

# Analys av Ingmar Bergmans Persona i olika kontexter

---

Restović, Bruno

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:285060>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-10**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



ZAGREBS UNIVERSITET

FILOSOFISKA FAKULTETEN

INSTITUTIONEN FÖR SKANDINAVISTIK

Bruno Restović

**Analys av Ingmar Bergmans *Persona* i olika kontexter**

Examensarbete

Handledare:

Pavle Luketić

Juni 2024

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	2
<b>2. Ingmar Bergman och hans filmer</b> .....	2
2.1. Vem var Ingmar Bergman?.....	2
2.2. Bergmans filmografi.....	3
<b>3. Bergmans <i>Persona</i></b> .....	4
3.1. Om filmen .....	4
3.2. Prologen i <i>Persona</i> .....	5
<b>4. <i>Persona</i> mellan europeiska konstfilmer</b> .....	6
4.1. Den franska nya vågen.....	6
4.2. <i>Persona</i> inom europeisk kontext.....	7
<b>5. Slutsats</b> .....	9
<b>6. Litteratur</b> .....	10
<b>7. Källor</b> .....	11
<b>8. Sammanfattning</b> .....	12
8.1. Analiza filma <i>Persona</i> Ingmara Bergmana u različitim kontekstima .....	12
8.2. Analysis of Ingmar Bergman's <i>Persona</i> in different contexts.....	12

## 1. Inledning

I den här uppsatsen ska jag presentera Ingmar Bergmans film *Persona* (1966) och analysera filmens nyckelmotiv och tekniker i olika kontexter. Den första delen av uppsatsen handlar om Ingmar Bergmans liv och filmografi. Jag ska presentera Bergmans karriär som en av Sveriges mest kända regissörer och introducera några av hans mest kända filmer. Det kommer att hjälpa sätta *Persona* inom kontexten av hans verk.

Då ska nyckelmotiv i *Personas* prolog analyseras, vilket kommer att förklara varför den är en avantgarde konstfilm. Prologen är en av filmens mest omskrivna sekvenser, så därför ska mitt fokus vara på den. Prologens betydelse i filmen kommer att förklaras, och efter det ska den sättas inom kontext av Bergmans tidigare verk. I den här delen av uppsatsen ska jag använda många källor från olika författare och kritiker för att kunna belysa filmens komplexa teman.

I den tredje delen av uppsatsen ska jag jämföra den här filmen med andra europeiska konstfilmer, med fokus på den franska nya vågen, till exempel filmer av Jean-Luc Godard och Alain Resnais. Den franska nya vågen anses som en av de mest inflytelserika strömningarna i filmens historia, så därför kommer mitt fokus att ligga på likheter mellan *Persona* och den nya vågen. Både likheter och skillnader kommer att analyseras för att lyfta fram Bergmans distinkta stil.

## 2. Ingmar Bergman och hans filmer

### 2.1. Vem var Ingmar Bergman?

Ingmar Bergman var en av de mest berömda svenskarna i historien. Han är mest känd för sin 60-åriga karriär i filmindustrin, men jobbade också som teaterregissör och manusförfattare. Bergman föddes 1918 i Uppsala och strax flyttade familjen till Stockholm eftersom hans far blev kyrkoherde i Hedvig Eleonora församling (Holmberg 2011). Efter gymnasieexamen arbetade han som teaterregissör i Stockholm och senare som teaterdirektör i Helsingborg (ibid.) där han blev Sveriges yngste teaterchef (Nemert och Rundblom 2004). Hans debut inom film kom 1946 med filmen *Kris*, som följdes av *Fängelse* för vilken han skrev manus själv. Under 1950-talet hade han sitt internationella genombrott därför att hans filmer väckte uppmärksamhet av de franska kritikerna på filmfestivalen i Cannes och tidskriften *Cahiers du*

