

**Danijela Rakočević Medojević**Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje  
Fakultet za poslovni menadžment, Bar  
Crna Gora

UDC 791.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801187R

Pregledni rad

## Studija filma kroz prizmu psihoanalitičkog i analitičkog shvatanja umjetnosti i stvaralaštva

**Apstrakt:** Oblast našeg interesovanja je psihologija umjetnosti, odnosno, ujedinjeni strukturalni i funkcionalni aspekti, koji se bave kako umjetnikom tako i procesom stvaranja umjetničkog djela, kao i samim procesom prijema umjetnosti i procesom njene percepcije. Koristeći postulate psihoanalitičke i analitičke teorije, dajemo studiju slučaja – film, kroz prizmu Frojda i Junga. Psihoanalitička teorija filma (Frojd) bavi se analizom fenomena filma sa naglaskom na lične i pojedinačne aspekte stvaraoca, dok analitička psihologija (Jung) akcenat stavlja na arhetipski pristup univerzalnosti gdje se umjetničko djelo posmatra kao jedinstvena cjelina sa elementima i obrascima koji se nalaze i u drugim stvaralačkim produktima. Upoređivanjem psihoanalitičkog i analitičkog pristupa u objašnjenju umjetnosti i filma, dat je prikaz i osnovnih pojmova kojima se pokušava odrediti, objasniti i tumačiti psihički proces umjetnika i umjetničkog stvaranja. Sublimacija, katarza i regresija sa jedne strane, preko umjetničke sublimacije, projektivne identifikacije i reparacije uključujući pojmove kao što su autonomni kompleks, kolektivno i lično nesvjesno – sve su to pojmovni instrumenti koje koriste teoretičari i u psihologiji i u umjetnosti sa ciljem dubljeg razumijevanja stvaralačkog procesa, produkcije umjetnosti i njene recepcije.

**Ključne riječi:** film, analiza, nesvjesno, S. Frojd, K. G. Jung

### *Psihoanalitička teorija i umjetnost*

Susret psihologije i umjetnosti počeo je u trenutku i prije nego je psihologija postojala kao samostalna nauka. Kasnije su psiholozi i teoretičari psihologije, koristeći elementarne psihološke pojmove, pokušavali da proniknu u tajnu umjetničkog stvaranja. Ovaj rad je pokušaj sažimanja elementarnih pojmova iz oblasti psihologije koji su poznati autori koristili da objasne i dekonstruišu umjetnost i umjetničko stvaralaštvo.

Osnovni stav psihoanalize u odnosu na umjetničko stvaranje jeste da je stvaralaštvo objektivizacija, najčešće u preobraženom obliku, potisnutih želja ili kompleksa (Kvaščev, 1976). S. Frojd tvrdi da u tvorevinama ljudskog duha u oblasti kulture, umjetnosti i socijalnog života, sudjeluju sa jedne strane libido i destrudo, a sa druge strane eros i tanatos (Frojd, 1968).

Analizirajući psihoanalitičko shvatanje stvaralačkog procesa F. Baron (F. Barron) navodi da Frojd pravi razliku između primarnih i sekundarnih procesa u mišljenju. Primarni procesi se javljaju u vidu mehanizama: pomeranja, kondezacije, supstitucije i simbolizacije instinktivnih potreba. Sekundarne procese karakteriše sposobnost dobrovoljnog odlaganja zadovoljenja i pravljenje plana za dobijanje zadovoljstva tj. zadovoljenje potreba pomoću određenih objekata u realnom životu, a ne pomoću supstitucije, premijestanja, fantazije, koje skreću potrebe od realnih objekata. Tako su sekundarni procesi označeni kao tolerancija na frustraciju, fleksibilnost u otkrivanju realnih alternativa, logičko programiranje sekvenci ponašanja u ostvarenju cilja (Baron, 1965). Mnogi predstavnici ove psihološke škole pokušavaju na osnovu rasprava o ulozi sublimacije u stvaranju umjetničkih i naučnih djela, da analiziraju motivisanost umjetnika za stvaralački rad, baveći se umjetničkom komunikacijom i raspravljanjem o psihologiji umjetnika.

