette betyder at jeg i mit kostume har forsøgt at opnå en illusion af det autentiske frem for en fuldtud autentisk fremstilling af perioden.

⁸⁵ Andresen(2005), s.166

5. Litteraturliste

Andresen, Trine(2005); Politikens bog om broderi. JP/Politikens forlagshus, København.

Arnold, Janet(1972); Patterns of Fashion 2 – Englishwomen's dresses and their construction c.1860-1940. Macmillan, London.

Baxter-Wright, Emma, m.fl. (2009); Vintage mode – en inspirerende rejse gennem det 20. århundredes designertøj. Ny Nordisk Forlag Arnold Busck, København.

BCW (2007); Farveværktøjet; TEKO, Herning

Bech, Viben og Andersen, Ellen (1979); Kostumer og modedragter – fra Det kgl. Teaters herregarderobe. Nationalmuseet, København.

Bjerregaard, Lene (2002); Farveordbog – 100 farves skjulte universelle signaler. Forlaget Byggecentrum.

Bjerregaard, Lene (1996); Brug farverne bevidst. Forlag Hovedland.

Borup-Jensen, Thorkild (2009); Karen Blixen. Dansklærerforeningens forlag.

Bradfield, Nancy (1968); Costume in detail 1730-1930(2.udg). Plays, inc., USA.

Dinesen, Thomas (1974); Tanne – min søster Karen Blixen(4.udg.). Gyldendal.

Druesedow, Jean L.(2012) Silhouettes of seduction. Deborah Nadoolman Landis (red.), Hollywood Costume, side 111-125. V&A Publishing, London.

Egholm Andersen, Frank (2004); Karen Blixen som ung. Bogforlaget HER&NU, Frederiksberg.

Forster, E. M.(2000); Room With a View. Penguin Books Ltd, London.

Harms Larsen, Peter (2003); De levende billeders dramaturgi, bind 1. DR multimedie.

Helweg, Mabi (1988), Kostumer og klær. Yrkesopplæring, Aurskog. (side 15-25)

La Motte, Richard (2010); Costume design 101. (2. udg). Michael Wiese Productions, Californien.

Landis, Deborah Nadoolman (2007); Dressed - a century of Hollywood costume design. HarperCollins Publishers, New York.

Landis, Deborah Nadoolman (2012); Film Craft – Costume Design. Ilex, UK.(A)

Landis, Deborah Nadoolman (red.)(2012); Hollywood Costume. V&A Publishing, London. (B)

Lasson, Frans og Svendsen, Clara (1969); Karen Blixen – en digterskæbne I billeder. Gyldendal, Kbh.

Lysheim, Britta (2003, 8. juli); Skærpet fokus på kostumerne, Børsen, s.30.

Meador, Edward(2012). Hollywood and History. Deborah Nadoolman Landis (red.), Hollywood Costume,side 127-131. V&A Publishing, London.

Mossberg, Lena (2007), Å skape oplevelser – fra OK til WOW. Fagbogforlaget.

Nielsen, Carsten Tage og Weinreich (1998), Torben; Kulørt historie – krig og kultur i moderne medier. Roskilde universitetsforlag, Roskilde.

Sabroe, Iben Albinus (2009, 18. april); Kvinde kamp i kniplinger, Berlingske Tidende, 4. sektion, side 6-9.

Street, Sarah (2001); Costume and Cinema – dress codes in popular film. Wallflower Press, London, GB.

Svendsen, Lars Fr. H. (2005); Mode- et filosofisk essay. Forlaget Klim, Århus.
Sørensen, Ivan Ž. (2004); Fuglende i Karen Blixens fortællinger. Karen Blixen Museet, Rungsted.
Tosa, Marco (1988); Evening Dresses 1900-1940. ZanfiEditori, Italy.
Thyssen, Ole (1998); Æstetisk kommunikation. Dansk Kunsthåndværk, nr. 1/1998. s 8-11.
Wilcox, Claire; Mendes, Valerie D. (2009); Twentieth-century Fashion in Detail. V&A publishing, London.
Wilson, Elizabeth (1988); Klædt i drømme (2. udg). Tiderne Skifter.
Öberg, Inger og Ersman, Hervor(2003); Ny mønsterkonstruktion for kvinder. Borgen, Valby.

Artikler:

Kjær, Birgitte (2012, 5. oktober); Boom af historiske film skaber sammenhold i en krisetid, Politiken.
<http://politiken.dk/ibyen/nyheder/film/ECE1765368/boom-af-historiske-film-skaber-sammenhold-i-en-krisetid/>

Gyldendals store danske encyklopædi

Internetsider:

DFI, Regners store filmprojekt: <http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2010/Regners-store-filmprojekt.aspx>, 17/11/2012 kl. 10.32

The Guardian; Do viewers really need more period dramas? <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/tvandradioblog/2012/sep/25/the-paradise-another-period-drama> 4/11/2012 kl. 15.34

Film: (alle informationer om film er taget fra databasen imdb.com)