*cinéma*, vilka såg hans verk som representanter av de nya idealen i film och konst (Holmberg 2011). Bergmans eget produktionsbolag, *Cinematograph AB*, hjälpte honom att bli mer självständig under 1970- och 80-talet eftersom då kunde han producera sina filmer själv (ibid.). Gunnar Fischer och Sven Nykvist var de två filmfotografer Bergman hade ett mångårigt och framgångsrikt samarbete med (Strandberg 2016). Samarbetet med skådespelarna Harriet Andersson, Bibi Andersson, Max von Sydow och Gunnar Björnstrand var också anmärkningsvärt, särskilt eftersom deras karriärer växte upp tillsammans med Bergmans (ibid.). År 1982 släppte Bergman *Fanny och Alexander*, en av Sveriges mest älskade filmer, och även om han sa att det skulle vara hans sista film, arbetade han fortfarande på några TV filmer under 1980- och 90-talet (Holmberg 2011). Bergmans allra sista film var *Saraband* som kom ut 2003 (ibid.). Han dog på Fårö 2007.

## 2.2. Bergmans filmografi

Bergman förknippas ofta med dramer präglade av svårmod, men komedier och skräckfilmer har också sin plats i hans filmografi (Strandberg 2016). Jean-Luc Godard och Eric Rohmer såg i Bergman "*auteursen* som använder filmkameran som författaren sin penna" (Holmberg 2011). *Det sjunde inseglet* och *Smultronstället* hade sin premiär 1957, hans mest kända filmer enligt Holmberg (2011). *Det sjunde inseglet* gav oss en berömd scen i vilken riddaren spelar schack med Döden och filmen är fylld med religiösa motiv. Religion spelar en stor roll i andra Bergmans filmer, speciellt i den så kallade "trilogin om Guds tystnad" som kom ut under 1960-talet (Holmberg 2011). *Viskningar och rop* (1973), TV-serien *Scener ur ett äktenskap* (1973) och *Fanny och Alexander* (1982) är bara några exempel på Bergmans berömda projekt i hans senare fas.

Nemert och Rundblom delar hans filmer i olika kategorier enligt teman: den patriarkala strukturen och gudsbegreppet, självanalys, konstnären och samhället samt inre och yttre våld (2004: 252-256). Teman som dysfunktionella familjer och frånvarande gud följer många av hans mest kända verk (Holmberg 2011), men det finns en film som sticker ut ur alla kategorier. Den filmen står inte bara ut i Bergmans filmografi, utan också i hela Sveriges filmhistoria (Strandberg 2016) och Bergman själv betraktade den som sitt mästerverk (Holmberg 2011). Den filmen är *Persona*, en film från 1966 "med svängrum för det experimentella" (Strandberg 2016).

### 3. Bergmans *Persona*

#### 3.1. Om filmen

År 1965 blev Bergman överarbetad på grund av sitt engagemang i många projekt i teater och filmindustrin. Det ledde till att han drabbades av en dubbelsidig lunginflammation och akut penicillinförgiftning och blev inskriven på Sophiahemmet sjukhuset i Stockholm. Under den tiden började han skriva på sin 27:e film - *Persona*. Största delen av filmen har inspelats på Fårö. Fotografen var Sven Nykvist, berömd för sin användning av närbilder. Han och Bergman experimenterade tidigare med närbilden och i *Persona* använder de den mer än hel- och halvbilder. Liv Ullmann och Bibi Andersson spelade huvudrollen. Det var Ullmanns första samarbete med Bergman och ett av de viktigaste för Andersson som vann en *Guldbagge* för rollen som syster Alma (Hagerfors 2016)

*Persona* börjar som en ”vanlig” Bergman-film ur narratologiskt perspektiv: sjuksköterskan Alma (Bibi Andersson) flyttar till en ö för att ta hand om skådespelerskan Elisabet Vogler (Liv Ullmann). Elisabet slutade plötsligt att tala efter en föreställning av Elektra och för att fylla i tystnaden medan de är på ön, börjar Alma att prata. Alma slutar inte att rabbla och så småningom avslöjar hon sina hemligheter. Newell Campbell skriver att det är förvånande hur konventionellt filmens narrativ är i den första delen (1979:73). Men även i filmens *konventionella* del påminner Bergman oss att vi inte tittar på en klassisk narrativt-driven film. Då och då bryter protagonisterna den fjärde väggen och vi, filmens tittare, känner oss som om vi också spelade en roll i filmen (Newell Campbell 1979:76). I bredare sammanhang är filmens handling ett verktyg för att skapa olika variationer av *auteurs* idè (Vierling 1974:50).

