لبخند تلخ خردمندان

نگاهی به آثار فدریکو فلینی

● میهن بهرامی

«کارناوال فدریکو فلینی» مجموعه مقالات منتقدان و صاحب‌نظران غربی و ایرانی است که در یک مجله، همراه با تصاویری از کارگردان بزرگ ایتالیایی و همسرش «جولیتا ماسینا» که در چند اثر مهم فلینی مثل «جاده»، «شبهای کابیریا»، «جولیتای ارواح» و «جنیجروفرد» اجرای نقش کرده، و تصاویری دیگر از فیلم‌ها و بازیگران آثار فلینی، منتشر شده است.

گردآورنده «مسعود کرامتی» است که خود در سینما صاحب‌نظر و قلم است.

پاره‌ای از نظرات صاحب‌نظران غربی در نوشته حاضر، از این کتاب با ارزش، برداشت شده است که نویسنده، بر خود لازم می‌داند ضمن ابراز قدردانی، یادآور شود: نوشتن درباره فدریکو فلینی، به هیچ حدی محدود نمی‌شود و این نوشته مختصر، در حد یادداشتی است. بسیار کوچکتر از کتاب.

میهن بهرامی.

فستیوال بین‌المللی فیلم مسکو، سه سال پیش از پایان دوران گورباچف روسیه در قله گیج فوران جهش‌های زیرزمینی است، نوشته، موسیقی، فیلم و گروههای موسیقی الکترونیک که مخفیانه کار می‌کرده‌اند. فعالیت‌ها آزاد شده، روزنامه‌ها زبان در آورده‌اند. مشروب‌خوری در ملاء عام ممنوع است. سر خدمت کسی حق ندارد، مست باشد.

ازدحامی از هجوم مردمان و مدعوین در لباس‌های رنگین، مسکو را برافروخته بیش از همه، رقصندگان کاستهای هندی از ایالات مختلف. جرینگ جرینگ زنگوله خلخال‌ها و گوشواره و گیره سرشان بر صدای همهمه، لهجه و زبان‌های آهنگدارشان در سالن هتل «روسیا» چیره است. عمامه و چهره آبنوسی مردان دندان طلای جنوب هند، چهره و دستهای حنا بسته و روغن نارگیل مالیده براقشان، زیر نورافکن‌ها، تابلوهای رامبراند را به نظر می‌آورد. زنان در لباس‌های کتان رنگارنگ و سراندازهای کشمیر بته جقه و گوشواره‌های عظیمی که با میله بر سر محکمشان کرده‌اند، هر گوشواره اقلاً سی زنگوله کوچک نقره دارد، از زیر گلو تا روی سینه گردن‌بند آویخته‌اند، و آنقدر رنگ و صدا و حرف دارند که سرگیجه می‌آورند، همراه با «راجیو گاندی» به دیدار گورباچف می‌روند و او از روسیه برای هند تقاضای کمک دارد. جشنواره لبریز از هیجان و انتظار است. هنر گوشه کمی دارد، سیاست و تماشا و طمع حاکم است. سرگردانی در سالن‌ها می‌چرخد، روی مسکو انعکاس نورهای رنگین را با خود می‌برد. او از زیر پای هتل روسیا می‌گذرد، از پای دیوارهای ضلع شرقی کرملین وباغ‌های الکساندر.

ضلع شمالی هتل، روبه‌روی برج عظیم قدیمی، خانه نویسندگان است یک در اصلی در این ضلع با شیشه‌بندهای سرتاسری محل نصب پوسترهاست. شیشه‌بند بزرگ دست راست پوستر «اینترویو»

(مصاحبه) فلینی را دارد. شیشه‌بند پهلوی آن پوستر زیبای «چشمان سیاه» میخائیلکوف فیلمساز نامدار روسی و هنرپیشه نقشه اول آن مارچلو ماسترویانی است، سه سال پیش از مردن. دو هزار و پانصد اطاق هتل مملو از میهمان است و این هتل، برجی در وسط دارد که خاص میهمانان مخصوص است، فدریکو فلینی، مارچلو ماسترویانی، سوفیا لورن، عمر شریف، رابرت دنیرو، گارسیا مارکز و راجیو گاندی...