Ernst Kris govori o suštini umjetnosti definišući je kao sublimaciju, katarzu i regresiju u službi Ja (Kris, 1970: 323). Da se podsjetimo, S. Frojd uvodi pojam sublimacije, termin koji je uzeo iz hemije, kao što je i iz fizike uzeo pojam energije. Sublimacija (lat. *sublimare*), po Frojdu je sposobnost zamjenjivanja nekog genuino spolnog cilja nekim drugim – više ne seksualnim, ali psihološki bliskim. Psihoanalitičari su to kasnije proširili na jedan od uspješnih mehanizama odbrane, koji se sastoji iz zamjene objekta zabranjene instinktualne pulzije nekim drugim, hijerarhijski višim, spiritualnim, društveno prihvatljivim, a koji dozvoljava i abreakciju porivnog. Umjetnost, kao i cijela kultura, tako bi bile sublimacijsko djelovanje i ishod, a umjetnik bi sublimirao kroz djelo i umjetnički čin neku svoju instinktualnu potrebu, dakle, ispunio bi ono na šta ga poriv prisiljava, ali prije toga bi ga neutralizirao (Radovančević, 1985). Što se tiče katarze, Frojd polazi od toga da je svaki umjetnik pomalo neurotik zbog neriješenih konflikata u sebi, jer je osnovni pokretač za stvaralaštvo upravo neuroza. Mehanizam katarze je oslobađanje od unutrašnje tenzije i identičan je i u umjetnosti i u neurozi, a zajednički izlaz je simbolička funkcija. Katarza je rasterećenje nagona zarobljenog u nerazriješenim konfliktima (Frojd, 1968). R. Supek takođe smatra da je umjetničko stvaranje blisko neurozi zbog svoje funkcije katarze, pročišćavanja od emocionalne napetosti izazavane kompleksima. On smatra da u umjetničkom izražavanju nalazimo uvijek dvije suprotne tendencije – težnju da izrazimo naša čuvstva, težnje i lične probleme i težnju da tim ličnim težnjama damo opšti značaj, da ih prilagodimo drugim ljudima, pa da svoje doživljavanje u tome i maskiramo (Supek, 1958). Regresiju kao

treći pojam značajan za shvatanje umjetnosti E. Kris objašnjava kroz „regresiju u službi ega“ govoreći da se regresija u službi ega (primitivizacija funkcije ega) ne dešava samo onda kad je ego oslabljen – u snu, mašti, psihozama, već i u toku mnogih vrsta stvaralačkih procesa. (Kris, 1970). Frojd koristi takođe pojam regresije, objašnjavajući umjetnost kao mehanizam regresije, što u stvari znači vraćanje na ranije forme razvoja u djetinjstvu, jer u svakom umjetniku mora povremeno da se pojavi dijete.