Filmen tar sig till en vändpunkt när vid mitten filmbana rivs och vi ser en sekvens av bilder och videor som vi redan har sett i prologen. När filmens slut närmas, är det klart att filmen är ett reflexivt konstverk. *Persona* är ett latinskt ord som betyder “den ansiktsmask som bars av antika skådespelare” (Hagerfors 2016) och detta ord överför den centrala frågan i filmen: vem är Elisabet, Alma och oss (tittarna)? Som Newell Campbell poängterar är filmen fylld av reflexivitet som hänvisar till regissören och hans andra verk (1973:71).

*Persona* väckte mycket uppmärksamhet mellan filmkritiker och gör det fortfarande. Michaels (1978:72) citerar Metzts välkända aforism som konstaterar att *Persona* är en enkel film att analysera eftersom man inte kan förstå den. Vierling (1974:49) understryker att kritikerna gör fel om de inte analyserar filmen som en helhet. Han förklarar att många fokuserar bara på

smådelar av filmen och drar slutsatser från dem, medan de bör ta hänsyn till den större kontexten i vilken Bergman skapade sitt verk. I nästa kapitel ska jag analysera filmens prolog och förklara på vilket sätt prologen är viktig både i kontexten av filmen som helhet och kontexten av Bergmans filmografi.

### 3.2. Prologen i *Persona*

Filmen börjar med scenen i vilken filmprojektor startas. Efter det ser vi några korta scener som visar händer, en fars av en film från början av 1900-talet, en spindel, en lammslakt och en hand som har en nagel slagen igenom sig. Mellan varje scen har vi en tom, vit scen. Efter dessa scener ser vi en snötäckt byggnad i skogen, och snart förstår vi att byggnaden är ett bårhus. Där ligger de döda, men i en kort scen ser vi en kvinna öppna sina ögon. Strax efter det vaknar en pojke på en bår och efter några stunder börjar han att läsa Lermontovs *Vår tids hjälte*. Pojken sitter upp och sträcker ut sin hand mot skärmen som har oskarpa bilder av Elisabet Vogler och syster Alma projicerade på sig. Bilderna smälts i ett ansikte som är en blandning av de två kvinnorna.

Kritikerna är nästan eniga om att *Persona* är "en film om en film" (Newell Campbell 1973:72, Vierling 1974:49, Michaels 1978:72) och prologen är deras största argument. Sekvensen gör att filmen har sitt eget, oberoende liv (Vierling 1974:49) och på grund av det kan filmen söka efter sin identitet. Frågan om identitet är precis det grundläggande tema som *Persona* uttrycker. Sekvensen demonstrerar hur en film är byggd från spridda bilder, satt igång med filmprojektorns gnista (Törnqvist 1995:137-140).

Den andra saken som prologen gör är att den förklarar hur man ska titta och uppfatta filmen. Vierling konstaterar att de korta scenerna i början väcker emotion före den intellektuella processen (1974:49). Det vill säga att vår kognitiva process måste vara emotionellt driven genom hela filmen och utan rationell påverkan som kan hindra överföring av de viktigaste idéerna i filmen. Michaels förklarar hur vi som tittarna är påverkade av prologen. I teater ser vi fysiska objekt och människor på scen, men i film har vi ett avstånd eftersom vi bara har filmprojektorn framför oss. I *Persona* är avståndet även större eftersom vi även kan se filmprojektorn som startar filmen (Michaels 1978:73). Det leder till att vi vet att filmen inte är en narrativt driven film även i första delen när filmen är narratologiskt konventionell (Newell Campbell 1979:73).

När man tittar på prologen kan man bara undra vem pojken som vaknar upp är. Törnqvist föreslår några koncept om den här frågan. Först kan man diskutera om symboliken av lammet,

