

Från outsiderfilmmakare till etablerad indieregissör

David Lynch, Jim Jarmusch och Steven Soderbergh

Max Simberg

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur
Identifikationsnummer:	10474
Författare:	Max Simberg
Arbetets namn:	Från outsiderfilmmakare till etablerad indieregissör : David Lynch, Jim Jarmusch och Steven Soderbergh
Handledare (Arcada):	Kauko Lindfors
Uppdragsgivare:	
<p>Sammandrag:</p> <p>Det här arbetet behandlar kreativ frihet och konstnärligt oberoende i filmskapande, utgående från begreppet <i>independent film</i> och regissörerna David Lynch, Jim Jarmusch och Steven Soderbergh. Den centrala frågeställningen är hur det har varit möjligt för en filmkonstnär att uppnå konstnärligt oberoende och samtidigt ha en långlivad och framgångsrik karriär. Arbetets fokus ligger på de tre regissörernas genombrottsfilmer; <i>Eraserhead</i>, <i>Stranger Than Paradise</i> och <i>sex, lies, and videotape</i>, och försöker besvara frågan om det var genombrottet med en originell film som möjliggjorde de fortsatta karriärerna. Filmerna studeras utgående från regissörernas motivation, kreativa processer, produktionen av filmerna samt hur de slog igenom, och speglas mot regissörernas fortsatta karriärer. Resultaten visar att alla tre gjorde sina genombrottsfilmer av kreativa och personliga orsaker, och att för alla tre kom framgången som en stor överraskning. Motivationen för regissörerna var mer konstnärlig än professionell, och i vissa fall direkt personlig. Deras kreativa processer var individuella och trotsade konventioner. Filmernas framgångar kan ses som delvis tur och timing, men alla tre hade kämpat envist och ihärdigt under långa tidsperioder med att förverkliga sina visioner.</p>	
Nyckelord:	independent film, indiefilm, David Lynch, Jim Jarmusch, Steven Soderbergh, Eraserhead, Stranger Than Paradise, sex, lies, and videotape
Sidantal:	53
Språk:	Svenska, Engelska
Datum för godkännande:	

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Mediaculture
Identification number:	10474
Author:	Max Simberg
Title:	From outsider filmmaker to established indie director : David Lynch, Jim Jarmusch and Steven Soderbergh
Supervisor (Arcada):	Kauko Lindfors
Commissioned by:	
<p>Abstract:</p> <p>This work deals with creative freedom and artistic independence in filmmaking, through the notion of <i>independent film</i> and the directors David Lynch, Jim Jarmusch and Steven Soderbergh. The aim of the studies is to grasp on how it is possible for a film making artist to achieve creative control and have a long and lasting career. The main focus lies on the breakthrough film of each director; <i>Eraserhead</i>, <i>Stranger Than Paradise</i> and <i>sex, lies, and videotape</i>, and asks the question if the breakthrough with an uncompromising film was necessary for the later careers. Each director's motivation and creative process, the production of the films and the way in which they arrived, are being reflected against the directors' following careers. The results show that the motivations behind the films were for the most part artistic and personal, and that none of the filmmakers expected their early success. Their creative processes were individual and defied many standard conventions in filmmaking. The success of the three films are being seen as a product of good timing and luck, but with the consideration that all three directors showed great determination and dedication in the process of creating their alternative visions.</p>	
Keywords:	independent film, indie film, David Lynch, Jim Jarmusch, Steven Soderbergh, Eraserhead, Stranger Than Paradise, sex, lies, and videotape
Number of pages:	53
Language:	Swedish, English
Date of acceptance:	

INNEHÅLL

1 Inledning	6
1.1 Ämne och motiv för ämnesvalet	6
1.2 Syfte med arbetet	7
1.3 Frågeställning och hypoteser	7
1.4 Avgränsningar	7
1.5 Metoder och material	8
1.5.1 Begrepp	8
2 Independent film	8
2.1 Definitioner	8
2.2 Indiefilmens historia	11
2.2.1 1980- och 1990-talens indierörelse	11
2.2.2 Föregångare	12
3 Filmerna	13
3.1 Introduktion	13
3.1.1 <i>Eraserhead</i>	13
3.1.2 <i>Stranger Than Paradise</i>	14
3.1.3 <i>sex, lies, and videotape</i>	15
3.2 <i>Eraserhead</i>	16
3.2.1 <i>Bakgrund och motivation</i>	16
3.2.2 <i>Skapelseprocessen</i>	18
3.3 <i>Stranger Than Paradise</i>	20
3.3.1 <i>Bakgrund och motivation</i>	20
3.3.2 <i>Skapelseprocessen</i>	22
3.4 <i>sex, lies, and videotape</i>	25
3.4.1 <i>Bakgrund och motivation</i>	25
3.4.2 <i>Skapelseprocessen</i>	26
3.5 Distribution	28
3.5.1 <i>Eraserhead</i>	28
3.5.2 <i>Stranger Than Paradise</i>	28
3.5.3 <i>sex, lies, and videotape</i>	29
3.6 Regissörernas fortsatta karriärer	29
3.6.1 <i>David Lynch</i>	29
3.6.2 <i>Jim Jarmusch</i>	32
3.6.3 <i>Steven Soderbergh</i>	35

4 Resultat	38
4.1 Motivation.....	38
4.2 Inspelning.....	40
4.3 Kreativ process.....	41
4.4 Produktionsmetoder.....	42
4.5 Indie spirit.....	43
5 Diskussion	44
Källor	47
Elektroniska källor	48

1 INLEDNING

Begreppet *indiefilm*, en förkortning av engelskans *independent film* d.v.s. oberoende film, är inte entydigt. Betydelsen av termen är ofta en tolkningsfråga, och innebörden skiftar beroende på vem som använder den och i vilket kontext.

Filmhistoriskt associerades termen först till den amerikanska indiefilmen från 1980-talets början. Den blev en alternativ rörelse i filmvärlden och gav upphov till flera av sin tids mest omtalade filmer och regissörer. Det var en ny våg av auteurinriktade amerikanska regissörer som gjorde originella och konstnärliga filmer, ofta med låga budgeter och utanför produktionssystemets ramar.

Vid övergången till 1990-talet ledde den enorma framgången med filmen *sex, lies, & videotape* samt filmfestivalen Sundance till att indiefilmen blev ett mer utbrett, svårgreppat och integrerat begrepp. Då uppstod den s.k. 'Indiewood' eller semi-indie filmen, som en form av äktenskap mellan indiesektorn och Hollywood.

David Lynch, Jim Jarmusch och Steven Soderbergh var tre av de centralaste aktörerna för 1980-talets indiefilm. David Lynchs första långfilm *Eraserhead* (1977) ses ofta som föregångaren eller fröet till indierörelsen. Jarmuschs andra långfilm *Stranger Than Paradise* (1984) och dess framgång i Cannes var startskottet som förde fokuset på tidens amerikanska oberoende outsiderfilmmakare. Soderberghs framgångsrika debut *sex, lies, & videotape* (1989) markerar "året då allting ändrades" och indiefilm blev ett trendigt och populärt fenomen.

Dessa tre regissörer, tillsammans med samtida namn som bröderna Coen, Gus Van Sant, Spike Lee, Wayne Wang m.fl., kom att utgöra den lilla grupp amerikanska filmmakare som under de senaste 30 åren har gjort ett flertal originella och på många plan konstnärligt oberoende filmer med relativt stora budgeter och stor spridning. Detta arbete är en undersökning i hur de kommit till denna unika position och vilka faktorer som bidragit till detta.

1.1 Ämne och motiv för ämnesvalet

Jag är intresserad av filmer som inte skapas p.g.a. kommersiell ideologi eller affärstänkande; filmer som allmänt brukar klassas som indiefilmer. David Lynch, Jim Jarmusch, och Steven Soderbergh är intressanta undantag i filmvärlden, eftersom de har

gjort mycket personliga filmer med relativt stora budgeter. Därför vill jag undersöka hur de kom till den unika positionen att få göra de filmer de själva ville göra men med finansiellt stöd. Jag tänker göra det genom att undersöka och jämföra skapelseprocessen bakom deras genombrottsfilmer, samt få en överblick hur de slog igenom och hur detta påverkade deras karriärer.

1.2 Syfte med arbetet

Syftet med arbetet är att undersöka hur det har varit möjligt för en filmkonstnär att nå en oberoende position i en filmvärld där kapitalet, yttre tryck och framgångsrecept styr arbetsprocessen. Det känns relevant eftersom få verkar ifrågasätta de formelinriktade sätten enligt vilka filmers innehåll bestäms. Det verkar som om 'popcorn-faktorn' nu är viktigare än att filmen ska vara värd att se på om 20 år. Därför vill jag studera Jarmusch, Lynch och Soderbergh som pionjärer inom att gå emot denna ideologi.

1.3 Frågeställning och hypoteser

Arbetets fokus ligger på regissörernas genombrottsfilmer. Hur kom de till? Vad var motivationen och drivkrafterna bakom dem? Under hurdana omständigheter skapades de? Hurdana hinder upplevde regissörerna? Vad möjliggjorde framgången? Hur påverkade de regissörernas fortsatta karriärer? Hur ser de fortsatta karriärerna ut? Vilka likheter och skillnader går det att spåra mellan filmmakarna, filmerna och deras senare karriärer? Arbetets huvudsakliga hypotes är att det var genombrottet med en personlig, originell och kompromisslös film som möjliggjorde regissörernas fortsatta karriärer.

1.4 Avgränsningar

Indiebegreppet är mycket brett. Jag utelämnar många viktiga regissörer och verk och fokuserar på dessa tre för att de var och en representerar ett eget helhetsmässigt filmatiskt uttryck, en långvarig kontinuitet i sitt skapande, och p.g.a. att deras genombrottsfilmer markerar viktiga skeden i indiefilmens utveckling. Jag definierar indie mer genom 'konstnärlig autonomi' än vad som är typiskt för indiefilmer innehålls- och produktionsmässigt i allmänhet. Produktionsmetoderna och finansieringen av

filmerna beaktas men får en mindre betydelse, eftersom jag vill fokusera på den kreativa dynamiken i första hand.

I det här arbetet syftar termen *indiefilm* främst på den amerikanska indiefilmen från 1980- och 1990-talen. Termens senare betydelser fr.o.m. slutet av 1990-talet och under 2000-talet samt dess tillämpning till filmer från den övriga världen, har inte ännu inkluderats i litteraturen över indiefilm och behandlas därför inte i detta arbete.

1.5 Metoder och material

Litteraturen över den amerikanska independent filmen är den teoretiska referensramen för arbetet. Utöver den sammanfattade akademiska överblicken över indiefilmens historia, utgörs källmaterialet av biografisk information, dokumentation, skriftliga och inspelade intervjuer med regissörerna, samt en inblick i deras filmografier.

Jag ämnar göra en jämförande analys mellan regissörerna, deras verk, karriärer och deras kreativa processer, samt deras relation till den teori och de forskningsresultat som den existerande indielitteraturen har att erbjuda.

1.5.1 Begrepp

- Auteur – synen på filmregissören som en konstnär eller 'författare' till filmen.
- Final cut – rätten att bestämma över det slutliga klippet av en film.
- Mise-en-scène – arrangerandet av allt som syns och sker framför kameran; bildkomposition, ljussättning, scenografi, skådespelande, koreografi m.m.
- Mastershot – filmandet av en scen från början till slut från en vinkel som visar alla scenens karaktärer i samma bild.

2 INDEPENDENT FILM

2.1 Definitioner

Inom litteraturen över *independent film* eller *indiefilm* kan man hitta både flera likheter och skillnader i hur författare definierar termen. Det finns åtminstone tre avvikande tyngdpunkter för termen; synen på *independent film* som främst en produktionsmetod,

som en beskrivning av 1980-talets rörelse, och till sist som den mer kommersiella och integrerade amerikanska indiefilmen fr.o.m. 1990-talets början.

Det finns även en diskussion angående innehållet som en faktor. Kan en konstnärligt oberoende film producerad för ett stort produktionsbolag klassas som indie? Eller en uttalat kommersiell film producerad utanför produktionssystemet? Kanske som ett resultat av de flera betydelserna har begreppet *indie spirit* – indie-andan – uppstått i ett försök att fånga frågans kärna. Med den menas en attityd innebärande ett slags 'filmpolitiskt' avståndstagande från Hollywood, i varierande grad.

Emanuel Levy är en av de författare som för fram denna syn. I *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film* (1999) ser han indiefilmen som en andlig motreaktion ('rebellion') emot Hollywood och filmindustrin. Han menar att ett totalt oberoende inte är möjligt, eftersom senast i distributionsskedet är filmen beroende av produktionsmaskineriet: "One may ask how a film can be truly independent, let alone subversive, if it's distributed within a system whose structures are determined by patriarchal capitalism." Han citerar en av 1980-talets indieregissörer, John Sayles, som menar att även om man inte kan vara ekonomiskt helt oberoende så kan man åtminstone försöka vara oberoende 'in spirit'. (Levy 1999 s. 54)

Greg Merritt, författare till *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Cinema* (2000), anser att begreppet *independent film* förlorade sin betydelse i början av 1990-talet, när det fick ett kommersiellt potential och började användas i marknadsföringssyfte. Han kritiserar även termen *indie spirit* för dess vaghet och "I know it when I see it"-faktor. (Merritt 2000 s. -xii)

Han menar att de vanligaste kriterierna för en definition är innehåll, kreativ kontroll och finansiering. Merritt gör i sin egen definition det kanske radikalaste draget inom indielitteraturen genom att enbart definiera indiefilmen utgående från produktionsmetoder: "This book defines an *independent film* as any motion picture financed and produced completely autonomous of *all* studios, regardless of size." (Merritt 2000 s. xii)

Han fortsätter med en klart avgränsad definition av termen *semi-indie*, vilket han menar att är en film som inte är producerad av en 'major studio', men kan ha en förhandsgaranti på distribution eller vara producerad av en mindre studio (som t.ex. Miramax). Merritt sätter även en ungefärlig skala för budgeter typiska för de olika

kategorierna. Budgeten för en *independent film* kunde vara omkring \$50,000, för en *semi-indie* \$5 miljoner, och för en studionproduktion \$50 miljoner. (Merritt 2000 s. xii)

Utgående från denna strikta definition gör Merritt ett till avstamp från den allmänna synen på indiefilm, i att han varken begränsar den historiskt eller gällande genre. Han inleder indiefilmens historia från och med 1896, och behandlar ett brett spektrum av genrer, även dokumentärfilm, skräckfilm och pornografi (Merritt 2000 s. xiii).

