

رهایی بخشی و خودآینی زنانه در فیلم‌های فدریکو فلینی

نویسنده: جون باتلر

مترجم: بهزاد کورشیان

چکیده

این مقاله به مطالعه‌ی نقش زنان و تصویر زنانگی در فیلم‌های فدریکو فلینی (1920-1993) می‌پردازد، و دامنه‌ی آن تا آن‌جا که دیدگاه فلینی درباره‌ی زنان پیش‌برنده‌ی تحول تدریجی پیرنگ‌ها (plots) است بسط می‌یابد. ظاهراً شخصیت‌های اصلی زن در فیلم‌های فلینی در حاشیه‌ی جامعه حضور دارند؛ زنانی که هرچند به‌کلی از اجتماع طرد نشده‌اند اما شیوه‌ی زندگی آن‌ها چنان است که چون زندگی مصیبت‌باری در حاشیه‌ی آن به نظر می‌رسد. فلینی فیلم‌هایی ساخته که نمایش‌دهنده‌ی ناملايماتِ تحمیل‌شده بر شخصیت‌های زن، روابط مشقت‌بارشان با مردان، و درس‌هایی است که آن‌ها از رنج‌های‌شان آموخته‌اند. فیلم‌های فلینی رشد فردی شخصیت‌های زن به‌سوی رهایی را به‌واسطه‌ی روابط متقابل‌شان با دیگران به تصویر می‌کشد.

واژگان کلیدی: فلینی، فدریکو؛ ماسینا، جولیتا؛ میلو، ساندر؛ فیلم سینمایی؛ زنانگی در فیلم‌های سینمایی؛ هویت زنانه

فدریکو فلینی به‌واسطه‌ی فیلم‌های خیال‌انگیز و رویایی‌اش مشهور است، فیلم‌هایی که در آن‌ها زنان در بیشتر موارد نقش‌هایی محوری ایفا می‌کنند. فلینی حضور شخصیت‌های زن در پیرنگ را ضروری می‌پنداشت و بر این باور بود که نقش آن‌ها در روایت‌پردازی تعیین‌کننده است. او در شماری از فیلم‌های‌اش، جولیتا ماسینا همسر خود را برای بازی به‌عنوان شخصیت اصلی انتخاب کرد؛ ماسینا الهی هنری تمام زندگی‌اش بود که در کنار ساندر؛ میلو، هنرپیشه‌ی شهوت‌انگیزِ تونسِ تبار، برای تداوم موفقیت‌اش در مقام یک کارگردان سینمایی از اهمیت بسزایی برخوردار شدند.

به‌طور کلی، شخصیت‌های زن در فیلم‌های فلینی را می‌توان به دو گونه‌ی متفاوت تقسیم کرد. از یک سو، زنانی هستند که در زندگی مشترک با هم‌تایان مردشان همچون تارهای ابریشیمی درهم‌تنیده گره خورده‌اند و نمی‌توانند با یا بدون مُسببِ دلبستگی‌های‌شان زندگی کنند. نمونه‌هایی از این دست عبارت‌اند از: ساندر (لئونورا روفو)، زن

جوانِ فائوستوی زن باره در فیلم *ولگردها (I Vitelloni)*^۱؛ دوست دختر سمجِ مارچلویِ کولی در فیلم *زندگی شیرین (La Dolce Vita)*^۲؛ یا لوئیزا (آنوک آمه)، همسر غرغروی گوئیدوی کارگردان در فیلم *هشت و نیم (Otto e Mezzo)*^۳. از سوی دیگر، شخصیت‌های زنی هستند که هرچند در آغاز به بندکشیده به نظر می‌رسند؛ با این حال، اغلب بندهای نادیده را از پای می‌گشایند - شخصیت‌هایی همچون کابیریا (جولیتا ماسینا)، روسپی ساده‌دل و مهربان فیلم *شب‌های کابیریا (Le Notti di Cabiria)*^۴؛ یا جولیتا (جولیتا ماسینا)، زن خانه‌دار خجالتی و کم‌حوصله‌ی فیلم *جولیتای ارواح (Giulietta Degli Spiriti)*^۵ - زنانی که در نهایت، رضایت‌مندی و آزادی‌شان را به واسطه‌ی خودشکوفایی (self-actualization) در می‌یابند. در حقیقت، این شیوه، مسیری است که تقریباً تمام شخصیت‌های زن فیلم‌های فلینی طی می‌کنند. از سوی دیگر، نقش مردان نگرستن به این زنان، واکنش نشان‌دادن به شکنندگی و فریبندگی‌شان، و به‌ندرت تغییر مسیر در پی ایده‌آل زنانه‌ی آن‌ها بود. درست برعکس، زنان چه‌بسا مقصد و کم‌وبیش زمان رسیدن‌شان را می‌دانند، چراکه رهسپار سفری هستند که خود برگزیده‌اند. مردان بیش‌تر همچون کشتی‌های گذرا در شب به دنیای آن‌ها وارد می‌شوند، اما سرانجام این زنان فیلم‌های فلینی هستند که در جستجوی سرنوشت‌شان با آن مواجه می‌شوند. برای این زنان پرده‌ی سینما، آزادی اراده دست‌یافتنی شده بود و آزادی نهایی‌شان عمدتاً بدون مساعدت یا مداخله‌ی مردان به‌دست آمده بود.

شخصیت‌های زنِ عشوه‌گر اما اغلب ساده و بی‌آلایش فلینی، به‌واسطه‌ی بازیگران در نقش‌هایی که گویی به قامت آن‌ها دوخته شده است با نوعی رهاییِ کودکانه بازی می‌کنند. شیخ سفید (Lo Sceicco Bianco)^۶، نخستین فیلم بلند فلینی، برونلا بووو را در نقش واندا (تصویر 1) در صحنه‌ی اصلی قرار می‌دهد، نوعروس معصومی که به همراه ایوان (لئوپولدو تریسته) شوهر از خودراضی‌اش برای گذراندن ماه‌عسل وارد رم می‌شود.

¹ I Vitelloni (The Young Calves), Federico Fellini (1953; London: Nouveaux Pictures, 2012), DVD.

² La Dolce Vita, Federico Fellini (1960; London: Nouveaux Pictures, 2012), DVD.

³ Otto e Mezzo (8½), Federico Fellini (1963; London: Nouveaux Pictures, 2001), DVD.

⁴ Le Notti di Cabiria (Nights of Cabiria), Federico Fellini (1957; London: Optimum Releasing, 2009), DVD.

⁵ Giulietta Degli Spiriti (Juliet of the Spirits), Federico Fellini (1965; London: Nouveaux Pictures, 2012), DVD.