Becoming Jane (2007). Inst.: Julian Jarrold. Kostume designer: Eimer Ni Mhaoldomhnaigh
Cleopatra (1934). Instr.: Cecil B. DeMille. Kostume designer: Vicky Williams
Downton Abbey (2010-). Skaber: Julian Fellowes. Costume designer: Susan Buxton mfl. (Masterpiece)
Gosford Park (2001). Inst.: Robert Altman. Kostume designer: Jenny Beavan
Hvidstensgruppen(2012).Anne-Grethe Bjarup Riis. Kostume designer: Louize Nissen
En Kongelig Affære(2012). Inst. Nikolaj Arcel. Kostume designer: Manon Rasmussen
Little Dorrit (2008). Inst.: Adam Smith, mfl. Kostume designer: Barbara Kidd (BBC)
Marie Krøjer(2012). Inst.: Bille August. Kostume designer: Manon Rasmussen
Mary Poppins (1964). Inst.: Robert Stevenson. Kostume designer: Tony Walton
Miss Potter (2006). Inst.: Chris Noonan. Kostume designer: Anthony Powell
Out of Africa (1985). Inst.: Sidney Pollack. Kostume designer: Milena Canonero
Pride and Prejudice (2005). Inst.: Joe Wright. Kostume designer: Jacqueline Durran
The Private Lives of Elizabeth and Essex(1939). Inst.: Michael Curtiz. Kostume designer: Orry-Kelly
A Room With a View (1985). inst.: James Ivory. Kostume designere: Jenny Beavan & John Bright

Sense and Sensibility (1995). Inst. Ang Lee, Kostume designere: Jenny Beavan & John Bright

The Virgin Queen (1955). Inst.: Henry Koster. Kostume designer: Mary Wills

Andet:

Udstilling på Victoria and Albert Museum, "Hollywood Costume" (20.10.2012-27.01.2013)

5.1 Billedeliste

Figur 1 Kvindesagskæmpere med grønne, violette og hvide bånd. Fra Mary Poppins.....	10
Figur 2 Titanic's Rose bærer lilla hat. Måske som reference til kvindefrigørelse?.....	10
Figur 3 Stillbillede fra filmen "A Room with a View". Karakteren Cecil Vyse ses 2. fra højre.	10
Figur 4 Elizabet Bennet og Caroline Bingley, fra "Pride and Prejudice"	12
Figur 5 Stillbillede fra "Little Dorrit"	12
Figur 6 Marianne Dashwood	14
Figur 7 Marianne forelsket	14
Figur 8 ...og i sorg	14
Figur 9 Promoveringsmateriale for Miss Potter	17
Figur 10 Stillbillede fra samme film	17
Figur 11 Balscene fra "Becoming Jane"	19
Figur 12 Karen ved Daisys bryllup.....	22
Figur 13 Karen med veninden Daisy	22
Figur 14 Inspirationstavle	25
Figur 15 Designudkast til kostumet, med stofprøver	27
Figur 16 Tegning af ornamentet	29
Figur 17 Produktion af korsettet	31
Figur 18 Konstuktionsmæssige overvejelser for kostumet	33
Figur 19 Det færdige ornament udført i guldbroderi	35

Figur 1: <http://suffragewagon.files.wordpress.com/2010/12/images.jpg>

Figur 2: <http://www.imdb.com/media/rm361543424/tt0120338>

Figur 3: <http://1001moviemann.blogspot.dk/2012/09/747-room-with-view-1986.html>

Figur 4: Pride and Prejudice(2005), minuttal; 20.18.

Figur 5: Little Dorrit (2008), afsnit 5

Figur 6: Sense and Sensibility(1995) minuttal.18.26

Figur 7: Sense and Sensibility(1995) minuttal 50.43

Figur 8: Sense and Sensibility(1995) minuttal 72.28

Figur 9: <http://4.bp.blogspot.com/-RNJI5opN5Cs/TeTjiWcxt3I/AAAAAAAAAE/5tOKLjfYDhQ/s1600/miss-potter-.jpg>

Figur10: <http://grouchoreviews.com/content/films/2760/1.jpg>

Figur11: Becoming Jane(2007) minuttal53.54

Firgur12: Dinesen(1974)

Figur13: Lasson(1969)

Figur 14-19: Egne fotos og illustrationer

Alle billeder taget fra hjemmesider er hentet 10/12/2012

Bilag 1

Tidstavle (udsnit taget fra Egholm Andersens "Karen Blixen som ung", *yderligere tilføjelser i kursiv*)

1885 Karen Christentze Dinesen, senere Karen Blixen, fødes.

1895 Hendes far, Wilhelm Dinesen, begår selvmord.

1899 Moren Ingeborg Dinesen og døtrene Inger, Karen og Ellen bor det meste af året i Schweiz.

1902 Frøknerne Meldahl og Sodes tegneskole i København.

1903 Optages i forberedelsesklassen til Kunstakademiets kunstskele.

1907 Debut under forfatternavnet Osceola med fortællingen *Eneboerne* i tidskriftet *Tilskueren*.

1909 Karen forelsker sig i halvfætteren, baron Hans von Blixen-Finecke, en tvillingebror til hendes senere mand.

1910 Karen tager med søsteren Ea nogle måneder til Paris for at gå på malerskele.

1912 *Karen og Daisy i Rom*. Karen forlover sig med sin halvfætter. Baron Bror von Blixen-Finecke.

1913 Bror Blixen rejser i forvejen til Britiske Østafrika for at undersøge mulighederne for deres fremtid og køber en kaffefarm. Karen rejser med skib til havebyen Mombasa og gifter sig ved ankomsten i 1914 med Bror Blixen.