I *American Independent Cinema* (2005) gör Geoff King en liberalare definition av termen genom att framlägga tre koordinater eller 'orienteringspunkter':

The position of individual films, or filmmakers, in terms of (1) their industrial location, (2) the kinds of formal/aesthetic strategies they adopt and (3) their relationship to the broader social, cultural, political or ideological landscape.

Han menar att det är en varierande skala, där en del filmer skiljer sig från Hollywood på alla tre punkter, medan andra har ett mer symbiotiskt förhållande med filmindustrin. Tyngdpunkten för honom ligger på tidsperioden fr.o.m. 1980-talets mitt, och för honom centrala verk som *Stranger Than Paradise* (1984), *sex, lies, and videotape* (1989) och *Clerks* (1994). "The terms 'independent' or 'indie' [...] are used primarily in the sense in which they became established in the wider culture in this period, rather than according to a fixed or more literal definition." (King 2005 s. 2-3)

King kritiserar även Merritts definition i att den helt utesluter innehåll och stil: "Industrial factors are important, but do not provide the only grounds for definition. [...] 'Independence' is a relative rather than an absolute quality and can be defined as such at the industrial and other levels." (King 2005 s. 9)

Han anser att det vore ett misstag att i definitionen utesluta indiefilmernas kvalitativa egenskaper, som – i sin vaghet – kan definieras som en 'alternativ vision', i relation till både innehåll och form. (King 2005 s. 10)

King definierar och begränsar *indiefilmen* innehållsmässigt som narrativ långfilm. Han menar att den nästan uteslutet berättar en form av berättelse, även om den ofta är influerad av icke-narrativ experimentell och avantgarde film. Han ställer dess narrativ emot Hollywoods s.k. 'klassiska narrativ', och menar att "one of the key identifying features of many American independent films is the extent to which they depart from the familiar conventions of the classical Hollywood variety." Han sammanfattar med att

indiefilmerna oftast i narrativa och andra bemärkelser står närmare Hollywood än experimentell film. (King 2005 s. 59-60)

Jim Hiller, redaktören för boken *American independent cinema: a sight and sound reader* (2001), ser den narrativa indiefilmerna som i första hand karaktärcentrerad: ”The looser, less consequential narratives of many of these films are frequently led more by character than plot” (Hiller 2001 s.). Emanuel Levy definierar indiefilmerna innehållsmässigt som ’outsidercinema’; filmer som handlar om outsiders, gjorda av outsiders, och representerande en kulturell diversitet (Levy 1999 s. 52). Han anser att indiefilmernas största filmhistoriska betydelse ligger i dess innehåll: ”Indie cinema has been more innovative in subject matter than in style” (Levy 1999 s. 55).

2.2 Indiefilmens historia

2.2.1 1980- och 1990-talens indierörelse

Enligt D. K. Holm, författare till *Independent Cinema* (2008), började termen användas runt år 1977, för att beskriva filmer gjorda utanför traditionell finansiering, och distribuerade av bolag avskilda från Hollywoods studiosystem. Till dessa filmer hörde David Lynchs *Eraserhead* (1977) och John Waters *Desperate Living* (1977). (Holm 2008 s. 4)

Under början av 1980-talet gjordes en handfull mindre indiefilmer bl.a. av John Sayles och Wayne Wang, men det var mellan 1984-86 som rörelsen tog fart när Jim Jarmusch, Joel och Ethan Coen, Spike Lee och Gus Van Sant dök upp som nya auteurs i det amerikanska filmlandskapet. (King 2005 s. 21)

Till periodens centralaste verk hör *Stranger Than Paradise* (Jarmusch, 1984), *Brother From Another Planet* (Sayles, 1984), *Blood Simple* (Coen, 1984) och *She's Gotta Have It* (Lee, 1986). De var filmer producerade utanför studiosystemet med små budgeter, som samtidigt tjänade bra. *Stranger Than Paradise* gjord för \$120,000 tjänade \$2,5 miljoner, *Brother From Another Planet* gjordes för \$350,000 och tjänade \$3,7 miljoner, och *She's Gotta Have It* producerades för \$185,000 och tjänade över \$7 miljoner. (King 2005 s. 21) (Baker 2011 s. 4)

År 1989 visades Steven Soderberghs *sex, lies, and videotape* vid U.S. Film Festival och blev en övernatts succé. Filmen blev den första amerikanska oberoende filmen att vinna toppriset vid Cannes Film Festival, Palme d'Or, och den tjänade \$100 miljoner internationellt. Under 1980-talet hade grunden för en mer institutionaliserad bas för indiefilm lagts. Under 1990-talet var det Sundancefestivalen och produktionsbolagen Miramax och New Line Cinema som ledde vägen för en mer finansierad och marknadsförd amerikansk indiefilm med ett nytt kommersiellt potential – ofta kallad för 'Indiewood'. (King 2005 s. 18-20)

Indiewoodfilmen hade stora framgångar under början av 1990-talet. Regissörer som Lynch, Jarmusch, Spike Lee, Coen och Van Sant var alla framgångsrika under den tidsperioden. I Cannes gick Palme d'Or år 1990 till Lynchs *Wild at Heart*, och 1991 till bröderna Coens *Barton Fink*. Till de viktigaste verken av nya regissörer hör Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) och Kevin Smiths *Clerks* (1994). Två indiefilmer gjorda på extremt låga budgeter var Richard Linklaters *Slacker* (1991) för \$23,000, och Robert Rodriguez framgångsrika *El Mariachi* (1992) för \$7,000. (King 2005 s. 14)

John Pierson, filmproducent och författare till *Spike, Mike, Slackers & Dykes* (1995), ser indierörelsen som ett tioårs fenomen fr.o.m. mitten av 1980-talet till mitten av 1990-talet, med *Stranger Than Paradise* som början, år 1989 – "The Year It All Changed" – som mittpunkten, och *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) som slutet. (Hillier 2001 s. xv)

2.2.2 Föregångare

De tidigaste föregångarna till indierörelsen var 1940-talets amerikanska avantgarde film och experimentella filmmakare som Maya Deren och Stan Brakhage. Det var en liten grupp oberoende filmkonstnärer som var verksamma helt utanför den övriga filmvärlden. Även konstnären Andy Warhols undergroundfilmer från 1960-talet har setts som betydelsefulla i samma bemärkelser. (s. King 2005 s. 6) (Hillier 2001 s. x-xi).

Regissören John Cassavetes anses generellt som den amerikanska indiefilmens fader (Hillier 2001 s. xi) (Levy 1999 s. 102). Hans narrativa och karaktärsbetonande film *Shadows* (1960) inledde en mindre rörelse av filmer under 1960-talet som har kallats för 'American New Wave', och filmen ses som en direkt föregångare till 1980-talets filmer (King 2005 s. 6). Cassavetes imponerande och autonoma filmografi av originella och

oberoende filmer under 1960- och 1970-talen har inspirerat flera av de kommande indieregissörerna (Levy 1999 s. 102). Han är även en av de få filmmakare som någonsin har tagit över distributionen av sina egna filmer (King 2005 s. 18):

One of the numerous ways John Cassavetes marked his status as a hero to later independents was his move into the distribution of his own films with the creation of Faces Films to release *A Woman Under the Influence* in 1974, a development inspired by dissatisfaction at the handling of two previous films he made for the studios.

Även den mer auteurbetonande Hollywoodfilmen från 1960-talets slut och 1970-talets början ses som en direkt föregångare till indiefilmen. Efter Hollywoods finansiella kris under 1960-talets mitt fick en handfull regissörer möjlighet att göra filmer med mindre budgeter och större konstnärlig frihet. Denna period har kallats för 'Hollywood Renaissance' och 'New American Cinema', och representeras av filmer som *Easy Rider* (1969) och regissörer som Martin Scorsese och Robert Altman. (King 2005 s. 7-8)

3 FILMERNÄ

3.1 Introduktion

3.1.1 Eraserhead

David Lynch har kategoriserats som en surrealistisk filmmakare. Bland hans filmer är *Eraserhead* (1977) en av de mest surrealistiska. Lynch har själv beskrivit filmen som "a dream of dark and troubling things" (Olson 2008 s. 60) och "my most spiritual movie" (Lynch 2007 s. 33). Greg Merritt kallar den för "one of the most gloriously strange and ingeniously disturbing motion pictures in the history of cinema" (Merritt 2000 s. 300). Emanuel Levy klassar den som en av de framgångsrikaste amerikanska avantgarde filmerna och "a precedent for other eccentric indies to be seen" (Levy 1999 s. 68).

Filmen skildrar en mörk värld, var verklighet, dröm, symboler och fantasi inte har några tydliga gränser. Det svart-vita fotot och den mystiska ljuddesignen skapar en enhetlig stämning för filmen, där allt från ljussättning, bildkomposition, kamerarörelse, scenografi, skådespelande, special- och fr.a. ljudeffekterna har förverkligats med en otrolig noggrannhet och precision.

Filmens huvudkaraktär Henry Spencer, lever i en mörk industriell värld nära en fabrik, och får veta att Mary X har fött ett barn och att han tros vara fadern. Henry och Mary tar tillsammans hand om barnet – en mutantlik varelse – i Henrys lilla lägenhet, tills Mary i frustration lämnar Henry ensam med barnet. Mellan de mer realistiska scenerna introduceras karaktärer från andra världar, som ”Mannen i planeten” och ”Kvinnan i värmeelementet”.

Lynch jobbade på filmen mellan åren 1971-76 med ett team på fem personer, och en slutlig budget på \$100,000 som anskaffades bit för bit medan filmandet pågick (Holm 2008 s. 14). Inspelningsplatsen var på filmskolan American Film Institutes område, var Lynch hade inlett arbetet under sitt sista studieår. Han fortsatte att filma där i fem år, under vilken tid han ofta använde scenografin för 'Henrys rum' som sovplats.

Efter premiären vid Los Angeles Film Festival 1977, började filmen spela på nattvisningar en natt i veckan, vid det s.k. *Midnight Circuit*, som fokuserade på underground- och exploitationfilmer. *Eraserhead* visades under en fyra års period, och etablerade långsamt ett rykte som en kultfilm.

Tack vare *Eraserhead* lyckades Lynch bli anställd som regissör för det seriösa Hollywooddramat, *The Elephant Man* (1980), som blev Lynchs stora genombrott i filmvärlden. Merritt konstaterar att ”*Eraserhead* represents one of the oddest springboards to the studios” (Merritt 2000 s. 302), både p.g.a. själva filmen och att Lynch hade levt femton år i outsiderskap och nära fattigdom innan dess.

3.1.2 Stranger Than Paradise

Stranger Than Paradise (1984), Jim Jarmuschs andra långfilm, kan beskrivas som en minimalistisk komedi om tre outsiderkaraktärer. Adjektiv som ofta används för att beskriva den och andra Jarmusch-filmer är 'deadpan' och 'offbeat'. Filmens plats i 1980- och 1990-talens indierörelse är central, i att den allmänt ses som startskottet för den, och inledde tidsperioden som John Pierson har kallat för 'the first golden age of independent film' (Pierson 1995 s. 24-30). Richard K. Ferncase kallar den för ”one of the most strikingly original films to emerge in the 1980s” (Ferncase 1996 s. 63). Jarmusch själv ser den som en undergroundfilm, ”that somehow crossed over and got this fairly wide distribution” (Belsito 1985 s. 36).

Filmen inleds med att huvudkaraktären Willy får besök av sin ungerska kusin Eva, som kommit från Budapest till New York för att sedan åka till deras moster i Cleveland. Eva tvingas stanna i Willys lägenhet en vecka för att mostern blivit intagen på sjukhus. Filmens första del utgörs av vardagliga situationer mellan Willy, Eva och Willys kompis Eddie i lägenheten. De två andra delarna, med lika planlösa narrativ, utspelar sig i Cleveland och Florida.

Filmens skenbara frånvaro av intrig, handlingar, känslomässiga uttryck och dramatiska effekter, skapar en ovanlig dynamik för en långfilm. Filmen uppnår en stillastående kvalitet, där karaktärerna, stämningen och filmspråket står i fokus. De narrativa elementen upplevs som slumpartade och mindre betydelsefulla. Filmens svartvita foto, de långa statiska tagningarna, långa pauser i dialogen, det sparsamma användandet av musik och kamerarörelse, en oförutsägbar men genomtänkt struktur och subtil humor gör det odramaturgiska konceptet förvånansvärt underhållande.

Filmen blev en plötslig framgång vid Cannes Film Festival 1984, var den vann Camera d'Or, priset för bästa första film. Därefter fortsatte festivalframgångarna och filmen fick distribution i både U.S.A. och Europa, var den blev väldigt populär. Efter framgången fick Jarmusch flera erbjudanden från Hollywood som han tackade nej till. Han gjorde sin nästa film *Down By Law* (1986) för \$1 miljon, med distributionsgaranti, kreativ kontroll och ägande i filmen.