⁶ Lo Sceicco Bianco (The White Sheik), Federico Fellini (1952; London: Optimum Releasing, 2007), DVD.



تصویر 1. واندای (برونلا بووو) ساده و معصوم در «شیخ سفید»^۷

ایوان آن روز را با وسواس زیادی برنامه‌ریزی کرده است - هر لحظه‌ی آن حساب شده است - از تماشای جاهای دیدنی گرفته تا دیدار با بستگان عصاقورت‌داده و ملال‌آور، و بعد از آن ملاقاتی رسمی با پاپ. با وجود این، واندا خیالات دیگری در ذهن دارد و در حالی که ایوان چرت می‌زند، او یواشکی به دیدار شیخ سفید (آلبرتو سوردی) می‌رود، قهرمان یک کتاب مصور رمانتیک. اتفاقات پس از آن به نسخه‌ی قرن بیستمی پیشرفت هارلو (The Harlot's Progress) ی ویلیام هوگارت^۸ تبدیل می‌شود، مجموعه‌ای از شش نقاشی و حکاکی‌های نقره‌ای رنگ که ماجرای سقوط و تباهی دخترک دهاتی پاکدامنی به ورطه‌ی ابتدال و تهیدستی را به نمایش می‌گذارد. در فیلم فلینی، واندا به یکی از دفاتر هنرجویی شیخ سفید می‌رود و از آن‌جا همراه با سایر هنرپیشه‌های تدوین عکس راهی مجموعه‌ای ساحلی می‌شود، جایی که سرانجام نقش دختری در حرمسرا را در یک کتاب مصور بازی می‌کند. در این صحنه، سقوط شرم‌آور واندا تقریباً رخ داده است؛ حال او به شکل اغواکننده‌ای لباس بر تن کرده و خیلی زود خود را در مرکز توجهات عاشقانه‌ی شیخ سفید در می‌یابد. هنگامی که واندا در آغوش عاشق خیالی خود مدهوش افتاده است، هر دو سوار بر قایقی کوچک به سوی دریا حرکت می‌کنند. شیخ سفید بیهوده در پی آن است که واندا را ببوسد اما تیرک بادبان قایق به سر او برخورد می‌کند و طلسم شکسته می‌شود. با بازگشت آن‌ها به ساحل واندا در می‌یابد که داستان عاشقانه‌شان دروغین است، و او متوجه می‌شود که شیخ سفید کار دومی

⁷ Ibid.

⁸ Hogarth, William, A Harlot's Progress, Engravings, 1732.

به‌عنوان قصاب در کنار زن سلیطه‌اش دارد. واندا که اکنون به میزان حماقت، تباهی و فضاحتی که گریبانش را گرفته پی برده است، تلاش می‌کند با غرق کردن خود به زندگی‌اش پایان دهد، اما تقلای مفتضحانه‌ی او به نحو رقت‌انگیزی شکست می‌خورد. به چشم واندا، مبادرت به خودکشی نافرجام‌اش صرفاً تأکید بیش‌تری بر عجز و ناتوانی او محسوب می‌شد.

نقطه‌ی شروع تحول و تکامل شخصیت واندا حیرت‌زدگی و ساده‌لوحی محض او است. با این‌همه، او خودش مسئول تصمیماتی است که می‌گیرد، تا آن‌جا که آن‌ها محصول خیال‌پردازی‌های نوجوانی‌اش هستند. ایوان شوهر واندا نیز به‌نوبه‌ی خود، حال که از روابط مذهبی عمومی‌اش مستأصل و سرخورده شده و به‌دنبال حل معمای ناپدیدشدن وانداست، در نهایت دست از تمام امیدهای‌اش می‌شوید و در آغوش یک روسپی تسلأ می‌یابد. قابل توجه است که دوراهی اخلاقی ایوان به‌وسیله‌ی یک فاحشه حل می‌شود، حال آن‌که همسر باکره‌اش از تجربه‌ای رماتیک روی گردانده است: شاهده‌ی بر معیارهای دوگانه. این مضمون تکراری بسیاری از فیلم‌های فلینی است، که عمدتاً نشان‌دهنده‌ی نکوهش آرمان‌های شهرستانی ساده‌لوحانه و به حاشیه‌رانده‌شدن روسپی‌ها است. به هر حال، فلینی در فیلم‌های‌اش این زنان را پذیرا می‌شود و برای‌شان بزمی برپا می‌کند. نقش‌هایی که این زنان بازی می‌کنند، حتی نقش‌های پیش‌پافتاده، منجر به شکل‌گرفتن حسی تأثیرانگیز از انسانیت و شفقت در کارهای‌اش می‌شود. در این فیلم‌ها انگشت اتهام به‌سوی کسی نشانه نمی‌رود، بلکه تنها شیطنت و همدلی است که روایت را به‌سوی انسانیت و خوش‌خُلقی بی‌وقفه سوق می‌دهد. در شیخ سفید (Lo Sceicco Bianco)،⁹ نهایتاً، ایوان و واندا از خطاهای یکدیگر چشم‌پوشی می‌کنند، که منجر به شکل‌گرفتن مرحله‌ی رشد تازه‌ای در رابطه‌ی بین آن‌ها می‌شود. تسلای خاطر در بخشش است، حال آن‌که کاستی و حماقت همچون جزئی ذاتی از روح آدمی پذیرفته می‌شوند.

نقش گذرای جولیتا ماسینا همچون کابیریا در شیخ سفید (Lo Sceicco Bianco)،¹⁰ به‌عنوان وردست آتش‌پاره‌ی روسپی‌پا به سن گذاشته‌ی داستان، مسیری را دنبال می‌کند که بخش عمده‌ای از نقشی است که او در بسیاری از فیلم‌های فلینی بازی کرده است. در صحنه‌ای از فیلم شیخ سفید (Lo Sceicco Bianco)، او صحنه‌ی اصلی را با رفتارهای لوده‌وارانه‌اش به‌دست می‌گیرد، به تغییر سیر تحول روایت کمک می‌کند و بر گره‌گشایی رضایت‌بخش داستان بین شخصیت‌هایی که ممکن بود پایانی دیگر را رقم بزنند اثر می‌گذارد. اجرای کمیک ماسینا، و تعلیقات

⁹ Fellini, The White Sheik.

¹⁰ Ibid.