روز اول، جشنواره افتتاح می‌شود، با مراسمی در سالن بزرگ هتل با رسمی نیمه کلاسیک و سالن زیر نور شدید نورافکن‌ها، از لباس‌های رنگارنگ و مجلل مثل باغ گل است. ردیف دوم از پشت محل ارکستر، «جولیتا ماسینا» و «مارچلو ماسترویانی» نشسته‌اند. دو هزار چشم جستجوکننده، به صحنه روشن خیره شده. گوینده مقدمه را می‌گوید، مراسم تقدیم جایزه‌ای افتخاری است برای نیم قرن کار در سینمای برتر به کارگردان مؤلف و خلّاق سوررآل ـ نئورآلیست ایتالیایی پس از جنگ، «فدریکو فلینی» میانه بالایی کشیده پا به سن و فربه، عینک دوره سیاه شیشه ضخیم، کت خاکستری تیره اسپرت و شلوار سیاه نسبتاً چروک، کراوات تیره بلند. پیراهن سفید کتان، چهره چهارگوش خوشایند، نگاه دودوزن زنده و براق. چست و چالاک از پله‌ها بالا رفت، میکروفون را از مجری گرفت و او میکروفون را به تناسب قد فلینی میزان کرد و کنار رفت. فلینی تشکری سردستی از او و حاضران و دولت روسیه کرد و خیلی تند، شروع کرد به حرف زدن و ایتالیائی ندان‌ها تنها تشکر را فهمیدند و اشاره به حضور ماسترویانی و جولیتا و مثل همیشه پنداشتند که زبان ایتالیائی در گویش سرعتی بیش از زبانهای دیگر دارد.

فلینی همچنان حرف می‌زد که جایزه را به او دادند، حاضران از جا برخاستند همه به اتفاق و با هیجان دست زدند؛ او جایزه را بالا برد و به همه نشان داد، در آن حال هم حرف می‌زد، مثل کودکی سرحال بود و به جایزه مثل یک هدیه تولد نگاه می‌کرد، دو بار جایزه را بالا گرفت و باز جمعیت دست زد. طرحی از برنز، بسیار خوش‌ساخت و ظریف به اندازه یک دو انگشت دست، روی پایه‌ای از سنگ شگفت‌انگیز «دلربا». کوههای اورال قفقاز، ذخیره‌یی پایانی از سنگهای نفیس دارد ـ مرمر کاخ‌های سن پطرزبورگ نفائس موزه هرمیتاژ و پوشش بی‌مانند مقبره لنین، از این سنگهاست. اما «دلربا» سنگ عسل گونی است که براده‌های براق طلائی فلز درون خود را مثل ستارگانی پراکنده در فضا نشان می‌دهد و در رده سنگهای تزئینی در ساخت جواهر است. بعد جایزه دومی هم از سوی شهر مسکو به این میهمانان بزرگ اهدا شد یک قوری تزئینی از سرامیک سفید که نقوش سنتی روسی به رنگ لاجوردی داشت و فلینی از این جایزه بیشتر خوشش آمد. حاضران به پاخاسته در سالن همچنان دست می‌زدند و حرفهای فلینی را که بی‌انقطاع جاری بود، می‌پوشاندند. مراسم اهدای جایزه تمام شده بود و جمع که از ملیت‌های مختلف بود، با سکوت به انتظار پایان حرف‌ها بود، فلینی چالاک و سرحال، خم و راست می‌شد. میکروفون را با خود به این سو و آن سو می‌کشید و مثل فرفره حرف می‌زد، سالن همچنان ساکت‌تر می‌شد و نوعی بهت با این تطویل کلام زنجیره‌ای مقابله می‌کرد، در یک فرصت ناچیز، که شاید فلینی نفس تازه می‌کرد، مجری جست و میکروفون را گرفت و با همان سرعت فلینی از او تشکر کرد و او را به سمت جایگاه برد. جمعیت این بار دستی کوتاه و شادمانه زد و نفس‌های بلند آسودگی کشید و برجای نشست. فلینی آنجا کنار همسرش، باز دست بلند می‌کرد و جایزه را به اطرافیانش نشان می‌داد. مردی پیش چشم بود که در کنار شهرتی سنگین، سبکباری روحی نوجوانانه را به نمایش گذاشته بود. بیننده نگاه شوخ و بازیگوشانه او را به «آنیتا اکبرک» می‌دید که در اوج زیبایی اسطوره‌وارش، پیش روی دکتر آنتونیوی فلینی در بوکاچو ۷۰، دراز کشیده و برای اعلان شیر به او چشمک زده بود، در زندگی شیرین زیر فواره میدان رم ایستاده و زیبایی ناب خود را در تضاد با رنگهای