3.1.3 sex, lies, and videotape

Steven Soderberghs debut *sex, lies, and videotape* (1989) är känd som filmen som ändrade det amerikanska filmlandskapet och gav termen *independent film* ett kommersiellt värde. Filmens inflytande låg inte i dess innehåll, utan i hur den slog igenom och skapade en ny modell för amerikanskt filmmakande. Merritt menar att "no movie in the sound era has had a greater impact on independent cinema" (Merritt 2000 s. 312). Geoff King skriver att "the breakthrough success of *sex, lies, and videotape* [...] remains a milestone in the development of the indie sector as we know it today" (King 2005 s. 261). Levy kallar den för "a film that forever changed the public perception of independent movies—and of the Sundance Film Festival, where it premiered" (Levy 1999 s. 94). Soderbergh har själv beklagat sig över filmens inflytande, och sagt att den

skapade "an unrealistic benchmark" på kommersiell framgång för kommande indiefilmer (Baker 2011 s. 7).

Filmen handlar om fyra unga karaktärer; det gifta paret Anne och John, Annes syster Cynthia, och Johns gamla vän Graham som återvänder till hemstaden efter en längre tid. Grahams uppdykande börjar påverka de andra karaktärernas sinsemellan relationer, och dolda saker kommer upp till ytan efter att de får veta om hans 'personliga videoprojekt'.

Filmen är till sin form och struktur mer lik en traditionell Hollywoodfilm. I synnerhet nära står den mindre amerikanska relationsdraman från det tidiga 1970-talet. Soderbergh lyckades däremot skapa ett personligt, tankeväckande och mänskligt porträtt av fyra unga människor, och behandla deras olika förhållanden till relationer och sexualitet, på en ärlig och komplex nivå sällsynt i filmer. Levy menar att även om filmen inte var uppenbart avvikande, så var den inte heller en produkt av konsensusfilmmakande (Levy 1999 s. 50). Soderbergh hade skrivit manuset mera som en terapeutisk handling, och hade själv tvivlat på att det skulle filmas för att "it just seemed too personal" (Minsky 1989 s. 9).

Filmens framgång började med att den under fyra visningar blev en publiksensation vid U.S. Film Festival, som följande år bytte namn till Sundance. Miramax köpte upp filmen och gjorde en ambitiös marknadsföring av den. Kort därefter blev Soderbergh den yngsta regissören att vinna Palme d'Or vid Cannes, och filmen kom att tjäna \$100 miljoner internationellt.

Även om filmen öppnade flera dörrar åt Soderbergh, kom han att ha en väldigt ojämn och marginell karriär under de följande åtta åren, tills *Out of Sight* (1997) inledde en ny fas i hans karriär med ett oavbrutet flöde av både framgångsrika storbudgets filmer som *Erin Brockovich* (2000) och *Traffic* (2000), experimentella småbudgets filmer och även det ambitiösa svårfinansierade projektet *Che* (2008).

3.2 Eraserhead

3.2.1 Bakgrund och motivation

David Lynch kom från måleri och bildkonst när han började experimentera med film i slutet av 1960-talet. Det var bildkonstnären Bushnell Keeler, far till en kompis till

Lynch, som inspirerade Lynch att bli konstnär. Keeler hörde inte direkt till konstvärlden, men tillägnade ändå sitt liv åt måleri vilket gjorde ett djupt intryck på den unga Lynch ("it thrilled my soul"). Genom Keeler upptäckte Lynch boken *The Art Spirit* av Robert Henri, som lade upp reglerna för konstlivet – 'the Art Life'. Lynch har sagt att boken blev hans 'Bibel'. I sin bok *Catching the Big Fish* beskriver Lynch sin syn på konstlivet: "For me, living the art life meant a dedication to painting—a complete dedication to it, making everything else secondary" (Lynch 2007 s. 11). (Lynch & Rodley 1997 s. 9)

Under början av 1960-talet inledde Lynch konststudier i Boston och Schweiz, men avbröt dem i ett tidigt skede på båda ställen. Bushnell Keeler och barndomsvännen Jack Fisk uppmuntrade Lynch att söka till Pennsylvania Academy of Fine Arts i Philadelphia, var Fisk redan studerade. Lynch inledde sina studier vid skolan år 1965 och stannade i Philadelphia resten av 1960-talet. (Lynch & Rodley 1997 s. 31)

Det var under studierna som Lynch började intressera sig för film, eller snarare rörliga bilder. Han arbetade på en målning och önskade att den kunde röra på sig, "I had a wish that the painting would really be able to move", vilket ledde till att han började arbeta med en filmkamera. Han första verk, *Six Men Getting Sick* (1967), var en animerad målning gjord på 16mm film, som projicerades mot en skulpterad skärm. Verket kostade honom \$200 att göra och vann honom ett pris vid skolans årliga utställning. (Lynch & Rodley 1997 s. 37-38)

En studerande vid skolan, H. Barton Wasserman, gav Lynch \$1000 för att göra ett liknande verk åt honom. Projektet misslyckades p.g.a. ett fel i kameran, vilket ledde till att Lynch med de återstående pengarna gjorde sin första kortfilm, den fyra minuter långa *The Alphabet* (1968). (Lynch & Rodley s. 39-40)

Lynch blev tipsad av Bushnell Keeler om den nya filmskolan, American Film Institute (AFI) i Los Angeles. Som en del av ansökan till skolan skrev han manuset till *The Grandmother* (1970). Han skickade *The Alphabet* och manuset till skolan, och de beviljade honom en budget på \$5,000 för att göra filmen i Philadelphia. Den 33 minuter långa *The Grandmother* med animerade sekvenser blev en slags berättelse, vilket överraskade Lynch själv (Lynch & Rodley 1997 s. 51):

The ideas started stringing together, I wasn't thinking about a story really. And the way they came about was, suddenly, there was a bit of a beginning, middle and end. And it surprised me, sort of. But there it was. But I didn't set out to do it.

Lynch lade ner mycket tid på ljudarbetet till filmen. Det var då han träffade Alan Splet, en ljudingenjör som jobbade vid ljudlabbet Lynch använde. Splet och Lynch kom att samarbeta på ljudet under hela produktionen av *Eraserhead*, samt Lynchs tre följande långfilmer. Efter att ha sett den halvfärdiga filmen gav AFI ytterligare \$2,200, och Lynch slutförde filmen tillsammans med Splet med ett ljudarbete som tog 63 dagar. (Lynch & Rodley 1997 s. 44-46)

Lynch flyttade till Los Angeles år 1970 och inledde studierna vid AFI. Under det första studieåret arbetade han under skolans handledning på ett manus till en långfilm. Han har beskrivit processen som frustrerande, och även om han lärde sig något om en films struktur såg han det slutliga manuset som värdelöst. (Lynch & Rodley 1997 s. 58-59)

Under inledningen av det andra studieåret var Lynch missnöjd med projektet och studierna, och bestämde sig för att lämna skolan. Läraren Frank Daniel bad honom stanna, och gav Lynch fria händer att göra det han själv ville göra, vilket var att börja jobba på *Eraserhead*. (Lynch & Rodley 1997 s. 59)

3.2.2 Skapelseprocessen

Det 21 sidor långa manuset till *Eraserhead* har Lynch kallat för ”a kind of free-form poetry” med bilder, text och väldigt lite dialog. Lynch har beskrivit det mera som ett sorts diagram för att påminna sig själv om ”att göra vissa saker” (Stathis 1982). Skådespelaren Jack Nance minns manuset som ”only a few pages with this weird imagery and not much dialogue and this baby kind of thing” (Lafrance 1997). AFI ville se projektet som en kortfilm, medan Lynch såg det som en längre film. Efter diskussioner bestämde skolan att den kunde bli en 40 minuters film (Lynch & Rodley 1997 s. 59-60).

Lynch har beskrivit staden Philadelphia som den huvudsakliga inspirationen till *Eraserhead* (Lynch & Rodley 1997 s. 56). Han hade bott i ett väldigt fattigt och våldsamt område i staden, tillsammans med sin fru och deras nyfödda dotter. Lynchs övriga influenser under den tidsperioden kom mest från bildkonst, och i synnerhet målaren Francis Bacon har han ofta nämnt som en inspiration (Lynch & Rodley 1997 s. 16).

Med en budget på \$10,000 från AFI började Lynch förbereda inspelningarna under hösten 1971 (Merritt 2000 s. 300). AFI befann sig på en f.d. gård, och Lynch fick tillgång till lokaler som tidigare hade varit stall. Lynch byggde upp en egen arbetsmiljö i dessa lokaler: "We had a camera room, an editing room, room for sets, a food room and a bathroom. We just sort of had the run of the place. I had those stables for many years." (Lynch & Rodley 1997 s. 58)

Hela Lynchs andra (och sista) år vid AFI gick till att förbereda inspelningarna. Lynch byggde scenografin tillsammans med sin bror och Jack Fisk, som var scenograf. Han gjorde castingen av de fem viktigaste rollerna i filmen via kontakter vid AFI. Skådespelaren Jack Nance, som spelade huvudkaraktären Henry Spencer, och hans fru Catherine Coulson kom att spela viktiga roller i inspelningsteamet under de kommande fem åren. Alan Splet, som hade tagit över ljudavdelningen vid skolan samtidigt som Lynch började, var filmens ljuddesigner vilket gav Lynch tillgång till skolans mixningsrum och ljudutrustning. (Lynch & Rodley 1997 s. 60)

Lynch var mycket nöjd med situationen: "I had everything going for me. I was doing the thing that I wanted to do most of all, making films. And I practically had my own little studio." Lynch skiljde sig från sin fru samma år och började även sova på inspelningsplatsen. Han var ofta hemlös under de följande två-tre åren, och bodde regelbundet hos Nance och Coulson och på inspelningsplatsen. (Lynch & Rodley 1997 s. 60)

Inspelningarna började i juni 1972 efter att Lynch i praktiken hade blivit färdig från skolan. Lynch hade ett team på fem personer och Herb Caldwell var filmens fotograf under det första året. Filmandet pågick i ett år tills pengarna tog slut. Efter nio månader slutade Caldwell, och Frederick Elmes tog över som fotograf för de följande tre åren (Merritt 2000 s. 300).

Filmandet skedde på natten och gjordes väldigt noggrant och långsamt. Teamet träffades på eftermiddagen och åt tillsammans. Sedan lades lång tid ner på övandet och ljussättandet av nattens scen. Oftast filmades en eller två bilder per natt. En mastershot tog vanligen hela natten. Lynch har beskrivit det långsamma arbetssättet som att "to work down to the subatomic particle, almost" (Lynch & Rodley 1997 s. 70).

Inspelningen lades ner 1973, och det återstående materialet filmades bitvis under de följande tre åren, allteftersom pengar anskaffades. Lynch, som även fick ekonomiskt

stöd av sina föräldrar, började jobba som tidningsbud på morgnarna vilket gav honom \$50 i veckan. Jack Fisk, hans fru Sissy Spacek och hans syster Mary Fisk donerade pengar till produktionen (Lynch & Rodley 1997 s. 80). Detsamma gjorde Catherine Coulson som även var kameraassistent, bommade ljudet, och både lagade och hämtade mat åt teamet (Lynch & Rodley 1997 s. 67). Under de månader som de inte filmade, arbetade Lynch på rekvisita, scenografi och specialeffekter (Merritt 2000 s. 301).

AFI tillät honom använda stallen ända fram till 1975, då de skulle byggas om till editeringsrum. Skolan visste om att Lynch använde stället som sovplats, men ingen gjorde något nummer av det (*Eraserhead Stories* 2008).

Under åren som Lynch arbetade på *Eraserhead*, var det väldigt osäkert om filmen någonsin skulle bli färdig. Han har sagt att han i ett skede planerade att slutföra filmen med hjälp av stop-motion animation (Lynch & Rodley 1997 s. 75). Lynch har i både *Lynch on Lynch* och *Catching the Big Fish* beskrivit en avgörande och svår situation då hans far och hans bror försökte övertala honom att överge filmandet och skaffa ett jobb – för att kunna försörja sin dotter (Lynch & Rodley 1997 s. 76):

It affected me, like, to my core. It was a very, very emotional and horrifying night. But the end result was I couldn't do that. I was lost in this land of *Eraserhead* for, you know, who knows how long?

Det sista året av produktionen gick främst till ljudarbetet. Lynch och Splet hade ljudisolerat rum och bandade analoga ljud i flera månader, som de sedan manipulerade med olika effekter. Över ett halvt år gick till mixandet och editerandet av dem. Som mest kunde en ljudeffekt bestå av femton överlappade ljud. För en effekt till *Eraserhead* placerade de en mikrofon inuti en flaska flytande i ett badkar, och blåste luft till vattnet genom en trädgårdsslang. (Hoberman 1983 s. 234)

I sin bok beskriver Lynch sin syn på filmljud (Lynch 2007 s. 67):

Sound is so important to the feel of a film. To get the right presence for a room, the right feel from the outside, or the right-sounding dialogue is like playing a musical instrument. You have to do a lot of experimenting to get that just right.

3.3 Stranger Than Paradise

3.3.1 Bakgrund och motivation

Jim Jarmusch började med att studera litteratur under början av 1970-talet vid Columbia University i New York, för att han ville bli författare. Under det sista studieåret åkte han till Paris som utbytesstuderande för två månader, men blev kvar i staden tio månader. Där väcktes hans intresse för film, när han i filmarkivet *Cinémathèque Française* upptäckte bl.a. europeisk och japansk film; ”It sort of opened up cinema for me” (Belsito 1985 s. 23). När han återvände till New York märkte han hur det påverkade hans skrivande (Lippy 2000):

When I came back here, I was still writing prose and poetry, but I started imitating film scripts in a way – not in a literal way, but making allusions to the form in my writing. And they became more visual. I realized that I was really thinking of movies all the time.

Jarmusch sökte till NYU Graduate Film School år 1976, utan att råd att betala kostnaderna och utan ha gjort en enda film. Han ansökte med fotografier och texter han hade skrivit, och blev antagen och fick dessutom ekonomiskt stöd. Han har sagt att han ansökte av ett infall utan att tro att han skulle bli antagen: ”I just did it to see what would happen. And I did get in, and I got financial aid” (Belsito 1985 s. 24).