هم‌سرایانه‌ی سرشار از همدلی و خردمندی‌اش، شرایطی را فراهم می‌کند که نهایتاً واندا و ایوان برای وضع ناگوار ماه‌عسل‌شان راه‌حلی بیابند. ماسینا بارها در دیگر نقش‌های‌اش در فیلم‌های فلینی، موفق شده است تا عواطف و احساسات لبریزاش را عرضه کند، او این کار را گاهی صرفاً با حرکت چشمان‌اش انجام می‌دهد (رجوع کنید به کابیریا در *شیخ سفید* (Lo Sceicco Bianco)،^{۱۱} جلسومینا در *جاده* (La Strada)،^{۱۲} یا باز هم کابیریا در *شب‌های کابیریا* (Le Notti di Cabiria)^{۱۳}). او به‌راحتی از الگوهای بصری چهره‌اش در جهت پیشروی روایت از یک صحنه به صحنه‌ای دیگر بهره می‌گیرد. ماسینا در سکوت، تماشاگران را از یک نما به نمایی دیگر به پیش می‌برد، و نیز به آن‌ها مجال می‌دهد تا دریابند که پیش‌روی‌شان چه چیزی اهمیت دارد و بایستی مورد ملاحظه قرار گیرد. جولیتا ماسینا، در صحنه‌ی بازی‌اش در *شیخ سفید* (Lo Sceicco Bianco) گستاخ و بی‌پرواست، بسیار متفاوت با شخصیت جلسومینا در *جاده* (La Strada)، هرچند به همان اندازه نافذ و دلنشین است.

شخصیت‌های زن در فیلم *ولگردها* (I Vitelloni)^{۱۴} به کارگردانی فلینی در سال 1954 میلادی به اندازه‌ی نقش‌هایی که شخصیت‌های مرد در این فیلم بازی می‌کنند شاخص و نمایان نیستند؛ با این حال، بدون این شخصیت‌ها، روایت داستان یک‌سویه و فاقد توازن می‌شد. سه نفر از پنج «ولگرد» در این فیلم پشت‌شان به زنانی نیرومند گرم است: ساندررا (لئونورا روفو)، که در انتهای فیلم به توانایی عاطفی خود در مقام همسری جوان و مادر آگاه می‌شود؛ جولیا (لیدا بارووا)، زن متأهل جافتاده‌ای که پیشنهادهای اغواگرانه‌ی فائوستوی جوان را پس می‌زند (زمانی که فائوستو شوهر ساندررا است)؛ و آلگا (کلود فارل)، خواهر سخت‌کوش آلبرتوی لآبالی که سربار او شده است.

فلینی در نظر داشت که این فیلم بازتابی از خاطرات دوران جوانی‌اش از بالیدن در یک شهر کوچک ایتالیایی در کرانه‌ی دریای آدریاتیک باشد. آن‌ها که بر خود نام «ولگردها» را دارند، غیرمسئولانه و از روی بطالت، از پذیرفتن هر نوع کار معناداری طفره می‌روند و تنها به واسطه‌ی عواید خانواده‌شان امرار معاش می‌کنند. یکی از این مردان جوان، مورالدو (فرانکو اینترلنگی)، در نقش وجدان گروه ظاهر شده و در تلاش برای هدایت آن‌ها به آب‌های آرام چشم و گوش رفقای‌اش می‌شود. یکی دیگر از این ولگردها، فائوستو (فرانکو فابریسی)، عیاشی اصلاح‌ناپذیر است که تلاش می‌کند تا هر زنی را که بر سر راه‌اش می‌بیند اغوا کند. ساندررا همسر جوان و دوست‌داشتنی باردار

¹¹ Ibid.

¹² La Strada, Federico Fellini (1954; London: Optimum Releasing, 2005), DVD.

¹³ Fellini, Nights of Cabiria.

¹⁴ Fellini, I Vitelloni.

او، از تحقیر مستمری که از مشاهده‌ی خطاهای او دچارش است رنج می‌برد. فائوستو به‌رغم تقاضاهای اشک‌آلود ساندررا به بی‌مبالاتی‌های‌اش ادامه می‌دهد، تا آن‌جا که نگاه عاشقانه‌ی بین این زوج به قساوت بی‌شرمانه و مکرر فائوستو مبدل می‌شود. در نهایت، رفتارهای او منتهی به کوششی احمقانه برای بوسیدن زنی پا به سن گذاشته، یعنی جولیا همسر صاحب‌کارش می‌شود (تصویر 2).



تصویر 2. فائوستو (فرانکو فابریسی) در تلاش برای بوسیدن جولیا (لیدا بارووا)، همسر صاحب‌کارش در

«ولگردها»¹⁵

در این لحظه نگاه خودشیفته‌ی فائوستو از درون فرومی‌باشد و به‌واسطه‌ی اعمال و رفتارش تقریباً ازدواج‌اش را محکوم به شکست می‌کند. هرچند تنها برانگیختگی مختصر متقابلی بین جولیا و فائوستو در جشن بالماسکه رخ می‌دهد، اما جولیا بلافاصله برای حفظ آبروی‌اش پا پس می‌کشد. با وجود این، فائوستو مجاب می‌شود که احساسات‌اش نسبت به همسر صاحب‌کارش دوطرفه است، و از این‌رو امتناع متعاقب زن او را سردرگم کرده و به سکوت وا می‌دارد. در نهایت، این پدر فائوستو است که با کتک زدن‌اش همچون بچه‌ای سرکش و نافرمان او را ادب می‌کند. ساندررا ترجیح می‌دهد تا عذرخواهی از روی پشیمانی شوهر متمرّد خود را قبول کند، با این حال عهد می‌کند که با او همچون پدرش برخورد کند و اگر بار دیگر به‌عنوان شوهر او را ترک کرد تا حد مرگ زیر مشّت و لگد بگیرد. برآشوبیدن زبانی ساندررا آشکارا بلوغ و رشد عاطفی تازه تبلور یافته‌اش را نشان می‌دهد.

¹⁵ Ibid.

از سویی، جولیا نیز مرحله‌ای از وفاداری به شوهرش را باز می‌یابد که چه‌بسا تا پیش از رابطه‌ی نامشروع کوتاه‌اش با فائوستو فاقد آن بود. از سوی دیگر، الگا خواهر آلبرتو تصمیم می‌گیرد به ندای قلب‌اش گوش فرا دهد و خانه را برای شروع زندگی جدیدی با عاشقِ متأهل خود ترک کند. این موضوع برای آلبرتو (آلبرتو سوردی) بحرانی پدید می‌آورد، که شاید بهترین اتفاق برای او باشد، چون باید به ناگهان بزرگ شود و مسئولیت‌های خانوادگی روزانه را بر عهده گیرد. در پایان داستان، این مورالدو برادر ساندراست که به‌عنوان تنها فرد از بین ولگردها، پس از سرخوردگی از دوستان و زندگی عبث و بیهوده‌اش تصمیم می‌گیرد که از شهر برود. برای این مردان جوان که از هر نوع رشد عاطفی بازمانده‌اند، می‌بایستی رد و نشانی از ثمره‌ی بی‌واسطه‌ی ارتباط و نفوذ شماری از شخصیت‌های زن وجود داشته باشد: به‌عنوان خواهر، همسر، یا معشوقه.