تیره، جلوه داده بود و کلودیا کاردیناله که نیم رخی فرشته‌وار را در نور سفیدی که از پرزهای صورتش ساطع بود، به کادر فلینی بخشیده بود، مردی که آن همه زنان پا به سال با گوشتهای آویزان و شکم‌های ستبر و موهای آشفته دیوانه‌وار را به سخره گرفته بود، اینطور رام و آرام و خندان کنار جولیتا وول می‌زد، با جوایزش و لبخندی مثل پسر بچه‌های چاق. «جولیتا ماسینا» کوچک اندام در دوپیس ابریشمی گلدار از مدل‌های باب روز فراگیر. گردن‌بند مروارید درشت، موهای کوتاه حنایی، نگاه دودوزن و هوشیار، بی‌حرف و حرکت در جای خود نشسته و با آنکه هنوز پیر نمی‌نمود، فلینی را با نگاهی مادرانه می‌پایید. اینترویو یکی از آخرین ساخته‌های فلینی است که در بخش ویژه جشنواره مسکو به نمایش درآمد.

این اثر در حد فاصل سه بخش قابل تفکیک آثار فلینی، اثری نه‌چندان مقید به قراردادها ـ حتی در آثار فلینی ـ نوعی مصاحبه در مصاحبه است. عده‌ای که می‌خواهند با فلینی مصاحبه کنند، ژاپنی هستند که احتمالاً با عنوان دوربین‌هایشان، به خرج فیلم هم کمک کرده‌اند. در خلال مذاکرات آنان فلینی فیلمی را تدارک می‌بیند که قرار است در بخشی از آن با هنرپیشگان قدیمی‌اش، «آنیتا اکبرگ» مصاحبه شود و «مارچلو ماسترویانی» هم همراه باشد.

نگاهی به «واقعیت» ـ واقعیت‌های منتخب فلینی ـ تعریف این واقعیت در تفسیر سینمای فلینی، کندوکاوی در عمق، بی‌اینکه به منظری ایده‌آلیستیک برخورد شود. ایجاد یک مبحث گروتسک در ارائه منظرهای زیبایی شناخت تصویری. پیش‌نهاد نوعی نگرش نه‌چندان واقع‌گرایانه جامعه‌شناختی، تسخر بر حوادث و نظریات اخلاق‌گرای جامعه. کندوکاوی گستاخ و فضول در مناسک و رفتارهای مذهبی. مردم‌شناسی پس از جنگ، نقد نئورآلیسم هنری بدون تمایل به شناخت فلسفه پیدایی آن، تغییر دادن مسیر نو واقع‌گرایی با دخالت نگرهٔ کاریکاتور. ایجاد انسجام دراماتیک در تصویر کردن عادات و آداب که در تحلیل عریان او به طنز و تمسخر می‌رسند. مورد اخیر، پس از جاده و شبهای کابیریا تا آخرین ساخته‌ها اینترویو و کشتی همچنان می‌رود مسأله‌ای پی گرفته است. فلینی بسیار پنهان و بسیار محتاط، خود را به احساسات بیننده نزدیک می‌کند او حد فاصل حرکت هنرمند را در گستره شعور و مباحث آن می‌شناسد و بخصوص که نمی‌خواهد، آنچه را که به آن دقت و سختی پیش آورده در عرصه‌ای همسان آثار سهل و آسان قرار دهد.

فصل میانی آثار او: ولگردها، آمارکورد، ساتیریکون، رم، کازانوا و کشتی به راه خود می‌رود، فریاد ناسزایی تند و تلخ و احساساتی است. در آغاز او با شورشی محتاطانه به دیدار واقعیت‌های فقر و جاهلیت، دو چنگک قوی که جامعه‌ای اسیر را به بند می‌کشند، می‌رود.

تصاویر جاده طوری است که وقایع تلخ و مسخره واقعیت جاری زندگی مردم را تردستانه ـ بیش از هنرمندانه ـ به روزمرگی زندگی در اکثر اجتماعات، اغلب سرزمین‌ها، تسرّی می‌دهد.