korsfästelsen och uppvaknandet i bårhuset som är klara kristna symboler (Törnqvist 1995:37). Om vi sätter den slutsatsen i sammanhanget med Bergmans andra verk, då kan vi se att det passar in i den här perioden av hans liv. Bara några år tidigare - från 1961 till 1963 - kom så kallade "trilogin om Guds tystnad" ut, filmerna *Såsom i en spegel*, *Nattvardsgästerna* och *Tystnaden* (Holmberg 2011). De är några av de sista filmerna i Bergmans tidigare fas som avslutade med *Persona*, så det är inte förvånande att man kan hitta motiv från denna fas i *Persona*. Bergman själv konstaterade att intertextualitets funktion är att sätta filmen i kontext (Törnqvist 1995:143). Och Törnqvist lyckades att koppla de korta scenerna i prologen till Bergmans verk från tidigare fas. Farsen av en tyst film kan förknippas med *Fängelse* (1949) och *Sommarnattens leende* (1955), spindeln är ett motiv från *Såsom i en spegel* (1961), lammslakten refererar *Nattvardsgästerna* (1963), korsfästelsen kan förknippas till *Det sjunde inseglet* och *Smultronstället* (1957), medan pojken läser samma bok och spelas av samma skådespelare som pojken i *Tystnaden* (1963). Det kan dra oss till förklaringen att pojken i prologen faktiskt är Bergman eller en sorts *auteur* som är filmens kreatör och filmen ska presenteras från kreatörens perspektiv. Pojken kan också vara Elisabets son som hon hatar eller Almas aborterade son (Törnqvist 138-140) eftersom han sträcker ut sin hand mot bilder av de två och vi ser i Almas monolog vid slutet av filmen hur viktiga sönerna är för Alma och Elisabets sinnestillstånd.

Prologen är en av de mest omskrivna och berömda sekvenserna i *Persona*. Den presenterar *Persona* som "en film om en film" och instruerar tittarna på vilket sätt att hitta de viktigaste idéerna i filmen. När vi sätter filmen i bredare kontext av Bergmans verk är det enklare att förklara de nyckelmotiv som dyker upp i prologen.

#### **4. *Persona* mellan europeiska konstfilmer**

##### **4.1. Den franska nya vågen**

I sin artikel *Den olyckliga modernismen?* ger Olof Healing sin definition av konstfilm: "en grupp verk vilka kronologiskt kan inringas till tiden mellan andra världskrigets slut och ungefär 70-talet" (1999:68). Den franska nya vågen, den nya tyska filmen, italienska regissörer som Antonioni eller Fellini är bara några exempel på vad konstfilm innebär enligt Healing. Han förklarar att termen representerar en rad saker ur historiskt och kulturellt perspektiv: det var en typ av konströrelse som trotsar klassiska konventioner påtvingade av Hollywoodfilmer, men



samtidigt försökte man att inte förknippa sig med avantgardets berättarformer som inte hade en stor publik (ibid.).

I Frankrike var rörelsen speciellt stark. Generationen av de nya franska regissörerna ville bryta med dyra adaptationer av litterära verk vilka underordnade film som konst på en lägre nivå (SFI). Konstnärliga kvaliteter tillskrevs filmerna och deras kreatörer blev kända som distinkta *auteurs* (Healing 1999:68), vilket ledde till födelse av den franska nya vågen. Franska filmer under 1950- och 60-talet sågs som innovativa eftersom de var gjorda av unga regissörer för den unga publiken med nya och okända skådespelare (Seller 2010:152). En av den franska nya vågens mest inflytelserika *auteurs* var Jean-Luc Godard. Han var "nya vågens Prometheus" (Locke 2010:24) som utvecklade postmoderna tekniker. Tekniken som är mest känd inom konstfilmens sammanhang är associativt montage. Detta montage sammankopplar två eller fler bildrutor som inte har någonting gemensamt för att skapa en helt ny mening, en ny idé eller en ny association (Peterlić 2001:158). Vi kan se det i Godards film *Pierrot le fou* (1965) eller *Hiroshima, mon amour* (1959) av Alain Resnais. Den franska nya vågen var en av de mest påverkande rörelserna i filmhistoria och om vi sätter Bergmans *Persona* inom större kontext av europeiska konstfilmer, mer precis den nya vågen som dess största riktning, kan vi analysera vad som skiljer den från Godards eller Resnais filmer.