حال و هوای فیلم بعدی فلینی یعنی جاده (La Strada)¹⁶، محصول سال 1954 میلادی، به‌طرز چشمگیری در تضاد با سرخوشی و عناصر حسب‌حال‌گونه‌ی فیلم ولگردها (I Vitelloni)¹⁷ است. در این فیلم تعامل خیرخواهانه‌ی میان مردان جوان و شخصیت‌های زن حامی آن‌ها پایان یافته است. به‌جای آن، فلینی در جاده (La Strada) فیلمی ساخت که هم دردناک و هم اندوه‌بار بود، بیش‌تر به‌خاطر نمایش تأثرآورِ جولیتا ماسینا از جلسومینا دختر شهرستانی کند ذهن (تصویر 3).



تصویر 3. زامپانوی (آنتونی کوئین) معرکه‌گیر و جلسومینا (جولیتا ماسینا) وردست کم‌هوش‌اش در «جاده»¹⁸

¹⁶ Fellini, La Strada.

¹⁷ Fellini, I Vitelloni.

¹⁸ Fellini, La Strada.

در این فیلم، زامپانو (آنتونی کوئین) معرکه‌گیرِ دوره‌گردِ قُلچماقی به‌معنای واقعی کلمه، جلسومینا را از مادر فقیر و بی‌بضاعت‌اش می‌خرد. پس از آن جلسومینا اسیر شده و به بیگاری کشیده می‌شود، به‌نحوی که زامپانو به او ناسزا می‌گوید و کتک‌اش می‌زند، و او را وادار می‌کند تا نمایش‌اش را اجرا کند. جولیتا ماسینا با دیالوگ کوتاهی برای اثبات اجرای‌اش، استادانه از عهده‌ی جلب‌توجه‌کردن به‌وسیله‌ی زودرنجی و بی‌پناهی پرنده‌مانندِ شخصیت‌اش بر روی پرده‌ی سینما بر می‌آید. در حالی که زامپانو در دیدن زیبایی باطنی جلسومینا ناکام است، زیرا با سنگدلی از استعداد خدادادی دخترک سوءاستفاده می‌کند. هنگامی که زامپانو هنرپیشه‌ی رقیب‌اش یعنی دلک (ریچارد بیسهارت) را به قتل می‌رساند، جلسومینا به آستانه‌ی جنون می‌رسد، ارتباطش را با واقعیت از دست می‌دهد و در نهایت زامپانو او را به حال خود رها می‌کند. سال‌ها بعد زامپانو در می‌یابد که جلسومینا مُرده است. او درهم‌شکسته و پریشان‌خاطر به این نکته پی می‌برد که صافی و بی‌آلایشی سرشت آن دختر تنها راه رستگاری‌اش بوده است، و این که بدون او امیدهای‌اش برای رستگاری از دست رفته است. در پایان داستان این جلسومینای مُرده است که فاتح می‌شود؛ توانایی‌اش در تجربه‌ی شادکامی ساده و بی‌تکلف، او را از زامپانوی بی‌احساس و سنگدل متمایز می‌کند که خیلی دیر در می‌یابد که چه کسی را از دست داده است. صحنه‌های پایانی فیلم جاده (La Strada) او را مست، تندخو، و نهایتاً تک و تنها، تهی از طبع انسانی در حالی که آواره در ساحل سرگردان است به تصویر می‌کشد. نمای آخر فیلم کالبد به خاک افتاده‌ی زامپانو در کناره‌ی دریا را نشان می‌دهد؛ به‌نحوی که معلوم نیست او هنوز زنده باشد.

فلینی بعد از فیلم جاده (La Strada)،¹⁹ به شخصیت کابیریایِ روسپی که برای نخستین بار در صحنه‌ای در فیلم شیخ سفید (Lo Sciecco Bianco)²⁰ ظاهر شد باز می‌گردد. او بی‌گمان فکر می‌کرد که این نقش ارزش پرداخته‌شدن را دارد زیرا در سال 1957 میلادی به ساخت شب‌های کابیریا (Le Notti di Cabiria)²¹ ادامه داد، او بار دیگر همسرش جولیتا ماسینا را برای بازی در این فیلم انتخاب کرد تا نقش‌اش را همچون فاحشه‌ای خوش‌قلب تکرار کند. کابیریا کماکان به عشق حقیقی و رمانتیک در کنار معصومیتی بی‌چون و چرا باور دارد که خط بطلانی بر ماهیت شغل‌اش می‌کشد. در صحنه‌ای از فیلم، کابیریا که آشکارا دچار ملال شده است، تصمیم می‌گیرد «سحر و افسون»‌اش را بر دارد و در جستجوی مشتریان به محله‌ای جدید برود. او با دو روسپی از طبقاتِ بالا برخورد می‌کند که بهترین مُد لباس و کفش پاشنه‌بلند را بر تن دارند، و در میان جمعیت سطح بالای ویا ونتوی

¹⁹ Ibid.

²⁰ Fellini, The White Sheik.

²¹ Fellini, Nights of Cabiria.

(Via Veneto) مُدِ روز پرسه می‌زنند. کابیریا کفش‌های تختِ کهنه و کُتِ از مُدافتاده‌ی خود را با آن‌ها مقایسه می‌کند که روزهای بهتری داشته‌اند. هنگامی که هر دو طرف از کنار یکدیگر رد می‌شوند، او روی بر می‌گرداند و با حسرت و حسادت حک شده بر روی چهره‌اش آن‌ها را ورنانداز می‌کند: گستاخی و اعتماد به نفسِ مبالغه‌آمیزِ کابیریا حس عمیقاً ریشه‌دارِ عدم اطمینان و نگرانی را برملا می‌کند.