این مشخصه در سهم بزرگی از ساخته‌های فلینی، عادت حرکت فکری او را در عصر رونق «نوواقع گرایی» هنرمندان روشنفکر اروپا توجیه می‌کند. استادان و همکارانی مثل روبرتو روسلینی، رم شهر بی‌دفاع ویتوریو دسیکا دزد دوچرخه و پی‌یترو جرمی لوکوموتیوران. مشخصه مهم و پیش‌رونده دیگری، بی‌فاصله در حرکتی سریع، این دید ایتالیایی تیز و طنزپرداز را بر واقعیت‌های اجتماعی پس از جنگ و تحولات فکر و سبک سازندگی هنرمندان نوواقع‌گرا چیره می‌کند. روسلینی، به حوادث با تأسفی عمیق می‌نگرد و حتی در حکایت فاجعه‌ها، طوری است که نمی‌تواند خود را از برانگیختن احساس درد بیننده برکنار نگهدارد، صحنه‌ای را که آنا مانیانی در آن مورد پرس و جوی سربازان اس‌اس قرار می‌گیرد در رم به خاطر آورید و معصومیت آشکار او را در جستجوی مرداش. مرگ او روی سنگفرش خیابان، چون مرگ پرنده‌ایست. دسیکا واقعیت را با عادت فکری کلاسیک ترسیم می‌کند و

چاشنی طنزی که در عین ستیز، لبخند می‌آورد.

سفر سن فرانسیس آسیزی را در جستجوی الاغش به رم به خاطر بیاورید و تقاضای ملاقات با حضرت پاپ.

سیل ساخته‌های کمیک ایتالیایی، با آن هنرپیشگان مسلط، مثل آلبرتو سوردی و ویتوریو گاسمن، غالباً حوادث روزمرّگی را به کاریکاتور محض می‌کشاند. فلینی تنهاست با ایده‌ای بی‌پایان از حوادثی که در ژرفا طنزی فلسفی دارند. واقعیت، هیولایی ستمگر و ترحم‌انگیز است نه در حال که در آینده نیز هر قدر انسان در برابر ابزار دست ساخت خود، حقیرتر بشود، ترحم‌انگیزتر خواهد شد. او طراح کاریکاتور مردمی ضعیف است که بیماری حقارت خود را زیر اقدامات ستمگرانه، علیه خود و دیگران، شهوات و سرگشتگی پنهان کرده‌اند.

(آنتونی کوئین) زامپانوی ولگرد که با قدرت بدنی می‌تواند زنجیر پاره کند، می‌داند که این نمایش قدرت در عرصه واقعیت «قدرت»، تا چه اندازه ناچیز است او به رهایی روانی و عدم نیاز و حصار محکمی که از نوعی تربیت اخلاقی به گرد وجود کوچک و سخیف و آسیب‌پذیر «جلسومینا» کشیده شده حسد می‌برد. او به گوشه، به پناه روحی جلسومینا و رابطه ساده‌ای که میان او و نوازنده ترومپت، نوعی آزادی، نوعی بودن در هوای تازه ایجاد می‌کند حسد می‌برد. آزادی بی‌حصری که خود دارد و می‌تواند مالک الرقاب باشد، می‌تواند به دعوت زنی بیوه برای گرفتن لباس‌های شوهر او به زیرزمین‌اش برود و جلسومینا را تنها و گرسنه در گوشه‌ای رها کند، ارزشی نمی‌دهد، او با همه بدویت به آزادی روانی انسان‌های نیک و آرام، کینه می‌ورزد. چون از آن محروم است.

این گام‌های نخست در تحلیل وقایع به سوی نوعی تحلیل روان‌شناختی تصویر در ترسیم گروتسک پیش می‌رود. بی‌آنکه حسّی از یک تعلیم نصیحت‌پردازانه، یک تصفیه اخلاقی در مخاطب انگیخته شود. آثاری مثل شیخ سفید، کلاهبرداران، ولگردها، جاده، شبهای کابیریا، دارای طرّاحی روان‌شناختی نزدیک به مکتب نوواقع‌گرایی سینمای ایتالیایی هستند. در میان این آثار جاده «اثری است کلاسیک در مبحث حکایت‌گری در سینما و دارای انسجامی شگفت‌انگیز. فلینی در جاده گوشه‌های کوچک و مسائل انضمامی بی‌شماری را با طرحی ساده از زندگی سه موجود خاص درمی‌آمیزد و فیلم هنگامی که به پایان می‌رسد، مباحث خود را در ذهن بیننده، می‌گشاید.