Efter det andra året av tre års programmet meddelade Jarmusch att han tänkte sluta, ”because I didn’t have the money and because I didn’t really think it was worthwhile to continue going there” (Belsito 1985 s. 24). Nicholas Ray, amerikansk filmregissör, var ny lärare vid skolan det året och övertalade Jarmusch att stanna. Jarmusch fick både jobb som Rays lärarassistent och ett stipendium från skolan för att slutföra studierna (Lippy 2000).

Under slutet av 1970-talet och början av 1980-talet fanns det en rik undergroundkultur inom musik och film i Lower East Side området i New York, var Jarmusch bodde. Denna kollektiva atmosfär var en stor influens för honom: “Anything seemed possible. You could make a movie or a record and work part time, and you could find an apartment for 160 bucks a month. And the conversations were about ideas” (Hirschberg 2005).

Det fanns flera ställen för band som The Ramones, Talking Heads, Television och Patti Smith att spela på. Jarmusch spelade själv i bandet The Del-Byzanteens, och träffade experimentella filmmakare som Amos Poe och Eric Mitchell. Poes film *The Foreigner* var en viktig inspiration för Jarmuschs första långfilm: "When I saw that he made a feature film for like \$6,000, I knew that I could make a film too." Jarmusch har även sagt att musikscenen hade betydelse för hans filmskapande: "The aesthetics of that scene really gave me the courage to make films; it was not about virtuosity, it was about expression." (Lippy 2000)

Nicholas Ray blev något av en mentor för Jarmusch. Under det sista studieåret började Jarmusch jobba på manuset till sin första långfilm *Permanent Vacation* (1980). Samtidigt gjorde Wim Wenders en film om den sjuke Ray, *Lightning Over Water* (1980), på vilken Jarmusch arbetade som Rays assistent. Ray hade sagt åt Jarmusch, "If you really want to make a film, don't talk about it. Do it" (Hirschberg 2005). Nicholas Ray dog det året och två veckor senare inledde Jarmusch filmandet av projektet.

Jarmuschs stipendium, som var avsett för att betala skolkostnader, skickades i misstag direkt till honom, och han använde pengarna till att göra filmen. Den filmades under tio dagar år 1979 för \$12,000 (Andrew 1999). Jarmusch själv sammanfattar filmen som (Ferncase 1996 s. 58):

Two and a half days in the life of a young guy who doesn't really have any ambitions or responsibility. He doesn't live anywhere specifically. He doesn't go to school. He doesn't work.

Filmens innehåll, dess längd och det att Jarmusch hade finansierat den med stipendiet väckte skolans missnöje, och ledde till att han inte fick sin examen förrän långt senare. Filmerna fick däremot ett överraskande mottagande i Tyskland. Den blev antagen till filmfestivalen i Mannheim var den vann ett pris på \$2,000. Därefter blev den inbjuden till Berlin Film Festival, och även uppköpt av tysk television (Lippy 2000). Jarmusch har beskrivit sitt besök i Tyskland som betydelsefullt (Lippy 2000):

I'd left home assuming I'd never make another film again – 'So the school hates it; I'll be a writer, or a musician or something' – and I came back thinking, 'I've got to make another film!'

3.3.2 Skapelseprocessen

Stranger Than Paradise består av tre delar som utspelar sig i tre olika städer. Den första delen som tar plats i New York, gjordes ursprungligen som en 30 minuters kortfilm.

Jarmusch och musikern John Lurie utvecklade idén utgående från Luries karaktär Willy. De skrev enskilt och tillsammans idéer, som Jarmusch sedan sammanställde till ett manus. (Belsito 1985 s. 32)

De två andra karaktärerna; Eva spelad av Eszter Balint, och Eddie spelad av Richard Edson, var även personer som Jarmusch kände från Lower East Side, och var roller specifikt skrivna åt dem. Jarmusch har sagt att han alltid börjar med karaktärer istället för handling, och att intrig är av sekundär betydelse för honom (Andrew 1999).

Medan Jarmusch editerade den första delen skrev han de två andra delarna till ett långfilmsmanus, som han senare tog med sig till festivalerna där kortfilmen visades. Jarmusch har beskrivit sitt sätt att skriva som 'bakvänt' (Jacobson 1985 s. 13):

Rather than finding a story that I want to tell and then adding the details, I collect the details and then try to construct a puzzle or story. I have a theme and a kind of mood and the characters but not a plotline that runs straight through.

Stranger Than Paradise är en minimalistisk berättelse, där de berättande elementen är mycket subtila och används sparsamt. Denna stil är avsiktlig från Jarmuschs sida, där han leker med de förväntningar som ofta finns på en films narrativ (Jacobson 1984 s. 18):

The form of this film as a narrative is so minimal it almost tricks you. It has elements like a traditional plot and it has three sections, but those sections don't do... what you would expect; introduce characters, then some kind of conflict, and then a resolution.

Jarmusch har sagt att filmen var inspirerad av tidiga filmmakare som Yasujiro Ozu, Carl Dreyer och Robert Bresson (Simon 2000). Han har även sagt att han med filmen ville göra en film som inte handlade om ambition (Belsito 1985 s. 34):

I don't like the ambition in American films, and these characters don't have ambition really and are also not intellectual characters, so it's not an existential film. They're not constantly questioning their existence or questioning the state of the world around them. Instead they have a kind of acceptance of it.

Jarmusch träffade Wim Wenders på inspelningen till *Lightning Over Water*, som hade sett *Permanent Vacation* och gillat den. Efter inspelningarna till sin film *The State of Things*, gav Wenders 40 minuter överbliven film åt Jarmusch (Lippy 2000).

Med den donerade filmen och en budget på \$8,000 filmades den första delen till *Stranger Than Paradise* i New York under ett veckoslut i februari 1982. Tom DiCillo från NYU Graduate Film School fotograferade, och inspelningen skedde huvudsakligen

i en lägenhet. För att få en 30 minuters film av 40 minuter filmmaterial utgjordes varje scen av en enda lång tagning i form av en mastershot. (Ferncase 1996 s. 58-59)

Jarmusch editerade filmen i sin lägenhet och visade den som kortfilmen *Stranger Than Paradise*. Den korta versionen av filmen vann the International Critics Prize vid Rotterdam Film Festival 1983. Det året reste Jarmusch omkring i Europa med manuset till den återstående filmen, och försökte hitta finansiärer till projektet. Efter flera misslyckade försök träffade han producenten Otto Grokenberg i Västra Tyskland, som bestämde sig för att producera långfilmen. (Ferncase 1996 s. 59)

Med en budget på \$110,000 inleddes den andra inspelningsperioden i januari 1984, två år efter att den första delen filmats. Inspelningarna tog 17 dagar och gjordes on location i New York, Cleveland och Florida med ett team på åtta personer. I Cleveland sov inspelningsteamet på golvet hemma hos Jarmuschs föräldrar. Filmandet i Florida blev det mest utmanande, där tidspress och trånga levnadsförhållanden på motellet var de filmade skapade spänningar i gruppen. Jarmusch har sagt att "those things made it very tense, but they never stopped us." (Geller 1985) (Belsito 1985 s. 47)

Även under de två andra delarna använde sig Jarmusch och DiCillo av enbart långa mastershots, utan några närbilder eller andra klippmöjligheter. Denna form av filmspråk lade stor betydelse på skådespelande, bildkomposition och mise-en-scène (Jarmusch 1984):

Given this style, the acting becomes even more critical. In this form, every shot is a master shot. Cutting cannot improve the performances through selection or elimination. If mistakes are made by the actors, the scene must be completely reshot. Scenes were carefully scripted and rehearsed in advance, but with freedom for the actors to bring their own ideas to the characters while rehearsing.

Jarmusch övade mycket med skådespelarna, och lät improvisationer under övningarna påverka det slutliga manuset. Flera av deras egna idéer ansåg Jarmusch som mycket viktiga, och hjälpte till att forma berättelsen och fr.a. dialogen.

I postproduktionen av filmens första del uppstod ett plötsligt problem, när Wim Wenders affärspartner inte ville ge Jarmusch rättigheterna till filmen. Jarmusch har beskrivit situationen som plågsam men lärorik, och den ledde till Jarmuschs framtida insisterande på fullkomligt oberoende och ägande av sina egna filmer (Lippy 2000):

It was a lesson that almost entirely formed my way of working. So it was very valuable, but at the time it was heartbreaking having to try to steal your camera negative back out of DuArt and stuff like that.

Det var filmregissören Paul Bartel (*Eating Raoul*) som kom till räddningen och löste situationen genom att betala de \$25,000 som behövdes för att återfå rättigheterna (Pierson 1995 s. 27).

3.4 sex, lies, and videotape

3.4.1 Bakgrund och motivation

Steven Soderbergh började göra film i tonåren. Efter att ha tagit en kurs i användandet av Super-8 filmkameran började han göra sina egna kortfilmer. Han hade sett mycket filmer som barn ("my dad would let me see anything"), vilket han har sagt att fick honom att vilja göra film (Jacobson 1989 s. 30). Han har också beskrivit sig själv som ett barn med mycket energi och 'tvångsmässig-besatthet', och menar att filmskapandet var den perfekta aktiviteten för honom (Siskel 1989 s. 35):

Film is a great medium if you are obsessive-compulsive. You can indulge yourself in both the technical and aesthetic areas. I got into directing quite naturally because, when I started to make films, there was no one else to help me.

Mellan 1977-80 gjorde Soderbergh fem egna kortfilmer. I de tidiga filmerna imiterade han sina favoritfilmer, som *Taxi Driver* och *The Conversation*, men i high school började han göra mer personliga filmer. Efter high school åkte han till Los Angeles var han jobbade som editeringsassistent för TV-program vid NBC. (Ciment & Niogret 1989 s. 13-15)

Livet i Hollywood var en besvikelse för honom, och efter 18 månader återvände han till sin hemstad Baton Rouge, Louisiana, var han gjorde kortfilmen *Rapid Eye Movement* baserad på erfarenheterna. I Louisiana jobbade han två och ett halvt år filmades och editerades för en videoproduktionsfirma, samtidigt som han skrev ett flertal egna filmmanuskript. (Ciment & Niogret 1989 s. 15-16)

Via en kontakt från Los Angeles fick han möjlighet att regissera en rockdokumentär för bandet Yes. Efter att ha sett *Rapid Eye Movement* anställde de honom. Filmen *9012Live*

(1985) blev nominerad för en grammy, och ledde till att Soderbergh fick en agent och diverse mindre uppdrag som manusförfattare. (Ciment & Niogret 1989 s. 16)

Med pengarna gjorde han kortfilmen *Winston* (1987) i Baton Rouge, behandlande liknande teman som *sex, lies, and videotape*. Den var en viktig film för Soderbergh i sin utveckling i samarbetet med skådespelare, och han värderar själv högt de tidiga kortfilmerna (Siskel 1989 s. 36):

The quality of my early films is virtually the same as *sex, lies, and videotape*. You could splice together my last three short films in front of 'sex, lies,' and you wouldn't notice any difference in quality. I'm amazed at what I was able to do in high school.

3.4.2 Skapelseprocessen

Soderbergh hade skrivit aktivt i flera år före han skrev det första utkastet till *sex, lies, and videotape*. Utöver de sju kortfilmer han hade gjort vid det här laget, hade han samtidigt skrivit flera filmmanus. I intervjuer har han refererat till tidigare långfilmsmanus som varit mycket nära *sex, lies, and videotape* till sitt innehåll. Även om han har avfärdat dem som misslyckade menar han att de var bra övning (Ciment & Niogret 1989 s. 17).

Manuset till *sex, lies, and videotape* föddes ur en personlig kris i Soderberghs liv. Han hade under ett års tid varit i ett förhållande samtidigt som han hade varit otrogen, och i sina egna ord "lögnaktig och manipulativ" (Minsky 1989 s. 7). Fasen slutade med att han erkände åt alla inblandade, sålde alla sina ägodelar och bestämde sig för att återvända till Los Angeles.

Under den åtta dagar långa bilresan från Louisiana till Los Angeles under slutet av 1987 skrev han det första utkastet till *sex, lies, and videotape*. Han påbörjade det några dagar före sin avfärd och avslutade det på en väns soffa i Los Angeles några dagar efter att han anlät (Ferncase 1996 s. 118). Han har själv beskrivit skrivandet av manuset som en handling av ånger och frigörelse (Minsky 1989 s. 9):

It came out so fast. I just wanted it dealt with. I didn't know if anybody would read it. I didn't know if my agent would say, 'I can't send this out.' It just seemed too personal.

Soderbergh skrev tre versioner av manuset, men har sagt att "the differences were mostly in the tone." Den enda större ändringen som gjordes var slutet på filmen, som ursprungligen var mer pessimistisk och mindre försonande. (Ciment & Niogret 1989 s. 18)

Soderbergh har nämnt som sina främsta influenser den s.k. 'New American Cinema' från början av 1970-talet, och regissörer som Martin Scorsese, Bob Rafelson och Francis Ford Coppola (Ciment & Niogret 1989 s. 17). För *sex, lies, and videotape* lät han sig inspireras av tre filmer från den tidsperioden (Siskel 1989 s. 37):

The three films that I kept in mind while making *sex, lies* were *The Last Picture Show*, *Five Easy Pieces* and *Carnal Knowledge*. They all were made in 1971 and have a very honest quality, much different than films today.

Produktionen av filmen kom snabbt igång efter att Soderbergh gav sin agent manuset. Robert Newmeyer vid Outlaw Productions var intresserad av att producera filmen, och den ursprungliga budgeten på \$75,000 höjdes till \$500,000. Producenterna Newmeyer och John Hardy, en vän till Soderbergh från Baton Rouge, lyckades förhandla ett kontrakt med RCA/Columbia för TV- och videorättigheter på \$1,1 miljoner, vilket gav filmen en total budget på \$1,2 miljoner (Jacobson 1989 s. 29). Soderbergh har konstaterat (Ciment & Niogret 1989 s. 18):

The positive reaction on the part of the producers was pretty immediate, to the extent that this was a film about sexuality, with four young and attractive characters, which could be made for just about one million dollars, which is not a great risk.