کابیریا همواره با تعرض و فریب مردان سر و کار دارد، با این حال به آرزوهای‌اش برای پایانی خوش پَر و بال می‌دهد؛ ازدواج و خانواده‌ای که به او شأن و آرامشی را خواهد داد که تمنای‌اش را دارد. در سرتاسر فیلم، کابیریا به دنبال چنین فرصتی است: در صحنه‌ی افتتاحیه، دوست‌پسر فعلی‌اش پول و کیف‌اش را می‌قاپد و با هُل دادن کابیریا درون رودخانه برای این‌که به راحتی فرار کند نمک بر زخم‌اش می‌پاشد. کابیریا تا آستانه‌ی غرق شدن پیش می‌رود، بعد از آن به‌طور مخفیانه در متروکه‌ای ساکن می‌شود، سلامت‌اش را به دست می‌آورد و تصمیم می‌گیرد به محلی متفاوت برود، جایی که با آلبرتو لازاری (آمادئو نازاری) ستاره‌ی مشهور سینما ملاقات می‌کند. اما رفتار لازاری با او نُوأم با سردی و بی‌اعتنایی است. کابیریا اندکی بعد با «اُسکار» (فرانسوا پیری) رو در رو می‌شود، که وانمود می‌کند مرد رویاهای‌اش هست طوری که انگار با عملی جادویی در نمایشی سرگرم‌کننده (vaudeville) ظاهر شده است. کابیریای کارگشته در نگاه اول محتاط و مردد است، اما خیلی سریع به اُسکار اعتماد می‌کند و نهایتاً به دست او به لبه‌ی پرتگاه کشیده می‌شود و سرمایه‌ی زندگی‌اش به یغما می‌رود. کابیریا هنگامی که در می‌یابد تا چه اندازه فریب خورده است، به اُسکار التماس می‌کند که او را بکشد. زمانی که اُسکار خود را کنار می‌کشد، او به کلی با اندوه، یأس و ناامیدی از پای در می‌آید، و تماشاگر برای لحظه‌ای تردید می‌کند که آیا کابیریای رنج‌کشیده با پریدن از پرتگاه به زندگی‌اش خاتمه می‌دهد یا نه. کابیریا به آهستگی در همان حوالی پرسه می‌زند و دل‌شکسته، در جاده‌ای قدم می‌زند که به خانه‌اش می‌رسد، خانه‌ای که دیگر ندارد (او آن را فروخته و پول‌اش را به اُسکار داده بود). در این حین که کابیریا با ظاهری ژولیده و کثیف این مسیر پُر پیچ و خم را طی می‌کند، با دسته‌ای از نوجوان‌ها برخورد می‌کند که دور و بر او با سرخوشی می‌رقصند. شور و سرزندگی آن‌ها مسحورکننده است، و کابیریا کم کم تحت تأثیر شور و اشتیاق جوان‌ها قرار می‌گیرد. او به آرامی لبخند می‌زند، سرش را بالا می‌آورد، اشک بر چشمان‌اش جاری می‌شود، و با نگاه خیره به دوربین، دیوار چهارم را هم می‌شکند (تصویر 4).



تصویر 4. نمایی نزدیک از «شب‌های کابیریا»^{۲۲}: روسپی رنج‌کشیده (جولیتا ماسینا) با چشم‌تر می‌خندد.

بر عکس شخصیت‌های مرد در فیلم‌های فلینی که به نظر می‌رسد تنها حضور دارند، تماشاگر صرف‌گزاران زندگی‌شان‌اند، و تنها زمانی با دیگران وارد تعامل می‌شوند که چاره‌ای ندارند یا نیازمند چیزی هستند، شخصیت‌های زن کارهایی بیش از این انجام می‌دهند. در فیلم‌های فلینی مردان تنها از خود عکس‌العمل نشان می‌دهند؛ آن‌ها صبر می‌کنند تا اتفاقی بیفتد و بعد تصمیم می‌گیرند که در آن مداخله کنند یا نه. از سوی دیگر، شخصیت‌های زن، فعالانه به دنبال گره‌گشایی‌اند. آن‌ها زندگی را در آغوش می‌کشند، لبریز از زیستن‌اند، و تسلی خاطر خود را با آموختن از تجربه‌ای غالباً تلخ به دست می‌آورند. نمایی که از کابیریا در لحظات پایانی فیلم گرفته شده است، به تماشاگر حسی از امید را القا می‌کند؛ تصویری از زنی جسور و با شکوه، سرکش و پر فروغ، که در مقابل بدبختی و فلاکت کُرنش نمی‌کند.

حضور شخصیت‌های مرد در فیلم‌های فلینی به نظر می‌رسد توأم با بی‌خیالی است؛ آن‌ها در حال گذار از ماجرای به ماجرای دیگر، از اندیشیدن در این باب که چگونه به چنین لحظه‌ی بحرانی‌ای رسیده‌اند ناتوان هستند. شخصیت‌های مرد فیلم‌های فلینی خیلی دیر متوجه می‌شوند که چه‌بسا می‌توانستند نقشی در سرنوشت خودشان ایفا کنند، صرف‌نظر از این‌که چگونه عاقبت کارشان ناخوشایند باشد؛ بر عکس، آن‌ها همان خطاها را تکرار می‌کنند. در مقابل، شخصیت‌های زن عنان زندگی‌شان را به دست می‌گیرند. آن‌ها از بدبختی‌های گذشته می‌آموزند

²² Ibid.

و بدین سان شخصیت‌های‌شان رشد می‌کند. از نقطه‌نظر آن‌ها بهتر است عواقب شکست را بر دوش کشیم تا این‌که در هراس از بی‌عملی به سر بریم. مردان نیز در فیلم‌های فلینی امیال و خواسته‌های خود را دارند اما آن‌ها برای آن‌که سزاوار به دست آوردن‌شان باشند کم‌کاری می‌کنند. به نظر می‌رسد این موضوع هیچ‌کجا جز شخصیت مارچلو (مارچلو ماسترویانی) در فیلم *زندگی شیرین (La Dolce Vita)*^{۲۳} مصداق بهتری نداشته باشد.

مارچلو روزنامه‌نگاری معروف و زن‌باره‌ای جذاب است که زندگی خود را از طریق ستون‌نویسی شایعات بی‌پایه و اساس درباره‌ی افراد ثروتمند و مشهور می‌گذراند. مارچلو که از زندگی اش سرخورده و ملول شده، در جستجوی رضایت‌مندی رمانتیک در روابط زودگذر و پیش‌پاافتاده است. مادالنا (آنوک آمه)، معشوقه‌ی فعلی‌اش، پول‌دار و به همان اندازه سرخورده و ملول از زندگی‌اش است. اما (یونه فرنوکس) دوست‌دخترِ دمدمی‌مزاج و حسودِ مارچلو، بیهوده به دنبال آن است تا مانع زن‌باره‌گی‌های او شود. مارچلو در پی ماجرای تازه، با یک هنرپیشه‌ی آمریکایی شهوت‌انگیز به نام سیلویا (آنیتا اکبرگ) مصاحبه می‌کند. آن‌ها همراه با آدم‌های آسمان‌جُل دیگری، شامل دوست هنرپیشه‌ی عیاشِ سیلویا، شبی را با نوشیدن و رقصیدن در ویرانه‌های حمام‌های کاراکالا (the Baths of Caracalla) در رُم سپری می‌کنند (تصویر 5).