M. Klajn (M. Klein) razvija teoriju „umjetničke sublimacije“, „projektivne identifikacije“ i „reparacije“, kao mehanizama odbrane značajnih za razumijevanje unutrašnjih procesa stvaraoaca. Umjetnička sublimacija po M. Klajn, otkriva korijene simboličkog stvaralaštva u depresivnom stanju u djetinjstvu. Ona smatra da je dijete podložno agresivnim i destruktivnim impulsima usmjerenim prema voljenim objektima ljubavi, koji nakon što ih je ono usvojilo, postoje na određeni način unutar njega. Strah od vlastitih destruktivnih nagona izaziva u djetetu depresivni strah od gubitka voljenog predmeta i želdu da ih na neki novi način obnovi. Djeca uz pomoć umjetničkog izražavanja, daju izraz kako svojoj agresivnosti, tako i ponovnom stvaranju predmeta za koje se boje da ih njihove razaračke želje mogu uništiti. U psihoanalitičku literaturu M. Klajn 1946. uvodi pojam „projektivne identifikacije“, koji, pored termina „nesvjesno“, postaje jedan od ključnih pojmova psihoanalize. Klajnova piše: „Mnogi delovi mržnje, okrenuti ka egu, sada se okreću ka majci. To vodi ka određenoj formi identifikacije koja postaje prototip za agresivne objektivne odnose. Predlažem da ime za te procese bude „projektivna identifikacija“ ( Klajn, 1963:11). Od tada se termin „projektivna identifikacija“ koristi na puno načina. H. Segal piše da se u projektivnoj identifikaciji, odcijepljeni dijelovi ega i unutrašnjih objekata projektuju na spoljašnji objekt, koji tako postaje u vlasništvu, kontrolisan i identifikovan sa projektovanim delovima. Projektivna identifikacija ima mnoge ciljeve: može biti upućena ka izbjegavanju separacije od idealnog objekta ili može biti upućena ka kontroli lošeg objekta da bi se izbegla opasnost. Različiti dijelovi ega mogu biti projektovani sa različitim ciljevima: loši dijelovi ega mogu biti projektovani da bi ih se oslobodili, da bi ih kontrolisali, napali ili uništiti takav objekt; dobri delovi mogu biti projektovani da bi se izbegla separacija, da bi se očuvali od loših unutrašnjih događanja ili da bi se popravio spoljašnji objekt nekom vrstom primitivne reparacije (Segal, 1974). Reparacija je u psihoanalizi mehanizam kojim se objekt ponovo konstruiše, pošto je prethodno bio mentalno i i psihološki razoren (Krstić, 1988: 515).

Iz navedenog, može se zaključiti da sublimacija u psihoanalitičkom shvatanju umjetnosti i filma, kao i u stvaralačkom procesu igra značajnu ulogu i da je samim tim i motivacijska komponenta ovog mehanizma izuzetno značajna. Takođe, vidjeli smo da i ostali dominantni mehanizmi odbrane – katarza, regresija, umjetnička sublimacija, projektivna identifikacija, reparacija imaju snažnu ulogu i funkciju u postizanju redukcije tenzije. R. Kvašček smatra da postoji velika nedoslednost u psihoanalitičkom tumačenju

sadržaja umjetničkog djela, kao i da postoji nedosledan odnos prema značenju i ulozi simbola. Mnogi psihoanalitičari smatraju da simbol nije prost odnos između ideje i slike, već da je odnos između slike i značenja jednog simbola mnogostruk, da je simbol nad-determinisan u smislu da ga uslovljavaju često različite psihičke situacije i tendencije, koje sve na neki način u njemu učestvuju. Kvaščev takođe smatra da pravi smisao nekog simbola treba odrediti poslije savjesnog ispitivanja čitave duševne situacije nekog čovjeka, njegove prošlosti i sadašnjosti. Međutim, mnogi psihoanalitičari su skloni da se prvenstveno služe seksualnom simbolikom i da libidu pripišu glavnu pokretačku snagu u preradi podsvesnih težnji u svjesne sadržaje ideje i slike (Kvaščev, 1976).