#### 4.2. *Persona* inom europeisk kontext

Den franska nya vågen blev kritiserad av många för sin sexistiska världssyn. Geneviève Seller hävdar att kvinnor i dessa filmer fortfarande spelar traditionella roller som antingen fruar och mödrar eller skådespelerskor, sångerskor, prostituerade och andra yrken som klassificerades som ovärda, medan män affirmerades nästan alltid (2010:153). *Auteurs* brukade skapa en protagonist som var hans alter ego och det var protagonisten som tolkar vad som händer runt honom till kvinnors nackdel (Rosenbaum 2009:17). *Persona* har ingen manlig protagonist och det är den första sak som skiljer den från de flesta av den nya vågens filmer. Filmen har två kvinnliga protagonister samt en kvinnlig läkare, och herr Vogler är den enda manliga rollen i filmen. Men varken Elisabet eller Alma tolkar filmen och ingen av dem skulle tolkas som *auteurs* alter ego. Däremot har vi den lilla pojken i prologen som jag tidigare skrev om. Han kan ses, som nämnt, som Bergmans alter ego, en som tittar och tolkar filmen utifrån filmen själv. Till skillnad från Godards protagonist är pojken lämnad i prologen, han visades bara för att publiken ska vara medvetna om hans tillvaro. Vad det betyder för sexistiska anklagelser är svårt att säga, men man måste vara försiktig om man vill prata om detta tema. Resnais arbetade

med Marguerite Duras på *Hiroshima, mon amour* och ansåg henne som jämlik partner i filmproduktionen (Rosenbaum 2009:17), vilket bevisar att den nya vågen inte alltid kan anklagas för uteslutning av kvinnor från produktioner.

Elisabet och Almas interaktioner, speciellt i andra delen av filmen, är byggda på liknande sätt som interaktioner mellan *hon* och *han* i *Hiroshima, mon amour*. Associativt montage används i prologerna av båda två filmerna och monologen är den mest använda formen av kommunikation. Båda pratar om kvinnornas komplexa relationer med män och samhället. *Hiroshima, mon amour* använder den franska kvinnans tragedi som allegori om kärnvapen (Cardullo 1984:39) och *Persona* använder de intima berättelserna för att fördjupa frågan om identitet, speciellt i två scener: scenen i vilken Alma beskriver sitt minne om gruppsex hon hade på landet och scenen när herr Vogler kommer till Alma och kallar henne för Elisabet.

Det viktigaste elementet som skiljer *Persona* från Resnais och Godards filmer är narrativ struktur. Robin Wood poängterar att Bergman använder narrativ för att dra in tittare i filmen, medan Godard behåller avstånd från början (2013:188). Enligt Locke har Godard inget specifikt narrativ som ska gripa tittarens kognitivprocess, utan han litar på associativa sekvenser (2010:25). Han kan göra det effektivt på grund av filmens fluiditet och experimentella stil (Locke 2010:26). Till exempel, i *Pierrot le fou* kan man hitta en narratologisk tråd: Ferdinand/Pierrot är missnöjd med sitt liv, han är fastnad i ett äktenskap med en kvinna han inte älskar och han bestämmer sig för att flytta till Medelhavet med studenten Marianne. Men samtidigt är den här tråden tunn och aldrig i filmens fokus. Enligt Locke litar Godard på struktur av en klassisk anekdot för att skapa kontrast mellan abstrakta idéer (2010:25). *Hiroshima, mon amour* håller sitt narrativ i monologerna, men filmens idé beror på associativa montage som följer dem. Bergman börjar sin film på det här sättet, men snart efter prologen fokuserar han först och främst på narrativet innan han dekonstruerar det i filmens andra halva.

När vi pratar om dessa tre regissörer måste vi vara medvetna om att alla tre filmade i samma tidsperiod och att det är helt möjligt att se påverkan de hade på varandra. Godard var ganska imponerad av Bergmans verk. Han sa att Bergmans *Sommarlek* var "världens vackraste film" (Holmberg 2011) och i sina filmer fortsatte han att kasta in referenser till Bergmans filmer. Ett känt exempel på detta är sista scenen i Bergmans *Sommaren med Monika* när Monika tittar rakt i kameran som Godard citerade i *À bout de souffle* (1959) och *Vivre sa vie* (1962) samt scenen från prologen i *Persona* när pojken sträcker ut sin hand mot projektor som han citerade i *Histoire(s) du cinéma* (1999) (Renaud 2014). Det är intressant att betona att Bergman inte var så imponerad av Godard. Han sa att han tyckte Godards filmer var ointressanta och tråkiga, att

de var falskt intellektuella och “helt döda” (Tibbs 2022). Det förklarar också varför Bergman insisterade så mycket på den narrativa aspekten av sin mest avantgardefilm, *Persona*.