Även om Soderbergh hade fria händer kreativt sett, så väckte filmens titel diskussion bland producenterna. De ansåg att ordet 'videotape' kunde leda publiken till att tro att den var filmad på videoband. Efter att ingen kunde hitta på en bättre titel fick den ursprungliga stanna. (Ciment & Niogret 1989 s. 20)

Inspelningarna tog 30 dagar och gjordes on location i Baton Rouge. Alla i teamet var från Louisiana och hade tidigare jobbat med Soderbergh, med undantag för fotografen Walt Lloyd som var från Los Angeles. Castingen gjordes i Los Angeles, och till de fyra huvudrollerna valdes unga men inte helt okända skådespelare; James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher och Laura San Giacomo. Skådespelandet var avgörande för filmen, som bestod mest av dialogbaserade scener mellan två människor i ett rum. Soderbergh övade med skådespelarna i en vecka före inspelningen, och skrev samtidigt om en del av dialogen (Ciment & Niogret 1989 s. 18-19):

What I wanted was to create an atmosphere of experimentation where all inhibitions disappeared, because I knew I was going to ask a lot from them and it was important that they feel at ease.

Enligt Soderbergh gick inspelningarna väldigt smidigt. På några tillfällen tog han pauser i filmandet för att prata igenom en scen med skådespelarna, men för det mesta ansåg han att de spelade bättre än han själv kunde föreställa sig. Kameraplaceringen valdes alltid på plats efter att de gått igenom scenen med skådespelarna. Soderbergh anser att teamets storlek hjälpte att skapa en bra kreativ atmosfär för skådespelarna (Ciment & Niogret 1989 s. 19):

The actors were relaxed because we had a small crew and in Louisiana, where we shot, none of the producers were there. It was really just us.

3.5 Distribution

3.5.1 Eraserhead

Lynch hade arbetat på att sammanställa filmen i tid till Cannes Film Festival, men lyckades varken få filmen antagen till Cannes eller till New York Film Festival. Han var färdig att ge upp hoppet för distribution, men tog filmen till Los Angeles Film Festival var den blev antagen till programmet (Lynch & Rodley 1997 s. 83).

I mars 1977 hade *Eraserhead* premiär. Efter visningen tog Lynch filmen tillbaka till editeringsrummet och klippte om den. Han gjorde den 20 minuter kortare och omjusterade platserna för flera ljudeffekter. Filmen fick en väldigt dålig recension i tidningen *Variety*, men Ben Barenholtz vid Midnight Film hade sett den och blivit djupt imponerad. (Lynch & Rodley 1997 s. 83)

Den 85 minuter långa slutliga versionen av *Eraserhead* distribuerades av Barenholtz Libra Films, och började spela vid nattvisningar en natt i veckan, antingen på fredag eller lördag. Det gjordes ingen reklam för filmen. Barenholtz var övertygad om att ryktet om den skulle spridas, och att intresset skulle växa av sig själv. Under en längre tidsperiod blev *Eraserhead* en kultfilm som lockade köer runt kvarteret, och spelade i 17 städer under en fyra års period. (*Eraserhead Stories* 2008)

Lynch menar själv att filmen inte skulle ha haft en chans att få distribution på något annat sätt (*Eraserhead Stories* 2008):

In those days no one thought too much of *Eraserhead*. It was midnight films that put it on the map, and that was Ben Barenholtz – known as the grandfather of the Midnight Film. If it wasn't for Ben, picking it up and distributing it, nothing would have happened to it. Zero.

3.5.2 Stranger Than Paradise

Stranger Than Paradise blev färdig 1984 bara några veckor före Cannes Film Festival. I mars visades den för juryn för filmbidragen, och blev antagen till festivalen. Den blev den första amerikanska filmen att vinna Camera d'Or, priset för bästa första långfilm.

Efter att ha visats vid Los Angeles Film Festival blev den upptagen för distribution av Samuel Goldwyn Company, och slog igenom även i Telluride Film Festival och New York Film Festival. Även om den största framgången var i Europa, nådde filmen även en mindre publik i USA var National Society of Film Critics valde den till årets film. (Merritt 2000 s. 323)

Framgången var en stor överraskning för Jarmusch (Belsito 1985 s. 36):

It surprised me a lot because I still think of the film as an underground film that somehow crossed over and got this fairly wide distribution—in a slow way, but real distribution—in the States, and also it's doing extremely well in Europe. So I thought that the film would be like a cult film in Europe, and in the States it would be very difficult to see.

3.5.3 sex, lies, and videotape

Filmen blev färdigställd 12 ½ månader efter att Soderbergh hade skrivit manuset, och hade premiär 1989 vid U.S. Film Festival i Park City, Utah. Ryktet spred sig snabbt under festivalen och lockade snart fullsatta visningarna, som har beskrivits som kaotiska. Filmen vann the Audience Prize vid festivalen som följande år omdöptes till Sundance Film Festival (Ferncase 1996 s. 122-123).

Därefter fortsatte framgången i Cannes var filmen vann tre toppris. Den 26-åriga Soderbergh blev den yngsta regissören att vinna Palme d'Or, priset för bästa film (Levy 1999 s. 95). Filmen blev även den första amerikanska indiefilmen att kamma hem huvudpriset. James Spader vann priset för bästa skådespelare, och filmen vann även the International Critics Prize. (Ferncase 1996 s. 123)

Distributionskontraktet gjordes med Miramax, som lade ner \$2,5 miljoner på marknadsföring och distribution. Denna summa var dubbelt kostnaderna för själva filmen, och vid det skedet hade en liknande summa aldrig lagts ner på en indiefilm (Baker 2011 s. 4).

Miramax satsade hårt på TV-reklamer, och filmen öppnade i 600 biografier likt en Hollywoodfilm (Baker 2011 s. 4). Detta kombinerat med festivalframgångarna, samt hyllande recensioner, ledde till att filmen blev en av årtiondets mest vinstinbringande

filmer. Den tjänade \$100 miljoner internationellt, varav \$25 miljoner enbart i U.S.A (King 2005 s. 34).

3.6 Regissörernas fortsatta karriärer

3.6.1 David Lynch

Efter *Eraserhead* försökte Lynch få ett manus kallat *Ronnie Rocket* producerat, men det väckte inget intresse. En ung executive producer, Stuart Cornfeld, som jobbade för filmproducenten och regissören Mel Brooks, hade sett och blivit tagen av *Eraserhead*. Detta ledde till att Cornfeld lobbade hårt för att Lynch skulle regissera deras följande projekt för BrooksFilms, det seriösa dramat *The Elephant Man* (1980). (Lynch & Rodley 1997 s. 90-92)

Efter att ha sett *Eraserhead* blev Brooks övertygad. Under Brooks handledning arbetade Lynch tillsammans med två manusförfattare fram ett nytt manus till den verklighetsbaserade berättelsen, som sedan spelades in i England för en budget på \$5 miljoner. Brooks ville ge Lynch total kreativ kontroll över filmen, och förde en hård kamp med finansiärer och distributionsbolagen Paramount och EMI för Lynchs integritet. (Lynch & Rodley 1997 s. 89-95)

Lynch har själv beskrivit inspelningen som, ”It was fantastic but I *never* was not nervous and I never felt safe” (Lynch & Rodley 1997 s. 98). Han är även väldigt tacksam för Brooks stöd och tro på honom: ”Not only did he give me my big break, but he supported me in a way I’ve never had since” (Lynch & Rodley 1997 s. 94). *The Elephant Man* blev en stor kritiker- och publikframgång, nominerades för åtta Oscars, och gjorde David Lynch till ett namn inom filmvärlden.

För sin nästa film blev Lynch tillfrågad av producenten Dino De Laurentiis att regissera *Dune* (1984), ett enormt science fiction-epos baserat på Frank Herberts romaner. Lynch, som tidigare hade tackat nej till att regissera den följande *Star Wars*-filmen, tog emot erbjudandet för han såg ”möjligheter” i materialet (Lynch & Rodley 1997 s. 121).

Det enorma och dyra projektet, med en ”obegränsad” budget på \$50 miljoner, blev en av Lynchs svåraste erfarenheter. Han hade varken kreativ kontroll eller final cut, och kämpade med en gigantisk produktion som involverade tusentals människor.

Filmen, som tog tre år att göra, blev både ett stort ekonomiskt misslyckande och för Lynch personligen ett stort konstnärligt misslyckande. Han har i efterhand inte klandrat någon annan än sig själv: ”I sold out, I didn’t have final cut, and I knew they way people were, and I adjusted, and you really can’t do that” (Rose 2000).

Med *Blue Velvet* (1986) återgick Lynch till att göra personliga, surrealistiska och kompromisslösa filmer. De Laurentiis producerade filmen för sitt nya bolag De Laurentiis Entertainment Group. Lynch fick kreativ kontroll och final cut, och De Laurentiis gav den en – i jämförelse med bolagets övriga produktioner – liten budget på \$6 miljoner. (Lynch & Rodley 1997 s. 136-137)

Filmen var väldigt extrem i sitt innehåll, blandande vardagliga och absurda situationer, utpressning, sex och våld på ett – för många tittare – upprörande sätt. Filmen introducerade element som kom att bli typiska för Lynchs filmer i fortsättningen, såväl till innehåll som estetik. Till dessa hör ett färgstarkt och måleriskt bildspråk, Angelo Badalamentis drömlika musik, och en speciell emotionell kvalitet och ton i skådespelandet. Med filmen fick Lynch återvända till sina egna visioner och en konstnärlig frihet (Lynch & Rodley 1997 s. 137):

After *Dune* I was down so far that anything was up! So it was just euphoria. And when you work with that kind of feeling, you can take chances. You can experiment. You can really feel it. And I had final cut, which gives you another sense of freedom.

Filmen väckte starka reaktioner för och emot, och delade såväl publikers som kritikers. Likt *Eraserhead* fick den ett rykte som sakta började spridas, och den började fylla biosalonger ett halvt år efter premiären. Den kom att bli en av De Laurentiis framgångsrikaste filmer det året och en av 1980-talets mest omtalade filmer.

Efter *Blue Velvet* fortsatte kombinationen av konstnärlig frihet med kritiker- och publikframgång med TV-serien *Twin Peaks* (1990-91) och långfilmen *Wild at Heart* (1990). Under tidsperioden hade Lynch även flera konstutställningar, han regisserade ett live musik-uppträdande, producerade en skiva, och gjorde flera reklamer. Den kaotiska och chockerande *Wild at Heart*, producerad för \$9,5 miljoner, vann huvudpriset vid Cannes år 1990. (Lynch & Rodley 1997 s. 191-192)

Framgången och populariteten vände snabbt efter premiären av filmen *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992). Filmen blev hårt attackerad av både kritiker och tittare. Lynch har

jämfört erfarenheten med *Dune*, men beskrivit den som betydligt mindre plågsam p.g.a. att han själv var nöjd med filmen: ”I just hope that I get a chance to keep making pictures in the atmosphere of freedom to make mistakes, and to find those magical things. Then I don’t care what else happens.” (Lynch & Rodley 1997 s.189-190)

Mellan inspelningarna till *Twin Peaks: Fire Walk With Me* och Lynchs nästa långfilm *Lost Highway* (1997) kom det att ta fyra år. Däremellan hade han misslyckats med att få två andra manus finansierade. *Lost Highway* var ett stort projekt, med en budget på \$15 miljoner, som tog två år att slutföra. Den var en mörk och våldsam film som många tittare och kritiker hade svårt att smälta, och tjänade en bråkdel av produktionskostnaderna. (Lynch & Rodley 1997 s. 214)

Mulholland Drive (2001), var ett projekt av liknande storlek som först inleddes år 1999 som en två timmars pilot för en TV-serie för ABC. Med hjälp av det franska bolaget CanalPlus gjordes den om till en långfilm, och blev en av Lynchs bäst mottagna filmer. Den tilltalade både kritiker och publik, och Lynch vann priset för bästa regi i Cannes och blev nominerad för en Oscar i samma kategori. Den har tillsammans med *Eraserhead* och *Blue Velvet* ofta klassats som ett av Lynchs främsta verk. (King 2005 s. 103) (Macaulay 2001)

INLAND EMPIRE (2006) är David Lynchs första digitala långfilm. Den är även den första filmen som Lynch filmat helt och hållet utan manus, och även den första som han själv har varit med att finansiera, producera och distribuera (Attwood & Roth 2005):

I've never worked on a project in this way before. I don't know exactly how this thing will finally unfold. This film is very different because I don't have a script. I write the thing scene by scene and much of it is shot and I don't have much of a clue where it will end.

Filmen tog fyra år att göra, varav tre bestod av inspelningar i USA, Frankrike och Polen. Det franska bolaget StudioCanal kom senare med i projektet och hjälpte med finansieringen och den internationella distributionen.

3.6.2 Jim Jarmusch

Efter *Stranger Than Paradise* fick Jarmusch flera erbjudanden att jobba som anställd regissör i Hollywood, som han tackade nej till. Med hjälp av europeiska finansiärer,

som tillät honom att ha delägande i filmen, och ett distributionskontrakt med Island Film inledde han produktionen av *Down By Law* (1986) med en budget på \$1 miljon (Carr 1986):

All Island the film distributing company wanted was to read the script. They knew I didn't want to hear their comments. I don't want to make bigger and bigger movies. I want to go backwards, make a smaller, more controlled film.

I U.S.A. mottogs filmen väl av kritiker även om den varken lockade stora publikert eller fick större spridning. I Europa och Japan växte däremot Jarmuschs popularitet och anseende. Det japanska bolaget JVC finansierade hans fjärde långfilm *Mystery Train* (1989) med en budget på \$2,8 miljoner, och tillåtande Jarmusch kreativ kontroll och ägande i filmen (McGuigan 1989). Därefter gjorde han *Night On Earth* (1991), en episodfilm bestående av fem berättelser utspelande sig i taxibilar i fem olika världsstäder; Los Angeles, New York, Paris, Rom och Helsingfors.