فقر در میان مردم حاشیه‌نشین شهرها، یک نمای عمومی دارد، نمای درشت ضمنی‌اش فروختن دختربچه‌ای ضعیف و افسرده است. نتیجهٔ ضمنی: فقر نمی‌تواند تربیت عاطفی داشته باشد. فلینی از این اصل فرا می‌رود و نشان می‌دهد که در فقر ممکن است توسعه روانی صورت پذیرد. دلیلش را نشان نمی‌دهد، این فرض را به گمان می‌دهد که «جلسومینا» از آن نوع انسان ـ کودک‌هایی باشد که با ضعف و ترس خود، به مهر و نیکی رو آورده است. زامپانو آنگاه در برابر او، نمود روشن‌تری دارد. هم در خشونت و ستیزه‌جویی و هم در احساس غبن نسبت به آنچه در جلسومیناست و در او نیست. او به جدائی‌ناپذیری رؤیاهای بیداری از خواب‌زدگی و کابوس ـ رؤیاها، جدایی‌ناپذیری او هام از اقدامات در واقعیت و تلخ نامه زندگی آدمی می‌پردازد. «جلسومینا» به روز رؤیایی پناه آورده، زامپانو آن را با کاستی‌ها جوش داده و «ریچارد بیهارت» نوازنده ترومپت با آن می‌میرد. فضای ساده و بسته جاده به‌تدریج برگستره‌ای باز می‌شود که در آن هر نگاه، هر اشاره، هر حرکت ساده معنایی همگون و کامل کننده با کل اثر می‌یابد. فلینی هنوز جوان است و به این دلیل است که به خود فرصت می‌دهد، تا آهنگ زمزمه دختر جوانی را که از بی‌شمار قربانیان معصومیت است، به عنوان مؤخره‌ای ماندگار و تکرار شونده در همه بوته‌زارها، ساحل، بیابان‌های بی‌پایان و قلبهای تنها و جستجوگر، انتخاب کند.

در گفتگویی با لیلیان راس، از مجله نیویورکر می‌گوید:

«مسیحی بودن یعنی چه؟ اگر منظورتان از مسیحیت، عشق به همنوع باشد فکر می‌کنم که بله؛ تمامی فیلم‌های من بر این پاشنه می‌چرخند. در این فیلم‌ها دنیایی بی‌عشق با شخصیت‌هایی خود محور و افرادی که دیگران را استثمار می‌کنند، به تصویر کشیده شده است؛ بخصوص در فیلم‌هایی که جولیتا در آن بازی کرده. یک موجود ریزاندام را می‌بینید که به خاطر عشق زنده است ولی می‌خواهد عشق خود را با دیگران تقسیم کند. از این دیدگاه، حتی از «زندگی شیرین» هم می‌توان به همین طریق صحبت کرد.»

تمرکز روی فیلم جاده، به این دلیل موجه است که جاده سرآغازی در میان ساخته‌های نخست فلینی است که به اکتشافی همه سویه راه می‌یابد. طرح روان‌شناختی فیلم، در تناسب با زیبایی‌شناسی تصویری آن پیش می‌رود و انتخاب و اجرای هنرپیشگان خود مبحثی است. برای آنتونی کوئین امریکائی، اجرای نقش زامپانو، یک هیولای جسمی بدون عاطفه اخلاقی، نوعی طرح پیش‌آمده که قالب فیزیکی او و چندین نقش در همین مایه را قاب می‌گیرد. «جلسومینا» اما اسطوره می‌شود بی‌آنکه زیبایی، جاذبه، ادا و اطوار بیش از حد عادی مصرف کند. او به ما تحمیل می‌شود و سلیقه بیننده را صیقل می‌دهد. در نگاه ساده و مخملی او بلاهتی از نوع پرندگان است.

هشت و نیم اثری است که به‌طور منطقی پی‌آمد جاده به حساب می‌آید. اعتبار جهانی فیلم، تبلیغات بسیار برای آن و قبول عام، زیر اعتباری قرار می‌گیرد که موضوع هشت و نیم را به صورتی روان و سبک به گستره روان‌شناسی زیبایی‌شناختی سینما می‌کشاند. باری سنگینی که در معنایابی به اندازه یک شعر ناب روشن و پذیرفتنی است.