*Persona* har sin plats mellan kända europeiska konstfilmer. Den franska nya vågen var en stark konströrelse och regissörer som Jean-Luc Godard och Alain Resnais skapade några av de mest påverkande filmerna. När vi försöker att jämföra *Persona* med deras filmer kan vi se att de brukar samma metoder, men på olika sätt. Bergmans särskiljande stil hade effekt på andra europeiska filmregissörer som citerade hans verk.

## 5. Slutsats

Slutningsvis kan det sägas att Ingmar Bergmans *Persona* är en mycket komplex och skiktad film. Det är möjligt att förstå några av filmens grundläggande teman om vi analyserar filmen i olika kontexter. Prologen, en av *Personas* mest omskrivna sekvenser, spelar en stor roll inom filmen som helhet eftersom den förklarar på vilket sätt man bör titta på filmen: att emotioner måste vara primär dragningskraft av kognitiva processer i stället för rationella tankar. Dessutom uttrycker prologen att *Persona* är “en film om en film” genom att visa en filmprojektor som sätts på i filmens allra första scen. När den här filmen sätts i kontexten av Bergmans tidigare filmografi, börjar nya förklaringar dyka upp. Nyckelmotiven i prologen kan då kopplas med hans andra filmer och filmens reflexivitet och intertextualitet skapar nya skikt. Den bredare kontexten av tidens europeiska konstfilmer, med fokus på den franska nya vågen som en av de starkaste rörelserna i filmhistorien, visar att tidens regissörer använde samma tekniker som till exempel associativt montage, men hade sina egna förhållningssätt. Bergman fokuserade på den narrativa aspekten i *Persona* för att dra in tittare i filmen till skillnad från Jean-Luc Godard som litade mest på associativa sekvenser.

Den här uppsatsen presenterade hur viktigt det är att analysera en film i olika kontexter. På det sättet kan nyckelmotiv identifieras, huvudämne läggas fram och samband mellan filmen och tidens andra regissörer utforskas. Det är viktigt att ta hänsyn till historiskt perspektiv och film som helhet för att inte missa några betydelsefulla detaljer och idéer. *Persona* kallas ofta för Bergmans mästerverk och på grund av filmens värde är *Persona* fortfarande ett föremål för många debatter, artiklar och böcker.

## 6. Litteratur

- Cardullo, Bert. 1984. "The Symbolism of *Hiroshima, Mon Amour*" *Film Criticism* 8/2:39-44.
- Douchet, Jean. 1998. "The French New Wave: Its Influence and Decline". *Cinéaste* 24/1:16-18.
- Hagerfors, Lova. 2016. "Om filmen" i: *Svensk Filmdatabas: Persona (1966)*. <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4743#comments> (06-03-2024)
- Healing, Olof. 1999. "Den olyckliga modernismen? – anteckningar om den europeiska konstfilmens genombrott och följder" i: Andersson, Lars Gustaf i Hedling, Erik (ur.). *Mannen med filmkameran: studier i modern film och filmisk modernism*. Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, s. 68-76.
- Holmberg, Jan. 2011. "Beskrivning" i: *Svensk filmdatabas: Ingmar Bergman*. <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=61807#biography> (11-06-2024).
- Locke, Richard. 2010. "On Jean-Luc Godard". *The Threepenny Review* 120/1:24-26.
- Michaels, I. Lloyd. 1978. "The Imaginary Signifier in Bergman's *Persona*". *Film Criticism* 2/2:72-77.
- Nemert, Elisabet. 2004. *Filmboken*. Stockholm: Natur och kultur.
- Newell Campbell, Paul. 1979. "The Reflexive Function of Bergman's *Persona*". *Cinema Journal* 19/1:71-85.
- Peterlić, Ante. 2001. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Renaud, Charlotte. 2014. "Bergman's Legacy". *Ingmar Bergman.se*, 23 november. <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy> (18-06-2024).

Rosenbaum, Jonathan. 2009. "Sexism in the French New Wave" *Film Quarterly* 62/3:16-18.