De tre filmerna påminner om varandra både till innehåll och struktur. De skildrar karaktärer som är främlingar i sina miljöer, och är episodberättelser där filmernas olika delar sammanfogas likt ett pussel. De utspelar sig för det mesta i urbana miljöer och skildrar med lågmäld humor olika missförstånd som uppstår i möten mellan människor. I alla filmer används musiker som skådespelare och de kännetecknas av John Luries jazzinspirerade filmmusik.

Jarmuschs nästa film *Dead Man* (1995) blev färdig fyra år efter *Night On Earth*. Jarmusch har sagt att det tog ett tag förrän han igen kände att han hade något att säga i form av en film (Rose 1996). *Dead Man* avvek sig på många plan från de tidigare filmerna. Den var en drömlig och poetisk western filmad i svart-vitt, och betydligt mörkare och allvarigare till tonen. Den skildrar bokförfaren William Blakes (Johnny Depp) och indianen Nobodys möte och flykt genom vildmarken, efter att Blake blivit skjuten och anklagad för mord. Filmens musik består av Neil Youngs gitarrspel, som bandades i realtid till den spelande filmen i två tagningar (Weingarten 2010).

Filmen gjordes för Miramax, med en budget på \$9 miljoner och tog över två och ett halvt år att förverkliga. Mycket scenografi byggdes för den, och inspelningarna skedde i svåra miljöer och under svåra omständigheter (Hirschberg 2005). I postproduktionen uppstod en konflikt mellan Jarmusch och Harvey Weinstein vid Miramax, som ville klippa om den färdiga filmen. Jarmusch hade fått final cut och

vägrade göra det, vilket påverkade hur Miramax hanterade marknadsföringen och distributionen av filmen. (Tobias 2008)

Filmen spelades i biografer under en väldigt kort tid och tjänade dåligt, men fick en marginell uppmärksamhet och hyllades av en del kritiker. I efterhand har den ofta ansetts som en av 1990-talets viktigaste filmer (Hillier, s. xvi). Även om samarbetet med Miramax inte visade sig vara lyckat, uttrycker Jarmusch sin respekt för bolaget (Klein 2000):

Although I had trouble with Miramax myself, I do respect the way they've marketed and released a lot of films. When they're behind something, they do a really good job, and when they're not, it sort of falls by the wayside, which was the case with *Dead Man*.

Efter *Dead Man* gjorde Jarmusch *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), en mystisk berättelse om en afroamerikansk yrkesmördare (Forest Whitaker) som lever enligt en uråldrig samurajkod och blir förföljd av italienska gangstrar. Tonen och strukturen i filmen är nära *Dead Man*, och den sammanfogar kontrasterande element som samurajfilosofi, italienska gangstrar, hiphopmusik och animerade filmer. *Ghost Dog* gjordes för \$2 miljoner och tjänade betydligt mer än någon av Jarmuschs tidigare filmer.

Coffee and Cigarettes (2003) utgjordes av 11 små komiska möten mellan olika karaktärer, ofta musiker och skådespelare spelande sig själva. Jarmusch hade påbörjat filmandet av dem redan 1986, och har beskrivit processen i musikaliska termer: "I just kept making them for my own amusement, but also with this thought in my head that I could collect enough songs to make an album." (Tobias 2004)

Broken Flowers (2005) var en mer konventionell berättelse om en medelålders Don Juan (Bill Murray) som i ett mystiskt brev får veta att han har en vuxen son. Filmen skildrar hans resa för att ta reda vem modern till sonen kan vara. I övriga roller var kända skådespelarnamn som Sharon Stone, Jessica Lange och Tilda Swinton. Focus Features, som distribuerade filmen i USA, gjorde en hård marknadsföring av den, och med intäkter på \$45 miljoner har den tjänat mer än någon annan Jarmuschs film.

Med *Limits of Control* (2008) gjorde Jarmusch en av sina mest experimentella och gåtfulla filmer. Han skrev inget manus till filmen, för att han ville upptäcka och införa

nya saker medan de filmade. Filmen saknar en tydlig intrig och ofta även förståeliga samband mellan karaktärer, scener och händelser. Med ett långsamt berättartempo utmanar den tittares förväntningar på vad en film ska innehålla och hur den ska förstås.

Filmen gjordes för Focus Features och fick ett delat mottagande. I en intervju säger Jarmusch, även hänvisande till ändringar som skett inom filmvärlden, att han tvivlar på att han skulle lyckas med att göra en liknande film igen: "It's lucky to be able to make a film like that these days, you know?" (O'Brien 2009).

Only Lovers Left Alive (2013) är Jarmuschs senaste film, en humoristisk kärlekshistoria om två outsidersvampyrer, den ena en undergroundmusiker. Projektet, som gjordes för \$7 miljoner tog sju år att förverkliga p.g.a. svårigheter att få det finansierat. I intervjuer för filmen har Jarmusch kommenterat hur filmvärlden har ändrats de senaste åren och hur den ekonomiska krisen har påverkat den (Pulver 2013):

The reason it took so long is that no one wanted to give us the money. It took years to put it together. Its getting more and more difficult for films that are a little unusual, or not predictable, or don't satisfy people's expectations of something.

3.6.3 Steven Soderbergh

Steven Soderbergh har haft en otroligt produktiv karriär. Sedan 1989 har han regisserat 26 långfilmer, av vilka han själv har fotograferat 17 och editerat 10. Utöver det har han arbetat som producent och executive producer på 30 andra projekt. Flera av dessa gjordes för bolaget *Section Eight* (2000-2006) som grundades tillsammans med George Clooney för att ge regissörer möjlighet att göra studionproducerade filmer av mindre skala, men med kreativ kontroll.

Som sin andra långfilm gjorde Soderbergh *Kafka* (1991), ett stilistiskt och drömligt porträtt i svart-vitt baserat på författarens verk och liv. Filmen producerades av franska finansärer för \$11 miljoner, blev hårt kritiserad i U.S.A. och fick ett svalt mottagande (Thomson 1996 s. 89). Därefter följde *King of the Hill* (1993) och *The Underneath* (1995), båda gjorda för Universal Studios med budgeter på \$8 och \$6 miljoner. Även om båda filmer gick på minus, hade Soderbergh ett bra förhållande med Universal som ville fortsätta att samarbeta med honom.

Under inspelningen av *The Underneath*, som ofta har setts som Soderberghs svagaste film, gick han igenom en personlig och kreativ kris. Han kände att han tappat glädjen över att göra film, och behövde en ändring. Han lämnade Hollywood och återvände till Baton Rouge, var han under tio månader filmade den experimentella *Schizopolis* (1996) för \$250,000. Soderbergh skrev, regisserade, skådespelade, och fotograferade själv. I andra roller spelade hans ex-fru, vänner och hans dotter. Han har beskrivit processen som befriande på många plan (Ciment & Niogret 1995 s. 77):

You have a lot of freedom this way, particularly since I am not working with a studio. I don't have to release it if I don't like it! I can always write a script for someone else, which would enable me to pay back the cost for the video rights. Under these conditions there are only two limitations: my imagination and finding a topic that you can shoot with a small crew.

Soderbergh har beskrivit *Schizopolis* som sin ”andra första film” (Thompson 2000 s. 147). Kort därefter filmade han en till film på liknande premisser, Spalding Grays monolog *Gray's Anatomy* (1996) för \$350,000. De två lågbudgets filmerna hade stor personlig betydelse för Soderbergh. År 2000 konstaterade han att ”they've both formed every film that I've made since” (Thompson 2000 s. 156). I synnerhet *Schizopolis* såg han som avgörande för ett ledigare och spontanare sätt att skapa filmer (Ciment & Niogret 1995 s. 77):

I just had to get a lot of it out of my system. Now I think I can see a balance between *Schizopolis* and a ”normal” movie, whatever that is. I'm hoping I can apply some of what I've learned making *Schizopolis* to that film—just a way of working that is interesting and allows me more freedom.

Därefter följde *Out of Sight* (1998), en stor produktion med en budget på \$49 miljoner och George Clooney och Jennifer Lopez i huvudrollerna. Den producerades av Universal och Jersey Films, och Soderbergh måste kämpa för att få regissera filmen: ”It was a conscious attempt on my part to enter a side of the business that was off-limits to me” (Kaufman 2000 s. 160). Filmen fick ett positivt mottagande och valdes till årets film av National Society of Film Critics. Soderbergh har beskrivit den som ”a very, very important film for me, personally and professionally” (Baker 2011 s. 102).

Efter att ha gjort den mindre kriminalfilmen *The Limey* (1999) gjorde Soderbergh en till storsatsning med Jersey Films och Universal, *Erin Brockovich* (2000) för \$50 miljoner och Julia Roberts i huvudrollen. Den verklighetsbaserade berättelsen om en ensamstående mor med tre barn som inleder en rättsprocess emot ett enormt gas- och

elektricitetsbolag p.g.a. deras cancerframkallande vattenföroreningar, blev en enorm framgång och tjänade \$256 miljoner.

Samma år gjorde han *Traffic* (2000) för USA Films, en mångfacetterad och insiktsfull film med flera storylinjer, om drogproblematiken mellan USA och Mexico. Den gjordes med en \$46 miljoners budget och skådespelare som Michael Douglas, Benicio Del Toro och Catherine Zeta-Jones. På *Traffic* började Soderbergh fotografera sina egna filmer under pseudonymen Peter Andrews. Han arbetade med handhållen kamera och ett litet team på 10 personer, och har kallat filmen för sin ”\$45 miljoners dogmafilm.” Den filmades väldigt snabbt under 54 dagar i 24 olika städer (Thompson 2000 s. 144).

Erin Brockovich och *Traffic* var stora kritiker- och publikframgångar, och de vann en mängd pris år 2000, bl.a. Oscars för bästa regi (*Traffic*), bästa manus (*Traffic*) och bästa kvinnliga huvudroll (*Erin Brockovich*).

Mellan 2001-2007 gjorde Soderbergh de mer uttalat kommersiella *Ocean's Eleven* (2001), *Ocean's Twelve* (2004) och *Ocean's Thirteen* (2007) för Warner Bros. Han gjorde även två mindre experimentella filmer; filmessän *Full Frontal* (2002) för \$2 miljoner, och en improviserad lågbudgets film med amatörskådespelare, *Bubble* (2005) för \$260,000. Utöver det gjorde han *Solaris* (2002) och *The Good German* (2006), två seriösa och dyra projekt som misslyckades med att hitta sina publik. Soderbergh har i en intervju kommenterat filmerna från tidsperioden som ”not as well liked, but for me, really important” (Sigerson 2009).

Under den tiden agerade Soderbergh och Clooney även som producenter för produktionsbolaget *Section Eight* (2000-2006), som en del av Warner Bros. De producerade filmer av mindre skala och gav kreativ kontroll och final cut åt regissörerna. Till dessa filmer hör de politiskt medvetna *Syriana* (Gaghan, 2005) och *Michael Clayton* (Gilroy, 2007), psykologiska thrillers behandlande korruption och maktmissbruk. (Baker 2011 s. 105-106)

Det ambitiösa och modiga projektet *Che* (2008), var en tvådelad historisk film på spanska om Che Guevaras guerillakampanjer i Kuba och Bolivien. Förarbetet bestående av research, bearbetande av manuset och att hitta finansärer hade tagit åtta år. Filmen är huvudsakligen finansierad av det franska bolaget *Wild Bunch*.

Budgeten för de två filmerna var \$58 miljoner, och inspelningarna tog plats i fem olika länder (Spanjen, Puerto Rico, Bolivien, Mexico, USA) under 80 inspelningsdagar. Soderbergh har beskrivit filmen som det tidsmässigt och finansiellt svåraste han någonsin gjort, och att många tvivlade på att de skulle klara av det (Baker 2011 s. 110).

Soderbergh kunde arbeta snabbt tack vare den nya digitala RED kameran, som blev färdigställd en vecka före inspelningarna började. Soderbergh fotograferade de flesta scenerna med naturligt ljus, och kunde på de avlägsna inspelningsplatserna genast kontrollera det inspelade materialet. (*Che and the Digital Camera Revolution* 2008)

Filmerna lockade publikerna både i USA och internationellt, och tjänade \$54 miljoner. De har blivit kritiserade för att idealisera Guevara, och för att de inte skildrade tiden efter den kubanska revolutionen då han var ansvarig för flera politiska avrättningar (Baker 2011 s. 87). Andra kritiker har beskrivit filmerna som Soderberghs mästerverk.

Efter *Che* gjorde Soderbergh den lilla produktionen *The Girlfriend Experience* (2009) för \$1.3 miljoner. Den följdes av *The Informant!* (2009), en svart komedi om korruption inom livsmedelsindustrin, och storsatsningen *Contagion* (2010) för \$60 miljoner, behandlande spridningen av ett dödligt virus från flera olika perspektiv med hjälp av flera storylinjer.

År 2012 släppte Soderbergh tre filmer, action-thrillern *Haywire*, dramakomedin *Magic Mike* och den psykologiska thrillern *Side Effects*. I en intervju för *Side Effects* kommenterar Soderbergh sina senaste filmer i kontrast till *Che*: ”I think coming out the other end of *Che* really made me want to have more fun” (Soderbergh 2013).

Soderberghs senaste film *Behind the Candelabra* (2013), ett relationsdrama om pianisten Liberaces liv med Michael Douglas och Matt Damon i huvudrollerna, har också ryktats om att bli hans sista. I en del intervjuer har Soderbergh talat om en ’retirement’, i andra om en ’sabbatical’ eller ’break’ (Soderbergh 2013).

4 RESULTAT

4.1 Motivation

Motivationen för David Lynch att göra *Eraserhead* och film överhuvudtaget kom stegvis. Det började med ett experimentellt animationsverk (*Six Men Getting Sick*) som Lynch för stunden trodde att skulle vara hans sista filmprojekt: “I thought that was going to be the extent of my film career, because this thing actually cost me a fortune to make—two hundred dollars” (Lynch 2007 s. 14).