تصویر 5. سیلویا (آنیتا اکبرگ) در فیلم «زندگی شیرین»^{۲۴} تمام شب را به رقصیدن مشغول است

²³ Fellini, La Dolce Vita.

²⁴ Ibid.

ملال و بی حوصلگی مارچلو خمودگی و رخوت عمیق‌تری را پنهان می‌کند، خمودگی و رخوتی که به نظر می‌رسد نمی‌تواند مخفی‌اش کند. او بیهوده به دنبال آن است که طلسم بداقبالی و بدبیاری‌اش را با تقلاهای مایوس‌کننده‌تر همچنان‌که زنبازی‌های‌اش نیز جنون‌آمیزتر می‌شوند بشکند. در مورد زنانی که در میان تارهایی که او تنیده گرفتار شده‌اند، حتی یک نفر هم پیدا نمی‌شود که به خشنودی و سعادت رسیده باشد. هیچ‌کدام از آن‌ها متوجه نیستند که چگونه زوال و نابودی‌شان به خودشیفتگی مارچلو گره خورده است. تنها شخصیتی که اندکی در رسیدن به مختصری آزادی کامیاب می‌شود سیلویا است، هرچند می‌توان استدلال کرد که در خودپسندی محض‌اش، به‌راستی مارچلو با رقیب خود روبه‌رو شده است. سیلویا نیز که به همان اندازه از خودراضی و مغرور بود بعید است فهمیده باشد که او چیزی جز نمونه‌ای بارز از خودخواهی بی‌حد و حصر او نیست.

در صحنه‌ی مشهور پایانی، گویی برای مارچلو به وسیله‌ی پائولا (والریا سینگوتینی) طنابِ نجاتی پرتاب می‌شود، دختری فرشته‌گون که با او صبح اول وقت تصادفاً در کافه‌ای ساحلی آشنا شده بود. دخترک به نحوی رازآمیز به صحنه‌ی پس از شادخواری و میگساری در ساحل وارد می‌شود، از مارچلو می‌خواهد تا رفقای فاسدش را ترک کند و (احیاناً) به او ملحق شود. پیشنهاد او به چشم می‌آید و برای دقایق کوتاهی، مارچلو از حدِ فاصل رستگاری و دوزخ می‌گذرد. در انتها مارچلو زبانه‌های آتش را بر می‌گزیند و به سوی دار و دسته‌ی عیاش‌اش باز می‌گردد. همچون نمای نزدیک فیلم شب‌های کابیریا (Le Notti di Cabiria)^{۲۵}، پائولا نیز دیوار چهارم را می‌شکند و بی‌واسطه به تماشاگران خیره می‌شود. سیمای او سرد و بی‌عاطفه اما از روی شفقت است، انگار که فلینی امیدوار است که تماشاگران با خوانشِ نگاه خیره‌ی پائولا حرف‌شان را بزنند (تصویر 6).



تصویر 6. پائولای (والریا سینگوتینی) فرشته‌گون از مارچلو و ما در نمایی بسته از فیلم «زندگی شیرین»^{۲۶}

خدا حافظی می‌کند

²⁵ Fellini, Nights of Cabiria.

²⁶ Fellini, La Dolce Vita.

تعریف و تمجیدها و تأییدهای انتقادی‌ای که فیلم *زندگی شیرین* (La Dolce Vita) با خود به همراه آورد فلینی را از ساخت فیلمی دیگر بیمناک کرد، بیمناک از این که مبدا این موفقیت تکرار نشود. او پیش از این که خود را درگیر پروژه‌ای دیگر کند مدتی دست نگه داشت، و در برهه‌ای به شدت از تولید هر فیلم جدیدی ابا داشت. وقتی نهایتاً فیلم *هشت و نیم* (8½) در سال 1963 اکران شد، به مراتب با سروصدای بیش‌تری نسبت به فیلم *زندگی شیرین* (La Dolce Vita) مواجه شد. با این همه حرف و حدیث‌هایی درباره‌ی به بن‌بست رسیدن فیلم‌ساز به گوش می‌رسید. گوئیدو آنسلمی (مارچلو ماسترویانی)، شخصیت کارگردان فیلم، دقیقاً بازتابی از خود فلینی است. البته به غیر از این که فلینی زن‌باره نبود و گوئیدو بی‌تردید چنین بود. گوئیدو از تمامی جنبه‌های دیگر، آینه‌ای تمام‌قد از فلینی بود تا آن‌جا که می‌توان گفت آن‌ها هم‌زاد (Doppelgänger) یکدیگر بودند: همان بیمناک‌بودن‌ها، همان عدم اعتماد به نفس آزاردهنده، و تشویش درباره‌ی کامیابی (یا ناکامی) معیارهای متعالی‌ای که به‌وسیله‌ی خودشان برقرار شده بود. فلینی لابد موفقیت فیلم *زندگی شیرین* (La Dolce Vita) را تا لحظه‌ی کف‌زدن‌های پُرشور پس از تیتراژ پایانی فیلم *هشت و نیم* (8½) نفرین کرده است.

گوئیدو با سفارش دکتر به یک چشمه‌ی آب معدنی که در بهبود روند درمان اضطراب‌های‌اش موثر است سفر می‌کند. او در آن‌جا با کلودیای (کلودیا کاردیناله) زیبا و منحصر‌به‌فرد مواجه می‌شود، ایده‌آل زنانه‌اش، که بعد از این به رویاهای‌اش پیر و بال می‌دهد (تصویر 7).



تصویر 7. زیبایی خیره‌کننده (کلودیا کاردیناله) اکسیر حیات را در فیلم «8½»²⁸ به گوئیدو پیشکش می‌کند

²⁷ Fellini, 8½.

²⁸ Ibid.