### *Psihoanaliza i analiza filma*

Psihoanalitička teorija filma, uprkos svom relativno kasnom razvoju, postala je jedna od najčešće praktikujućih teorijskih pristupa bioskopskih studija danas. To je uglavnom zbog činjenice da su se psihoanaliza i filmska tehnologija srele u istom vremenu i zajedno prolazile rane faze svog razvoja. Psihoanalitička koncepcija, subjektivna koncepcija, na taj način je postala koncept uz pomoć kojeg se analiziraju subjektivna iskustva, psihološke dubine likova na filmu. Krajem osamdesetih godina, psihoanaliza je u književnim i umjetničkim studijama postala središnja tačka, ali često površno i pogrešno interpretirana. Predmet žučnih rasprava je – tekst, manifestni dio stvaralaštva i tvrdnja da nema razilaženja između subjekta iskaza i subjekta iskazivanja, sa jedne strane, dok su drugi smatrali da je tekst projekcija stvaraočevih želja, nosi njegove tragove i utiče na subjekat koji ga prima. Uprkos činjenici da mnogi filmovi imaju ugrađen psihoanalitički kontekst, filmske studije nisu se eksplicitno bavile ovim konceptom do šezdesetih godina prošlog vijeka. Navode se razlozi da filmske studije nisu bile priznate kao akademske discipline i to što se pojava takvih studija poklopila sa smanjenjem interesovanja za psihoanalizu (Arnhajm, 1971). Iz toga proizilazi da su se pojave filmskih studija poklopile sa renesansom u psihoanalitičkoj teoriji. Ako bi smo se upitali šta je to u stvari psihoanalitička teorija filma, odgovor bi bio da se filmska teorija bavi analizom fenomena filma uopšte, kao i njegovim pojedinim dijelovima sa aspekta nesvesnog i to nesvesnog reditelja, likova u filmu i publike (Arnhajm, 1971). Što se tiče nesvesnog kod reditelja, filmovi su posmatrani kao odjek rediteljevog nesvjesnog. Drugi vid tumačenja je tumačenje lika u filmu, njegovog ponašanja i na taj način pronalaženje tragova nesvesnog. Kritika ove analize je bila da su likovi izmišljeni i da samim tim nemaju svjesno i nesvjesno. Psihoanaliza je potom prešla na analizu nesvesnog kod publike koje se pojavljuje tokom gledanja filma. Nesvesno publike kao predmet istraživanja od strane psihoanalitičara, jeste analiza interakcije gledaoca sa porukama koje stižu sa filmskog platna, interakcija sa sistemom znakova i transponovanje ega gledaoca na alter ego dat u liku glumca ili situacije. Kada se

desi intenzivni doživljaj kod gledaoca, smatra se da je došlo do projekcije nesvesnog sadržaja, koja se onda manifestuje kao zadovoljstvo, strah, fobija, tuga i tako dalje. Diskurs filma je sledeća tema psihoanalitičke analize i bavi se elementima filma koji rezoniraju u filmu cijelo vrijeme, kao nevidljivi aspekt radnje. Nesvesno je na taj način zamišljeno kao organizacija znakova, naznaka i tragova značenja, koje boravi u audiovizuelnom jeziku u bioskopu. U toku gledanja filma dešava se internalizacija. Dakle, psihoanalitička teorija filma tumači psihičke mehanizme koji funkcionišu u nesvesnom reditelja, likova, publike i samog diskursa filma. U psihoanalitičkoj teoriji filma, kod Bordvela (D. Bordwell), polazi se od analogije u kojoj „dijete“ jeste gledalac filma, dok je filmsko platno površina ogledala preko kojeg posmatrač može sebe da identifikuje kao cjeloviti ego (Bordvel, 2001). Privid sopstvene svemogućnosti posmatrač ostvaruje poistovjećivanjem sebe sa kamerom, koja nema prostorna, ni vremenska ograničenja u okviru filmskog svijeta. Iako pasivan, posmatrač ima osećaj nadmoćnosti nad slikama ispred sebe, osjećaj koji je stvoren prividom da sve može vidjeti, a da, pri tom, on sam nije viđen. Isti princip se nalazi u radu Luja Altisera (Louis Althusser), po kome se ideologija individue tretira kao subjekt kome se nudi samo privid učestvovanja u sopstvenom iskustvu (životu) (Altiser, 1974). Na gotovo isti način film poziva posmatrača da prihvati iluziju sopstvene moći prikrivajući njegovu pasivnost i nemoć.