Sellier, Geneviève. 2010. "French New Wave Cinema and the Legacy of Male Libertinage" *Cinema Journal* 49/4:152-158.

Strandberg, Oskar. 2016. "Ingmar Bergman - Ett filmurval" i: *Filmhistoria.se*.  
<https://www.filmhistoria.se/ingmar-bergman.html> (12-06-2024).

Törnqvist, Egil. 1995. "Persona (1966)" i: *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 137-145.

Vierling, David L. 1974. "Bergman's Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema". *Diacritics* 4/2:48-51.

Wood, Robin. 2013. "The World Without, The World Within" i: *Ingmar Bergman*. Detroit: Wayne State University Press, s.186-238

## 7. Källor

Svenska filmdatabas. *Persona* (1966).  
<https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4743#comments> (11-03-2024).

SFI. *Svensk och internationell filmhistoria*. <https://www.filminstitutet.se/sv/fa-kunskap-om-film/filmpedagogik/enfilmhistoriskresa/fordjupning/svensk-och-internationell-filmhistoria/> (06-03-2024).

Tibbs, Ros. 2022. "Ingmar Bergman once called Jean-Luc Godard movies *completely dead and infinitely boring*". *Far Out*, 7 december, <https://faroutmagazine.co.uk/ingmar-bergman-jean-luc-godard-movies-infinitely-boring/>

## 8. Sammanfattning

### 8.1. Analiza filma *Persona* Ingmara Bergmana u različitim kontekstima

*Persona* (1966.) je avangardni film poznatog švedskog redatelja Ingmara Bergmana. Kako bismo bolje shvatili kompleksnu strukturu i slojevitost filma, potrebno ga je promatrati u različitim kontekstima. Film počinje prologom koji je ujedno i jedan od njegovih najpoznatijih sekvenci. U kontekstu filma prolog gledateljima pokazuje da je *Persona* “film o filmu” i daje uputu na koji način pristupiti ostatku filma. Kada prolog povežemo s Bergmanovim dotadašnjim životom i stvaralaštvom, možemo prepoznati intertekstualnost ključnih motiva koji se referiraju na ostala Bergmanova djela. Avangardni filmovi u Europi doživjeli su svoj vrhunac pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća, a jedan od najutjecajnijih pravaca bio je francuski novi val. Kada *Personu* usporedimo s filmovima redatelja Jean-Luca Godarda i Alaina Resnaisa, lako identificiramo sličnosti, ali i temeljne razlike Bergmanova izričaja. Asocijativna montaža karakteristična je tehnika ovih filmova, no Bergman, za razliku od Godarda i Resnaisa, puno više inzistira na narativnoj strukturi prvog dijela filma kako bi gledatelje što više uvukao u film prije no što ga u drugom dijelu potpuno dekonstruirao. Ubacivanjem ovoga filma u različite kontekste otkrivaju se njegova brojna značenja te zbog toga ovaj film i danas budi interes brojnih kritičara, teoretičara, ali i šire javnosti.

### 8.2. Analysis of Ingmar Bergman's *Persona* in different contexts

Ingmar Bergman's *Persona* (1966) is a Swedish avant-garde film that is widely known for its complexity. In order to understand the film's layered themes, it is necessary to analyse it in different contexts. The film opens with a prologue, a sequence that has become one of the most recognisable parts of the film. At its very beginning viewers get a clear message that they are watching “a film about a film”, and as the sequence progresses, it is possible to identify key motifs from Bergman's previous work. When the prologue is put in the context of Bergman's life and work, those motifs start summarising his previous films and tell the story of film as a form of art. Avant-garde films were flourishing in Europe in the 1950s and 1960s and one of its biggest movements was the French New Wave cinema. Putting Bergman's *Persona* side-by-side with New Wave's directors like Jean-Luc Godard and Alain Resnais it is easy to notice similarities, but also the key differences between them. While they all use similar techniques, for example associative montage, Bergman is the one that insists on the narrative structure the

most. He uses it to lure viewers into the movie, before completely deconstructing it in its other half. Countless layers of meaning that emerge in every one of these contexts are the main reason why *Persona* captivates so many critics, writers and the general public even today.