گوئیدو احساس می‌کند که در میان خواسته‌های همیشگی خیلِ زنانِ زندگی‌اش احاطه شده است (آن‌ها جملگی در رویای حرمسرای‌اش دور هم جمع شده‌اند)، با وجود این، او آن‌ها را به رو در رو شدن با یکدیگر ترغیب می‌کند تا بدین‌وسیله ملال و بی‌حوصلگی را از خود دور کند. در خلال اقامت‌اش در هتل، کارلا (ساندرا میلو) معشوقه‌ی بسیار حساس‌اش او را به ملاقاتی دعوت می‌کند. گوئیدو انگار که این وعده‌ی ملاقات کافی نباشد، لوئیزا (آنوک آمه) همسر سلیطه‌اش را نیز دعوت می‌کند و با بی‌خیالی احتمال رو در رو شدن دو طرف با یکدیگر را بالا می‌برد. چنین می‌شود و هنگامی که گوئیدو در این باره که کارلا و لوئیزا خوش و بش‌های پوچ مکرری با هم دارند شروع به رویاپردازی می‌کند، برای‌اش بی‌نهایت مفرح و سرگرم‌کننده است (نهایتاً در رویای گوئیدو همسر و معشوقه‌اش به‌خوبی با یکدیگر کنار می‌آیند). گوئیدو در یکی از پس‌نگاه‌های‌اش، زن هرزه‌ی بی‌بند و باری را در ساحل به خاطر می‌آورد، ساراگینا (La Saraghina)، که با موهایی شبیه به لانه‌ی پرنده و آرایشی غلیظ، که به‌شکلی درهم‌آمیخته از رقص رومبا (the rumba) می‌رقصد، به سبک ساراگینا. او بعداً در حین صحنه‌ی حرمسرای خیالی دیده می‌شود، آن‌جا که گوئیدو دوشیزه‌ی پا به سن گذاشته‌ای را به «بالاخانه» می‌فرستد تا مجبور به دیدن‌اش نباشد. مستور، فراموش‌شده، و بیرون از قلمرو خیال. همچنان‌که گوئیدو عناصر جدیدی را به منظره‌ی رویاگون‌اش می‌افزاید، ناگهان بی‌درنگ جمعی از زنانِ سرسپرده با اشتیاق بیش‌تری به‌سوی او می‌روند. گوئیدو حتی در خیال نیز با زنان حرمسرای‌اش کامروا نمی‌شود.

برای گوئیدو/فلینی زنان حرمسرا محکوم به ناخشنودی‌اند. گوئیدو همین‌که با هریک از این زنان وارد رابطه می‌شود، در نزدیک‌شدن به آن‌ها با مشکلات مشخصی روبه‌روست؛ آن‌ها فریب خورده‌اند و به نظر می‌رسد نمی‌توانند بدون او زندگی کنند. نگاه عشق همان چیزی است که گوئیدو را در برابر زنان زندگی‌اش کور کرده است، یا به عبارت ساده‌تر، نگاه صرف‌اش. این زنان چنان‌چه تنها یک‌بار در معرض نگاه‌خیره‌ی او قرار بگیرند، آزادی اراده‌شان تباه می‌شود. زنانی که خود را به دنیای گوئیدو وارد می‌کنند، به هستنده‌هایی سایه‌وار مبدل می‌شوند؛ آن‌ها نه معشوقه‌هایی صاحب سرنوشت خود، بلکه عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌ای در بندِ خودشیفته‌ای قهاراند. تنها فراری این معرکه کلودیای شهوانی است، الهه‌ی هنرِ گوئیدو.

ره‌سپاری به‌سوی تعیین سرنوشت و رهایی شخصیت‌های زن برای فلینی در فیلم *جولیتای ارواح (Giulietta degli Spiriti)*²⁹ معنای ژرف‌تری به خود می‌گیرد، آن‌جا که کارگردان بار دیگر به جولیتا ماسینا در انتخاب‌اش

²⁹ Fellini, Giulietta Degli Spiriti.

به‌عنوان نقش اصلی آزادی عمل داد. *جولیتای ارواح* نخستین فیلم رنگی فلینی بود، که در آن او و پیرو گراردی کارگردان هنری قاطعانه و به‌نحوی شورانگیز از پالت بصری جدید استفاده کردند. فلینی کاملاً به استعدادهای بازیگری همسرش برای بازی در نقش جولیتا ایمان داشت، زن خانه‌دار متمول و دلزده‌ای که عاشق شوهرش است اما بر مبنای شواهدی به او در مورد خیانت‌اش سوءظن دارد. در حین جلسه‌ی احضار ارواح، جولیتا و دوستان‌اش هر طوری شده گروهی از ارواح را احضار می‌کنند-گروهی از ارواح که حال شبانه‌روز به دیدار جولیتا می‌روند. در حالی که فیلم مرز میان وهم و واقعیتی به همان اندازه وهم‌انگیز را در می‌نوردد، جولیتا بی‌اختیار خود را بین این دو قلمرو، به دام افتاده در دنیای سوزی (ساندرا میلو)، همسایه‌ی بی‌بند و بار مجاورش در رفت و آمد می‌بیند (تصویر 8). سبک زندگی پُرزرق و برق سوزی، ازدواج ناکام جولیتا را در معرض توجه قرار می‌دهد و بر زندگی تسلی‌جویانه‌اش بیش‌تر تأکید می‌کند.



تصویر 8. جولیتا (جولیتا ماسینا) در فیلم *جولیتای ارواح* «*Giulietta degli Spiriti*»³⁰ به سوزی (ساندرا

میلو) برای صرف چای سر می‌زند

در نهایت، جولیتا روح خود را در مواجهه با حس گناه به ارث برده از تربیت کاتولیکی‌اش و کنار آمدن با آن آزاد می‌کند. جولیتا با پی بردن به آنچه درون‌اش نهفته است، نگاه خیره‌ی داوری‌کننده‌ی بیرونی را که اینک با نگاه عشق عوض شده است کنار می‌گذارد، تا دست‌آخر به خودآیینی نائل شود. او به محض این‌که از زنجیر و سواس

³⁰ Ibid.

عاطفی شوهر خیانت‌کارش رها شد، از تشویش و نگرانی خود فراتر می‌رود و به سطحی از طمأنینه، آزادی، آسودگی خاطر و آرامش ابدی می‌رسد. ارواحی که پیش‌تر موجب رنج و اندوه او بودند، اینک به دوستان‌اش مبدل گشته‌اند.

جولیتا ماسینا آخرین بازی کمدی‌اش را همراه با فلینی در مقام کارگردان در فیلم جینجر و فرد (Ginger and Fred)³¹ ایفا کرد، فیلمی که او در آن نقش آملیا/جینجر شریک رقصنده‌ی پیپو/فرد (مارچلو ماسترویانی) را بازی می‌کند. فیلم داستان زوج رقصنده‌ی سالخورده‌ای را روایت می‌کند که پیش‌تر به‌خاطر ستاره‌بودن‌شان ستایش می‌شدند، این فیلم همچنین بی‌مایه‌بودنِ تلویزیونِ تجاریِ معاصر را به‌سخره می‌گیرد؛ رسانه‌ای که با پرهیز از هرگونه مسئله‌ی جدی یا تأمل‌برانگیزی می‌فروشد. فلینی با کارگردانی جینجر و فرد (Ginger and Fred)، بر آن بود تا تفسیری هجوآمیز و بحث‌انگیز درباره‌ی سرگرمی مُدرن و ابتذال‌های‌اش ارائه دهد، و به‌طرز شگفت‌آوری موفق شد.