Primjena psihoanalize u analizi filmova kreće se u dva pravca kako navode Ž. Omon (Jacques Aumont) i M. Mari (Michael Marie). Jedan je „biopsihoanaliza“, koja djelo nekog autora analizira u odnosu na ono što treba nazvati dijagnozom tog autora u smislu neurastenika. U tom smislu, može se koristiti biografija samog autora, sa ciljem da se određeno djelo pokuša objasniti psihološkom neurasteničkom konstelacijom samog umjetnika. Drugi način je psihoanalitičko čitanje filmova u kojima se likovi u djelu karakterišu kao likovi oboljeli od neke neuroze (Omon, Mari, 2017). Jedan od primjera koji može da ilustruje navedeno jeste primjer meksičkog psihoanalitičara F. Sesermana, koji se bavio analizom i tumačenjem filma *Bunjuelovo oko*. Bunjuelovi filmovi, kao i filmovi Hičkoka i Ajzenštajna, pogodni su za psihoanalitičku analizu zbog svoje eksplicitne tematike – želja i nagon za smrću, sadizam, kastracija i slično. Prve analize filmova koje su krenule ka psihoanalitičkoj teoriji, bavile su se predstavljanjem i zapisom „dubinskih struktura“, koje konstruišu subjekat u filmskom tekstu, a prije svega, temom „Edipa i kastracije“ (Mari, Omon, 2007). Primjer za to je film Džona Forda *Mladi Linkoln*. U psihoanalitičkoj teoriji, kao i u filmu, zakon se simbolički vezuje za ime oca, a odnos svakog subjekta prema zakonu jeste jedan vid njegovog edipalnog puta. Analiza otkriva da na različitim nivoima u filmu postoji ovakva struktura u načinu predstavljanja i režiji. Ova analiza je bila jedna od prvih koje su pokazale da u a priori najtransparentnijim tekstovima postoji strukturiran „podtekst“ u odnosu na manifestni tekst.

*Analitička psihologija K. G. Junga i umjetnost*

Jung je naglašavao da oba područja i psihologija i umjetnost, uprkos svojim razlikama, stoje u dosta bliskom odnosu. On kaže da „ovi odnosi počivaju na činjenici da umjetnost u svojoj suštini predstavlja psihološku djelatnost i da umjetnost, kao i svaka druga ljudska djelatnost koja proizilazi iz psihičkih motiva, treba da bude objekt psihologije“ (Jung, 1977: 64). Za naš rad je posebno interesantna njegova rasprava na temu „autonomnog kompleksa“. On ga označava kao djelo koje se nalazi „in statu nascendi“. Za njega su to sve psihičke tvorevine, koje se u početku razvijaju sasvim nesvjesno i u svijest prodiru tek od momenta kada dosegnu stupanj praga svijesti. Drugim riječima, on je nezavistan od volje svijesti i zbog toga ga Jung i naziva autonomnim. Temu proširuje na autonomni stvaralački kompleks, objašnjavajući da umjetničko djelo daje izgrađenu sliku koja je dostupna analizi, ukoliko možemo da je sagledamo kao simbol. Jung smatra da „izvorište umjetničkog djela ne možemo tražiti u ličnom nesvesnom autora, već u onoj sferi nesvesne mitologije, čije izvorne slike predstavljaju opšte dobro čovečanstava“ (Jung, 1977:55). Tu sferu, Jung je nazvao „kolektivno nesvesno“ i time ga razlučio od „lično nesvesnog“. U kolektivnom nesvjesnom su mitološki i arhetipski motivi. Jung je smatrao da je analiza filma traganje za „božanskim“ u filmu, sa ciljem da se preko arhetipskih simbola i motiva prisutnim u filmu i njihovim tumačenjem, nađe „prečica“ do boljeg razumijevanja stanja uma i duše savremenog pojedinca, kao i kulturni kontekst u polju kolektivnog nesvesnog (Jung, 2003). Umjetnost i ostali oblici stvaralaštva imaju moć da budu u kontaktu, da se povežu sa „kolektivnim nesvesnim“ i donesu značajne uvide kako u stvaralačke procese, tako i u elemente kulture koji se u umu i duhu čovjeka prenose kroz generacije; umjetnost kao psihološki proces zapravo je, po Jungu, asimilacija kulturnih iskustava koja ih čini vidljivim za širu publiku. Sva kulturna iskustva sažeta su u kolektivnom nesvjesnom, što je centralna tema Jungove psihologije. Po Jungu, velika umjetnička djela i značajna naučna otkrića svoje polazište i izvorište imaju upravo u kolektivnom nesvesnom (Jung,1977:52). Njegov pristup, za razliku od psihoanalitičkog pristupa koji se bavi ličnim, pojedinačnim aspektom, akcenat stavlja na arhetipski pristup ličnostima „velikih pojedinaca“ i njihovim djelima, smatrajući da su u kolektivnom nesvesnom sadržana znanja i saznanja koja po dubini i suštini idu izvan ličnog iskustva sadržanog u individualnom nesvesnom. I. Nastović ističe da je tek Jungovim otkrićem kolektivnog nesvesnog, kao bazično nove orijentacije u dubinskoj psihologiji, postalo moguće istinsko razumevanje ličnosti stvaralaca i stvaralačkog procesa, jer je predmet proučavanja postalo upravo ono što je u tom procesu transpersonalno, odnosno arhetipsko (Nastović, 2010). Po Jungu, odnos između psihologije i umjetničkog stvaralaštva počiva na činjenici da stvaralaštvo u svojoj suštini predstavlja psihološku djelatnost, a ukoliko ona to jeste, onda ona može i treba da bude podvrgnuta psihološkom razmatranju. Sa ovom konstatacijom, međutim,