Men tack vare beställningen av Wasserman, som genom ett tekniskt missöde utvecklades från ett animationsprojekt till en kortfilm, började “bollen rulla.” Den färdiga filmen ledde till att Keeler tipsade Lynch om AFI, vilket ledde till *The Grandmother* och att Lynch i sina egna ord: “Then little by little—or rather leap by leap—I fell in love with this medium” (Lynch 2007 s. 14).

Även Lynchs livsfilosofi och livsstil 'the Art Life', vilket för honom under både 1960- och 1970-talen innebar ett liv i fattigdom för kunna tillägna all sin tid åt sitt konstskapande, kan ses som central för *sättet* på vilket *Eraserhead* skapades. Lynch var en självvald outsider under den tidsperioden, och utöver de finansiella svårigheterna med att producera filmen verkade han trivas med det (Lynch & Rodley 1997 s. 74). Han har själv beskrivit det som: “I always felt there were these film-makers out there, and I wasn't part of that. I was separate from that. I never really considered myself in the system at all” (Lynch & Rodley 1997 s. 61).

Eraserhead var även en väldigt personlig film för Lynch. Han gick igenom en 'andlig kris' medan han arbetade på den, och det var under den tiden som han började utöva Transcendental Meditation (Olson 2008 s. 71), vilket kom att bli ett livslångt engagemang för Lynch (Lynch 2007 s. 2).

Jim Jarmuschs motivation till att göra film kom mer från ett allmänt intresse av olika kreativa former som litteratur, film och musik. Hans filmskapande inspirerades lika mycket av verk från hela filmhistorien, som av New Yorks undergroundkultur under slutet av 1970-talet. Han föreföll aldrig att planera en lång filmkarriär, och var vid två tillfällen både under och efter studierna beredd att lämna filmmakandet och göra något annat.

Det positiva mottagandet av *Permanent Vacation* i Tyskland, och donerandet av filmmaterialet från Wenders var två faktorer som bidrog till att *Stranger Than Paradise* gjordes. När han väl hade inlett projektet var han väldigt ihärdig och envis med ett slutföra det, med tanke på att han spenderade över ett år med att försöka finansiera de två andra delarna till filmen (Simon 2000).

Om Lynchs och Jarmuschs motivation kan ses som mer allmänt konstnärlig och kreativ, förefaller Soderberghs att vara både mer professionell och mer personlig. Soderbergh hade under hela 1980-talet arbetat i TV- och filmbranschen, med ganska marginella och tekniska jobb. Samtidigt hade han ihärdigt gjort sina egna personliga kortfilmer, som han visade för sina vänner.

Ett genomgående drag i Soderberghs filmskapande, är att hans mest innovativa och originella verk ofta föregicks av någon form av personlig kris. Dessa filmer var ofta ett sätt för Soderbergh att hantera och komma ut ur krisen.

4.2 Inspelning

Inspelningen av *Eraserhead* var väldigt okonventionell. Merritt har beskrivit Lynchs arbetsmetod som att ”Lynch believes that what he lacked in money he made up in time” (Merritt 2000 s. 301). Även om filmen gjordes med väldigt knappa resurser och med ett minimalt team, var kvaliteten av bild, ljud, skådespelande, specialeffekter och klipp imponerande. Chris Rodley uttrycker sin förundran över filmen (Lynch & Rodley 1997 s. 55):

Five years in the making, *Eraserhead* is one of the most striking examples of a director's sheer determination, against considerable odds, to bring a vision to the screen. To have achieved such a flawlessly hermetic world, over several years and on such a low budget, is remarkable.

Inspelningen nådde en grad av perfektionism i sin långsamhet, som är sällsynt för filmproduktioner. Filmen klipptes samtidigt som den filmades, och på flera tillfällen omfilmades scener som Lynch ansåg att inte fungerade. Teamets hängivelse till projektet och villighet att följa och stöda Lynch i det, ger intrycket av att arbetandet på filmen blev mera en livsstil än ett jobb för dem.

Även om *Stranger Than Paradise* filmades i två skeden, med en två års paus däremellan, var inspelningen av filmen ganska typisk för en lågbudgets film. Det mest

uppseendeväckande med inspelningarna var det otroligt ekonomiska användandet av filmmaterialet. Att skapa en prisbelönt 30 minuters kortfilm av 40 minuter filmmaterial är en sällsynt bedrift i filmvärlden.

Även om scenerna och skådespelandet i filmen ofta ger intrycket av att vara improviserade, var i själva verket både strukturen och karaktärerna väldigt bearbetade och genomtänkta. Den visuella stilen ger även ett slumpmässigt intryck, men var också bearbetad och medvetet konstruerad av DiCillo och Jarmusch.

Det gemensamma draget med alla tre filmer var att de gjordes med små inspelningsteam och regissörerna hade full kontroll över inspelningarna. *sex, lies, and videotape* var för övrigt den mest konventionella av de tre produktionerna. Soderbergh hade en betydligt bekvämare budget att arbeta med än Lynch och Jarmusch. Både Soderbergh och skådespelarna har beskrivit inspelningarna som väldigt smidiga (Minsky 1989 s. 10).

På inspelningsplatsen prioriterade Soderbergh att skapa en bekväm miljö för skådespelarna genom att minimera antalet team-medlemmar. Det var en prioritering som han återvände till med *Schizopolis*, och använde sig av även på stora produktioner som *Traffic*. Även en snabbhet och spontanitet i den visuella designen av filmen, var något han övergav på de tre följande filmerna, men återvände till under *Schizopolis*.

4.3 Kreativ process

Lynch har beskrivit sin kreativa process som *intuitiv och undermedveten* ('subconscious'). På *Eraserhead* utgick han från det 21 sidor långa manuset med skissartade idéer, och en abstrakt – icke-analytisk – grundidé för filmen. Han har sagt att han inte själv förstod vad filmen betydde för honom medan han gjorde den, för att den var så "beneath the surface" (Olson 2008 s. 87). Han arbetade på filmen mera som på en målning – bit för bit – än utgående från en arkitektonisk plan. Lynch har nämnt att ett av de avgörande elementen i filmen kom till under inspelningarna; karaktären 'Lady in the radiator' och hennes scenografi (Lynch & Rodley 1997 s. 64-65). Trots detta fria och organiska arbetande upplevs filmen ändå som en väldigt strukturerad och genomtänkt helhet – men på en mer abstrakt nivå. Lynch beskriver processen som (Lynch & Rodley 1997 s. 64):

I *felt Eraserhead*, I didn't think it. It was a quiet process: going from inside me to the screen. I'd get something on film, get it paced a certain way, add the right sounds, and then I'd be able to say if it worked or not.

Den kreativa processen bakom *Stranger Than Paradise* kom även till bitvis. De två andra delarna till filmen kom till medan Jarmusch editerade den första. Jarmusch tycks ha kartlagt strukturen, och bestämt vissa ramar för filmen, samtidigt som mycket av innehållet på detaljnivå skapades tillsammans med skådespelare och fotograf under övningar och inspelningarna.

Jarmuschs teknik, att utgå från karaktärer istället för intrig, har varit ett genomgående drag i alla hans filmer. Isaach De Banholé, skådespelare i fyra av hans filmer, har beskrivit det som att han skraddarsyr en karaktär för en specifik skådespelare: "He will tailor a role for you as if he's creating a special dish in your honor" (Winters 2005).

Jarmuschs och Lynchs processer påminner om varandra i att de båda utgår mer från en samling olika bitar och element, än från ett tema eller en berättelse. Bådas idéer är även mer abstrakta än litterära, där Lynch ofta hänvisar till sin filmprocess som nära måleri och Jarmusch till sin som nära musik (Abeel 2003):

I think film is a musical form. I treat it that way. Because it transpires over time in a constructed way. [...] When I'm editing, film becomes a piece of music rhythmically and how the cuts work.

I Soderberghs kreativa process på *sex, lies, and videotape* ligger tyngdpunkten däremot på skrivandet av manuset. I motsats till Lynch och Jarmusch tycks det ha varit redan på manusstadiet som kärnan till filmen skapades. Om de två andra regissörerna har idéer som är svåra att presentera i text, så var Soderberghs dialogfokuserade berättelse väldigt litterär. Det var även tack vare manuset som producenter och skådespelare intresserade sig för projektet. Av alla Soderberghs filmer är *sex, lies, and videotape* och *Schizopolis* de enda som är gjorda utgående från hans egen ursprungliga idé och text. Soderbergh har kommenterat den personliga graden av materialet: "I look at the film, at the four characters, as my own personality cut up into quarters" (Siskel 1989 s. 34).

4.4 Produktionsmetoder

Produktionen av *Eraserhead* drevs mer av Lynchs övertygelse och tro på projektet, än av en realistisk uppfattning av dess kostnader och tidsanvändning. Utan att veta när han skulle bli ombedd att lämna ställen vid AFI, och utan att veta varifrån pengarna till produktionen skulle komma, fortsatte han. En orsak till varför Lynch kunde uppehålla tron på projektet kan vara att han hade sådan fullständig kontroll över hela produktionen; han fungerade själv som regissör, producent, klippare, ljuddesigner och scenograf (Olson 2008 s. 86).

Jarmuschs inställning till filmproduktion tycks vara 'less is more'. På *Stranger Than Paradise* lyckades han ur de materiella begränsningarna på ett kreativt sätt skapa ett intressant formspråk för filmen. Hans pragmatiska och kompromisslösa attityd till alla produktionens delområden, gör honom till en av de mest autonoma bland regissörer. Det tidiga juridiska problemet över rättigheterna till filmen, ledde till ett starkt engagerande i alla områden av produktionen (Lippy 2000):

I own my own negatives and still produce all the films through my own company. I am very, very attentive to all the details. Maybe obsessively so, but I learned from that first incident that people's intentions – or what they represent their intentions to be – are not always backed up by their actions.

Soderbergh gjorde sin första långfilm med en \$1 miljons budget, och det var först med sin femte film som han gjorde en lågbudgets långfilm utanför studiosystemet. Soderberghs val av material och arbetsmetoder tycks passa bättre in i filmindustrins modeller, även om man kan resonera att han kanske hade för stora budgeter och för lite kreativ frihet på sin andra, tredje och fjärde film. Produktionen av *sex, lies, and videotape* visade att Soderbergh inte hade några svårigheter att hoppa till en ny budgetklass, vilket kom att bli ännu tydligare under slutet av 1990-talet.

4.5 Indie spirit

Under sin långa karriär kan David Lynchs *indie spirit* ses starkast i innehållet i hans filmer. Efter *Dune* har han alltid haft final cut till sina egna filmer (Lynch & Rodley 1997 s. 237). Han är möjligen den enda surrealistiska filmmakaren som har gjort filmer med så stora budgeter och så stor spridning. Emanuel Levy konstaterar att ”David

Lynch may be the only independent filmmaker to bring an avant-garde sensibility to the commercial cinema” (Levy 1999 s. 64), och Mel Brooks har beskrivit honom som ”one of the few true artists we have making film in the whole world” (Keeler 1997). Lynchs övertygelse om att vara “sann mot idéerna”, gör att han prioriterar filmens innehåll över alla praktiska aspekter (Lynch & Rodley 1997 s. 238):

You've got to worry about every little frame you're making, and if you don't have the money, find another way to get that exact same thing so you don't have to compromise. You can find a way.

Geoff King menar att Jim Jarmusch, tillsammans med John Sayles, hör till de få indieregissörer som under flera årtionden har behållit sin autonoma position (King 2005 s. 261). Greg Merritt har en liknande syn på honom och hans betydelse (Merritt 2000 s. 360):

For many cinéastes, he is the embodiment of modern independent film. Using primarily foreign financing and retaining ownership of his films' negatives, Jarmusch remains resolutely autonomous. Even the current indie system has little effect on his creative decisions.

Han är även en av de regissörer som passar bäst in på Levys syn på indiefilmmakaren som en Hollywood- och samhällskritisk rebell (Colbath & Blush 1996):

I could walk out of this room and never make a film again and it wouldn't be the end of my life. I bring that attitude to negotiating for money to make my films. If I can't do it my way, I'll just walk out. It shocks a lot of people because they're not used to it. Hollywood is about power, money and status – and it's not my religion.

Soderbergh är en av de främsta representanterna för Indiewood; gränslandskapet mellan indiesektorn och Hollywood. Han manövrerar inom filmvärlden och produktionsmaskineriet likt få regissörer, och har lyckats nå sällsynta nivåer av oberoende inom studiosystemet, både för sig själv och andra regissörer.

Hans filmer har ofta en politisk medvetenhet och ett samhälleligt engagemang, med genomgående teman som korruption och maktmissbruk i filmerna *Erin Brockovich*, *Traffic*, *Che*, *The Informant!*, samt de Soderbergh-producerade *Michael Clayton* och *Syriana*. Soderbergh är känd för att diplomatiskt undvika att tala offentligt om det politiska innehållet i sina filmer (Baker 2011 s. 87). Med *Che* blev det svårt för honom att undvika dessa frågor, och i en intervju till filmen gjorde han en (sällsynt) hänvisning till det samhällskritiska elementet i sina filmer (Soderbergh 2014):

These questions of how do you construct a society in which one group of people are not exploiting an other group of people for financial gain. I don't think that's a question that anybody would ignore.

5 DISKUSSION

Min huvudfrågeställning var hur Lynch, Jarmusch och Soderbergh kom till sina unika positioner som filmmakare? Den huvudsakliga hypotesen var att genombrottet med en personlig och kompromisslös film var avgörande för framgången och de långa relativt autonoma karriärerna.

Lynch, Jarmusch och Soderbergh gjorde alla film i ett tidigt skede av personliga och kreativa orsaker, och ingen av dem hade räknat med någon kommersiell framgång. Det att alla filmer var väldigt originella bidrog säkert till populariteten, men samtidigt förefaller det som om alla tre i förhållande till kulturlandskapet var *rätt filmer i rätt tid*.