آملیا و پیپو سال‌ها پیش از این شریک رقصنده‌ی یکدیگر بودند و از راجرز و آستر زوج رقصنده‌ی مشهور سینما تقلید می‌کردند. سی سال بعد، دو شریک که بالیده و از هم جدا شده‌اند، ارتباطشان با یکدیگر را از دست می‌دهند. اکنون آن‌ها بار دیگر در کنار هم قرار می‌گیرند تا بر صفحه‌های نمایش تلویزیونی پُرزرق و برق ظاهر شوند. لحظه‌های بسیار بامزه‌ی شخصیت‌ها دربردارنده‌ی غم و اندوه تلخ و شیرینی است؛ گذشته از این نوستالژی‌ای عمیقی برای از دست‌رفتنِ سالن‌های رقص پُرسر و صدا و تجربه‌های نمایشی سرگرم‌کننده احساس می‌شود، جایی که بسیاری از جوانانِ جویای نام برای نخستین بار فکر می‌کردند که استعدادشان درخور تحسین است.

فلینی در جینجر و فرد (Ginger and Fred)، سه چشم‌انداز متفاوت را خلق می‌کند؛ و اگر تماشاگر را هم به حساب آوریم چهار چشم‌انداز. نخست، البته نگاه‌خیره‌ی فلینی است، پس از آن عمدتاً خود پیپو در کانون توجه است هرچند گاهی معطوف به آملیا می‌شود. سومین چشم‌انداز چشم‌های همیشه‌حاضر و ناخوانده‌ی دنیای تلویزیون است. و نهایتاً، تماشاگرانی هستند که شخصیت‌های صفحه‌ی نمایش و یکدیگر را تماشا می‌کنند. این فیلم کمتر درباره‌ی رهاکردن این نگاه‌های خیره و بیش‌تر به‌دنبال فهم و رویارویی با در کانون توجه بودن است. ردای شهرت به‌شدت بر دوش آملیا سنگینی می‌کند اما او ماهیت ناپایدار آنچه مردم را به تماشا برمی‌انگیزد می‌پذیرد. از سوی دیگر، پیپو، اساساً غافل از این است که شهرت امری زودگذر است و این‌که تماشاگری که

³¹ Ginger and Fred, Federico Fellini (1986; London: Infinity Arthouse, 2006), DVD.

امروز مایل به تماشای چیزی است ممکن است فردا در هوس تماشای چیز دیگری باشد. آخرین فیلم جولیتا ماسینا همراه با فلینی بیش تر تحقق متواضعانه‌ی قدرت زنانگی اوست تا سخن تلخ گزافه‌گویانه‌ای. برای پیپو، نگاه‌خیره‌ی مخاطب از دست رفته است، اما او هنوز هم بیهوده در انتظار بازگشت آن نفس نفس می‌زند. آملیا بهای دیده‌شدن را می‌داند اما تمایلی به اقبال نشان‌دادن به درخواست‌ها ندارد و به کلی به این امر واقف است که هزینه‌ی شهرت بسیار بیش تر از آن است که مایل به پرداخت آن باشد.

زنان در این فیلم‌ها تاحدی به‌وسیله‌ی تمام هنرپیشه‌ها، چه مرد و چه زن، و نیز تماشاگرانی که طبیعتاً نگاه‌خیره‌ی فلینی را دنبال می‌کنند، همچون سوژه‌های مورد بررسی به تصویر کشیده می‌شوند. زمان برقراری ارتباط با فائوستو، مارچلو، گوئیدو و دیگر شخصیت‌های مرد، ظاهراً زنانی که همراه آن‌ها هستند تا ابد محکوم به سرسپردگی و در انقیادشان هستند. با این حال، بسیاری از این زنان در فیلم‌های فلینی موفق می‌شوند زنجیرهای وابستگی‌شان را باز کنند و از محدودیت‌های‌شان پا فراتر بگذارند؛ زنانگی آن‌ها به نیرویی درونی تبدیل می‌شود که بر مبنای آن رستگاری‌شان به‌میانجی انعطاف‌پذیری و قدرت شخصیت میسر می‌شود. همچنین، آن‌ها به کاستی‌ها و اشتباه در داوری مجال می‌دهند، زیرا تنها با اشتباه‌کردن می‌آموزند، همچون آدمی رشد می‌کنند و به استقلال می‌رسند. کایریا در حاشیه‌ی جامعه زندگی می‌کند، اما با انتخاب امید به‌جای یأس از کسانی که در حق‌اش ظلم کرده‌اند فراتر می‌رود. جلسومینا از همدلی درس می‌گیرد و عاشق مردی می‌شود که می‌داند امیدی به نجات‌اش نیست. واندا به‌نحو رقت‌انگیزی تباه می‌شود اما به‌واسطه‌ی پشیمانی و صداقت به خانه بازمی‌گردد. راه کلودیا از طریق خودآگاهی و زیرکی آرام و متین پیش می‌رود. تمام این زنان معشوقه‌های سرنوشت خودشان هستند و رهایی را به‌واسطه‌ی صداقت، حقیقت و خودشکوفایی به‌دست می‌آورند.

References

Fellini, Federico. *Ginger and Fred*. 1986. London: Infinity Arthouse, 2006. DVD.

———. *Giulietta Degli Spiriti (Juliet of the Spirits)*. 1965. London: Nouveaux Pictures, 2012. DVD.

———. *I Vitelloni (The Young Calves)*. 1953. London: Nouveaux Pictures, 2012. DVD.

———. *La Dolce Vita*. 1960. London: Nouveaux Pictures, 2012. DVD.

———. *La Strada*. 1954. London: Optimum Releasing, 2005. DVD.

———. *Le Notti di Cabiria (Nights of Cabiria)*. 1957. London: Optimum Releasing, 2009. DVD.

———. *Lo Sceicco Bianco (The White Sheik)*. 1952. London: Optimum Releasing, 2007. DVD.

———. *Otto e Mezzo (8½)*. 1963. London: Nouveaux Pictures, 2001. DVD.

Hogarth, William. *A Harlot's Progress*. Engravings, 1732.