ujedno je dao i jedno ograničenje primjene psihološkog stanovišta. On kaže da „samo onaj dio umjetnosti, koji postoji u procesu umjetničkog oblikovanja, može biti predmet psihologije, ali ne i onaj dio koji čini pravu suštinu umjetnosti. Ovaj drugi dio kao pitanje, šta je umjetnost po sebi, nikada ne može biti predmet psihologije, već samo umjetničko-estetskog posmatranja“ (Jung, 2003: 81). Jung u raspravi o umjetničkom djelu i njegovom stvaranju, smatra da postoje dvije vrste različitih mogućnosti nastanka umjetničkog djela – jedna je sentimentalna, a druga naivna. U slobodnom prevodu, introvertna i ekstravertna. Introvertni stav se odlikuje potvrdom subjekta i njegovih svjesnih namjera i ciljeva u odnosu na zahtjeve objekta, dok se ekstravertni stav odlikuje podređivanjem subjekta zahtjevima objekta. Kada se radi o smislu umjetnosti, on smatra da pitanje smisla nema nikakve veze sa umjetnošću. Kada govorimo o odnosu psihologije prema umjetnosti, onda se već distanciramo od umjetnosti i stojimo van nje i ne možemo da postupimo drugačije već moramo da spekuliramo, moramo da tumačimo, kako bi stvari dobile značenje. Moramo ostvareni život da rastočimo u slike, u smislenost, u pojmove. Jung smatra da umjetničko djelo treba da posmatramo spolja i tek tada umjetničko djelo postaje slika koja izražava značenja. Tada ono što je prije toga bio čist fenomen, postaje nešto što je u vezi sa drugim fenomenima i tek tada nešto znači, ima određenu ulogu, služi određenim svrhama, vrši smisaona dejstva (Jung, 1977). Kada sve to možemo da vidimo, onda imamo osjećanje da smo nešto saznali i objasnili. Time je, po njegovim riječima, udovoljena nauka. Kada govori o stvaralačkom procesu, Jung kaže da se on sastoji u nesvesnom oživljavanju arhetipa i u njegovom uobličavanju i razvijanju do završenog djela. Uobličenje prvobitne slike je u neku ruku prevođenje na jezik sadašnjice, čime se, takoreći, svakom gledaocu omogućava da nađe pristup do najdubljih izvora života, koji bi mu inače ostali sakriveni. U tome se sastoji socijalni smisao umjetnosti koja stalno radi na vaspitanju vremena, jer ona stvara one figure koje su duhu vremena najviše nedostajale.