Frågan om *Eraserhead* någonsin skulle ha distribuerats utan midnattsvisningarna, som var populära under hela 1970-talet och gav en plattform åt avvikande och underliga filmer, är intressant. Skulle *Stranger Than Paradise* någonsin ha gjorts om det inte fanns en kollektiv undergroundkultur i New York under det tidiga 1980-talet? Soderbergh är själv övertygad om att orsaken till *sex, lies, and videotapes* popularitet var en fråga om timing (Lim 2000 s. 155).

Min gissning är att av de tre regissörerna skulle Soderbergh ha haft största förutsikter till en liknande karriär utan framgången. Det baserar jag dels på de motgångar han mötte under det tidiga 1990-talet både kreativt och finansiellt, samt hans långsiktiga heltids tillägnande till filmskapande i alla dess former. Både Lynch och Jarmusch hade andra kreativa intressen, och har under sina karriärer gjort annat än film. Lynch har vid sidan av målandet fotograferat, designat, gjort reklamer och musik. Jarmusch har fortsättningsvis skrivit, spelat i band, och levt anspråkslöst i New York.

Frågan om en personlig och kompromisslös film var avgörande, känns i efterhand lite missvisande p.g.a. att de tre regissörerna knappast skulle ha gjort sina filmer på något annat sätt. Den frågan kunde bättre svaras i en jämförande analys tillsammans med filmer som representerar en mer strategisk skapelseprocess. Här tror jag igen att det bästa svaret är att de var *rätt filmer i rätt tid*.

Filmlandskapet ser väldigt annorlunda ut idag än hur det såg ut då. Det förefaller som om den lilla gruppen indieregissörer lyckades fylla ett sorts vakuum som hade uppstått efter övergången från 'New American Cinema' till kommersiella 'Blockbuster'-filmer under slutet av 1970-talet. Levy har konstaterat att det år 1985 släpptes omkring 50 indiefilmer i U.S.A., medan antalet år 1998 var över 1000 (Levy 1999 s. 44). Under 1990-talet växte mängder filmer som producerades i världen betydligt, samtidigt som gränsen mellan indiesektorn och mainstreamfilm blev alltmer suddig. Soderbergh beskriver sin syn på situationen år 1999 (Johnston 1999 s. 119):

It's easier to get a film made now because *sex, lies* and a handful of others have made money. But it's much more difficult to get it released because the marketplace is very competitive and distributors are not as adventurous as they used to be.

Under 2000-talet har både Jarmusch och Lynch haft svårare att få sina projekt finansierade och distribuerade. Efter att ha själv producerat, finansierat och distribuerat *INLAND EMPIRE* (2006) kommenterade Lynch: "It's a whole new world out there, even when it comes to distribution" (The MovieWeb Team 2006). År 2010 gjorde Jarmusch en liknande kommentar, medan han jobbade på att finansiera *Only Lovers Left Alive* (2013): "I have a great cast, but I don't have the financing yet because it's really weird out there right now" (Weingarten 2010).

Det att Lynch, Jarmusch och Soderbergh nådde så unika positioner kan ses som en kombination av arbete och tur. Det följande citatet av David Lynch ser jag som träffande gällande alla tre regissörer (Attwood & Roth 2005):

If you love what you're doing, you're going to keep on doing it anyway. I say I've been very lucky. Along the way, there are people who help us. I've had plenty of those people in my life who've helped me go to the next step, but you get that help because you've done something.

Efter en visning av *Limits of Control* vid Reykjavik International Film Festival år 2010, uttryckte Jarmusch sin syn på filmkulturen och dagens samhälle, och betonade människans kreativa förmåga – 'the imagination' – som vår starkaste resurs (Jarmusch 2010):

To me the imagination – and it goes back to our consciousness – is really the most powerful thing that humans have. And we're living in a world now where all these old systems that we were supposed to believe in are obviously broken. This is the world's financial system, the world's energy system, certainly the film... I think we're at a period where humans have to rethink these things or find new ways.

KÄLLOR

Baker, Aaron. 2011, *Steven Soderbergh*, Champaign, IL: The University of Illinois Press, 132 s.

Belsito, Peter. 1985, Jim Jarmusch. I: Hertzberg, Ludwig, red. 2001, *Jim Jarmusch: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 223 s.

Ciment, Michel & Niogret, Hubert. 1989, Interview with Steven Soderbergh: *sex, lies, and videotape*. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Ciment, Michel & Niogret, Hubert. 1995, Interview with Steven Soderbergh: *The Underneath*. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Ferncase, Richard K. 1996, *Outsider Features: American independent films of the 1980s*, Westport, CT: Greenwood Press, 158 s.

Hoberman, J. & Rosenbaum, Jonathan. 1983, *Midnight Movies*, New York: Harper & Row, 338 s.

Hillier, Jim. 2001, *American independent cinema: a sight and sound reader / edited by Jim Hillier*. London: British Film Institute, 283 s.

Holm, D. K. 2008, *Independent Cinema*, Harpenden: Kamera Books, 158 s.

Jacobson, Harlan. 1984, Jim Jarmusch. I: Hertzberg, Ludwig, red. *Jim Jarmusch: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 223 s.

Jacobson, Harlan. 1989, Steven Soderbergh, King of Cannes: Truth or Consequences. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Johnston, Sheila. 1999, The Flashback Kid. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Kaufman, Anthony. 2000, Man of the Year: Steven Soderbergh Traffics in Success. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

King, Geoff. 2005, *American Independent Cinema*, London: I.B. Tauris & Co, 294 s.

Levy, Emanuel. 1999, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York: New York University Press, 603 s.

Lim, Dennis. 2000, Having Your Way with Hollywood, or the Further Adventures of Steven Soderbergh. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Lynch, David. 2007, *Catching the Big Fish: meditation, consciousness and creativity*, New York: Penguin Group, 180 s.

Lynch, David & Rodley, Chris. 1997, *Lynch on Lynch*, London: Faber and Faber, 269 s.

McGuigan, Cathleen. 1989, Shot by Shot: Mystery Train. I: Hertzberg, Ludwig, red. *Jim Jarmusch: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 223 s.

Merritt, Greg. 2000, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*, New York: Thunder's Mouth Press, 463 s.

Minsky, Terri. 1989, Hot Phenom: Hollywood Makes a Big Deal over Steven Soderbergh's *sex, lies, and videotape*. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Olson, Greg. 2008, *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 733 s.

Pierson, John. 1995, *Spike, Mike, Slackers & Dykes: A Guided Tour Across a Decade of Independent American Cinema*, New York: Hyperion, 371 s.

Siskel, Gene. 1989, Candid Camera: *sex, lies, and videotape* Director Faces Reality. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Thompson, Anne. 2000, Steven Soderbergh: From *sex, lies, and videotape* to *Erin Brockovich* – A Maverick Director's Route (with Detours) to Hollywood Clout. I:

Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

Thomson, Patricia. 1996, Crazy for You: Steven Soderbergh Cuts Loose with *Schizopolis*. I: Kaufman, Anthony, red. *Steven Soderbergh: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 171 s.

ELEKTRONISKA KÄLLOR

Abeel, Erica. 2003, Looking For Love Over Nicotine and Caffeine; Jim Jarmusch Talks About "Coffee and Cigarettes", *indieWIRE* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/coffee_and_cigarettes/read_about_it/looking_for_love_over_nicot.html

Hämtad 17.5.2014

Andrew, Geoff. 1999, Jim Jarmusch, *The Guardian* [www].

Tillgänglig:

http://www.jim-jarmusch.net/biblio/online/interview_by_geoff_andrew.html

Hämtad 17.5.2014

Attwood, Chris & Roth, Robert. 2005, A Dog's Trip to the Chocolate Shop – David Lynch, *Healthy Wealthy n Wise* [www].

Tillgänglig:

<http://www.scribd.com/doc/218439824/188342171-David-Lynch-Interview2>

Hämtad 17.5.2014

Carr, Jar. 1986, Jim Jarmusch: A Little Nervous, *The Boston Globe* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/down_by_law/read_about_it/a_little_nervous_interview_.html

Hämtad 17.5.2014

Che and the Digital Camera Revolution. 2008, Criterion [www].

Tillgänglig: <http://www.youtube.com/watch?v=yS1Arxst-aA>

Hämtad 18.5.2014

Colbath, Thomas & Blush, Steven. 1996, Jim Jarmusch Interview, *Seconds Magazine* [www]. Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/dead_man/read_about_it/interview_in_seconds_magazi.html

Hämtad 17.5.2014

Eraserhead. 1977, ABSURDA [dvd].

Eraserhead Stories. 2008, ABSURDA [dvd].

Geller, Lynn. 1985, Life After Paradise, *Spin Magazine* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/stranger_than_paradise/read_about_it/life_after_paradise_an_inte.html

Hämtad 18.5.2014

Hirschberg, Lynn. 2005, The Last of the Indies, *The New York Times* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/broken_flowers/read_about_it/the_last_of_the_indies_inte.html

Hämtad 15.5.2014

Jarmusch, Jim. 1984, Some Notes on Stranger Than Paradise, *press release notes for Stranger Than Paradise* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/stranger_than_paradise/read_about_it/some_notes_on_stranger_than.html

Hämtad 17.5.2014

Jarmusch, Jim. 2010, RIFF 2010 – Interview with Jim Jarmusch pt.3, *IcelandChronicles.com* [www].

Tillgänglig:

<http://www.youtube.com/watch?v=O6A2MdxPICg&list=PL8BA35514D7EFDDBD>

Hämtad 17.5.2014

Keeler, Toby. 1997, *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch* [www].

Tillgänglig: <http://www.youtube.com/watch?v=11nPUi5RWck>

Hämtad 17.5.2014

Klein, Joshua. 2000, Jim Jarmusch interview. *The Onion A.V. Club* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/ghost_dog/read_about_it/jim_jarmusch_interview_the_.html

Hämtad 17.5.2014

Lafrance, J. D. 1997, In Heaven [www].

Tillgänglig: <http://www.thecityofabsurdity.com/papers/jdl.html>

Hämtad 17.5.2014

Lippy, Todd. 2000, Jim Jarmusch, *Projections: II – New York Film-makers on New York Film-making*, Faber & Faber [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/biblio/online/interview_by_todd_lippy.html

Hämtad 15.5.2014

Macaulay, Scott. 2001, The Dream Factory, *FilmMaker Magazine* [www].

Tillgänglig: http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2001/features/dream_factory.php

Hämtad 18.5.2014

The MovieWeb Team. 2006, David Lynch to Self-Distribute 'Inland Empire', *Movieweb* [www]. Tillgänglig:

<http://www.movieweb.com/news/david-lynch-to-self-distribute-inland-empire>

Hämtad 17.5.2014

O'Brien, Glenn. 2009, Jim Jarmusch interview, *Interview Magazine* [www].

Tillgänglig: <http://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch/>

Hämtad 17.5.2014

Pulver, Andrew. 2013, Cannes 2013: Only Lovers Left Alive a seven year trek says Jarmusch, *The Guardian* [www].

Tillgänglig: <http://www.theguardian.com/film/2013/may/25/>

[jim-jarmusch-vampires-only-lovers-left-alive-cannes](http://www.jim-jarmusch.com/vampires-only-lovers-left-alive-cannes)

Hämtad: 17.5.2014

Rose, Charlie. 1996, A Conversation with Jim Jarmusch, *Charlie Rose* [www].

Publicerad 6.5.1996

Tillgänglig: <http://www.youtube.com/watch?v=nEgXAgpUl3I>

Hämtad 18.5.2014

Rose, Charlie. 2000, David Lynch on Charlie Rose, *Charlie Rose* [www].

Publicerad 12.1.2000

Tillgänglig: <http://www.youtube.com/watch?v=NcJ-DVq25-Q>

Hämtad 15.5.2014

sex, lies, and videotape. 1988, Outlaw Productions, [dvd].

Simon, Alex. 2000, Ghost Story, *Venice Magazine* [www]

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/ghost_dog/read_about_it/ghost_story_interview_in_ve.html

Hämtad 15.5.2014

Sigerson, Davitt. 2009, Steven Soderbergh. *Interview Magazine* [www].

Tillgänglig: http://www.interviewmagazine.com/film/stephen-soderbergh-che/#_

Hämtad 17.5.2014

Soderbergh, Steven. 2013, INTERVIEW – Steven Soderbergh on retiring and on his late..., *SuperPopINTERVIEWS* [www]. Publicerad 26.12.2013

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

Hämtad 17.5.2014

Soderbergh, Steven. 2014, INTERVIEW: Steven Soderbergh, Director, on the film screen..., *SuperPopINTERVIEWS* [www]. Publicerad 29.1.2014

Tillgänglig: <http://www.youtube.com/watch?v=F3Mx300dAt8>

Hämtad 17.5.2014

Stranger Than Paradise. 1984, Cinesthesia Productions Inc., [dvd].

Tobias, Scott. 2008, The New Cult Canon: Dead Man, *The Onion A.V. Club* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/dead_man/read_about_it/the_new_cult_canon_dead_man.html

Hämtad 17.5.2014

Tobias, Scott. 2004, Jim Jarmusch interview, *The Onion A.V. Club* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/coffee_and_cigarettes/read_about_it/jim_jarmusch_interview_at_t.html

Hämtad 17.5.2014

Stathis, Lou. 1982, Out to Lynch, *Heavy Metal* [www].

Tillgänglig: <http://www.thecityofabsurdity.com/intmetal.html>

Hämtad 15.5.2014

Weingarten, Christopher R. 2010, Jarmusch's Showtunes, *The Village Voice* [www].

Tillgänglig:

<http://www.villagevoice.com/2010-08-25/music/jim-jarmusch-s-showtunes/2/>

Hämtad 17.5.2014

Winters, Laura. 2005, Flower's Arranger – Jim Jarmusch Keeps Making Movies in a Special Way: Independently, *The Washington Post* [www].

Tillgänglig: http://www.jim-jarmusch.net/films/broken_flowers/read_about_it/flowers_arranger_interview_.html

Hämtad: 17.5.2014