### *Zaključak*

Psihoanalitička teorija S. Frojda i analitička psihologija K. G. Junga, svojim bogatstvom i načinom analize, inspirisali su brojne autore da svoju analizu umjetnosti usmjere u pravcu dubokog razumijevanja ličnosti umjetnika i njegovog stvaralačkog procesa kao i analizu filma, bazirajući svoje tvrdnje na nesvesnim procesima u samoj ličnosti umjetnika. Posebno je inspirativna Jungova koncepcija o arhetipovima i kolektivnom nesvesnom, koja nam pruža neiscrpne mogućnost dekonstrukcije sadržaja kako filma, tako i drugih oblika umjetničkog stvaralaštva. Čitanje umjetnosti uz pomoć psihologije, ne može oduzeti autonomiju umjetnosti a čitanje psihologije uz pomoć umjetnosti, može obogatiti psihologiju.

## REFERENCE:

1. Althusser L. 1993. *Écrits sur la psychanalyse*. Paris: Éditions Stock/IMEC.
2. Arnhajm R. 1971. *Umjetnost i vizuelno opažanje*. Beograd : Umjetnička akademija.
3. Barron F. 1965. The psychology of creativity. U knjizi : Olds J.,and Olds, M. *New directions in psychology II*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
4. Bordwell D., Thompson K. 2001. *Film Art : an Introduction*. New York : McGraw-Hill.
5. Frojd S. 1968. *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad:Matica Srpska.
6. Jung K.G. 1977. *Psihološke rasprave*. Beograd: Matica Srpska.
7. Jung K.G. 2003. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Atos.
8. Klein M. 1963. *Our adult world*. New York:Basic Books.
9. Kris E. 1970. *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*. Beograd:Kultura.
10. Krstić D. 1988. *Psihološki rečnik*, Beograd:Vuk Karadžić.
11. Kvašćev R. 1976. *Psihologija stvaralaštva*, Beograd: BIGZ, Beograd.
12. Nastović I. 2010. *Arhetipski svet Nikole Tesle*, Novi Sad:Prometej.
13. Omon Ž., Mari M. *Analiza film(ov)a*. Beograd:Clio.
14. Radovančević Lj. 2003. Psihoanalitička autopsija umjetnosti, Pregledni rad :UDK : 159.964:7. Retrived Septembar 15, 2014 from the World Wide Web. <https://www.scribd.com/doc/292373513/Ljubomir-Radovancevic-Psihoanaliti%C4%8Dka-autopsija-umjetnosti>
15. Segal H. *Introduction to the work of Melanie Klein*, New York: Basic Books.
16. Supek R. 1958. *Umjetnost i psihologija* , Zagreb: Matica Hrvatska.



### **A film study through the prism of psychoanalytic and analytic understanding of art and creativity**

**Abstract:** The field of our interest is psychology of art, that is, the united structural and functional aspects which deal with both the artist and the process of creating artwork, as well as with the very process of the reception of art and the process of its perception. Using the postulates of psychoanalytic and analytic theory, we present a case study – a film, through the prism of Freud and Jung. Psychoanalytic film theory (Freud) analyses the phenomenon of film with the emphasis on the personal and individual aspects of the creator, while analytic psychology (Jung) accentuates the archetypal approach to universality where the artwork is considered as a unique entity with the elements and patterns that can be found in other creative products. Comparing psychoanalytic and analytic approaches in interpreting art and film, a survey of basic terms is given in an attempt to determine, explain and interpret psychological process of the artist and artistic creation. Sublimation, catharsis and regression on the one side, to artistic sublimation, projective identification and reparation, including the concepts such autonomous complex, collective and personal unconscious. These are all the conceptual instruments used by theorists both in psychology and in art in order to better understand the process of creativity, art production and its reception.

**Key words:** film, analysis, unconscious, S. Freud, C. G. Jung