فرانک بورک، یکی از بهترین صاحب‌نظران کار فلینی درباره این فیلم می‌نویسد:

«حتی در فیلم‌های منفی‌تر فلینی، مشکلات مهم انسانی بیشتر روحانی هستند تا مادی. این تغییر در فیلم‌های همه کارگردانانی که چون فلینی در بطن دوره نئورآلیسم بالیده‌اند، مشهود است. نمونه‌های بسیار مشخص، شاید لوچینو ویسکونتی و میکل آنجلو آنتونیونی باشند، اما حتی ویتوریو دسیکا و آلبرتو لاتوآدا با فیلم‌هایی چون باغ فی‌نی‌تی ـ کونتینی و قلب سگ دیدشان را اساساً تغییر دادند.

تا زمان هشت ونیم تغییر زندگی به تخیل، کاملاً جای واقعیت «بدوی» را حتی به عنوان نقطه شروع در آثار فلینی گرفته است. این شکلی از اجتناب و پرهیز نیست ـ همانطور که دانش آدمیان پس از تجربه به هوش می‌انجامد. «واقعیت» نه به امر مسلم محض که به ارزش بدل می‌شود یعنی تجربه‌ای که ذهن آن را تغذیه و ارزیابی می‌کند. همانطور که شخصیت‌های فلینی، تخیلی‌تر می‌شود از «انسان معمولی» زاواتینی فاصله می‌گیرند. منفرد شدن، که یکی از جنبه‌های مهم همه آثار مثبت فلینی است، هرگز به معنی منفرد شدن «از» نمی‌باشد بلکه منفرد شدن «با» یا «توسط» معنی می‌دهد. به بیان خود فلینی:

«آنکه به راستی خویش را می‌یابد می‌تواند خود را با استقلال بیشتری در گروه ذوب کند و در راه ذوب شدنش نیرو اعتماد به نفس بیشتری به کار برد. زیرا توانسته به کشف فردیت‌اش نائل شود.»

گوئیدو (مارچلو ماسترویانی) کارگردانی است که در عمق درگیری فیلم‌سازی رابطه تاریک با همسری سرد و جدی، محاصره سازندگانی عیّاش و بدون اخلاق، زنانی فاسد و درگیر مشکلات روانی، گویی در راه‌بندانی گرفتار آمده. درهای اتومبیل بسته و دودی از نقطه‌ای ناپیدا هوای درون را بعیده گوئیدو آنگاه به ریسمانی فکر می‌کند که از هلی‌کوپتری آویخته می‌شود و او را که در هوا در حال پرواز است. نجات می‌دهد. این تصویری است از یک روز رؤیایی و گوئیدو به این جهت گرفتار است که در آن عمق در جستجوی یافتن تعادلی «بیان معنا و بی‌معنایی است. او ناآگاه در جستجوی تعادلی است که به وسیله آن می‌تواند در نقطه یقینی و ثابتی فیلمش را تمام کند. او به توصیه پزشک به حمام‌های معدنی می‌رود. تمدد اعصاب و تمرکز فکر. شرایط زندگی اجتماعی که او از آن گریخته در

حمام‌های معدنی نیز فراهم است، اشخاص، برخوردها، قرارهای پنهانی، مزاحمان، دلالان. کار چاق‌کن‌ها. واسطه‌های بدنام، زنان منحرف، یا به سالان سرگردان، عشق‌های اجاره‌ای. معشوقه پنهانی. کشیشان قشری مدار بسته و خادمان کور و لال آنها. افسار گسیختگی مجسم و انقیاد سیاه.

گوئیدو، به عنوان یک انسان غربی، بخصوص ایتالیایی میراث سنگینی اعتقادات و پرواها و کهن الگوهای قوم و سرزمین خویش را به دوش می‌کشد، سکوت و حس تماشای او، همنوا نشدن با جمع، این صفات را معرفی می‌کند.

در باغ حمام‌ها، ـ بخشی از طراحی بیمانند فلینی در زیبایی‌شناسی سینما ـ گوئیدو برخوردهای توضیحی مهمی دارد. با مردمی که هر یک به نوعی با او رابطه دارند، تهیه‌کنندگان، مدیر تولید، هنرپیشگان توصیه شده و معشوقه‌ای سربار و «روز رؤیایی»های توضیحی، براساس فرض‌های روان‌شناختی و توجه به اصول پایه‌ای نظریه روان‌شناسی کلاسیک فروید، در تشکیل شخصیت و «فوبیا» (ترس‌های روانی) و «تابو» پرواهای روانی. زن شخصیتی محوری دارد و این موضوع را فلینی در تمام آثار ـ چه هجو و چه عاشقانه ـ از نظر دور نمی‌دارد. او معتقد است که: «سینما به دلیل ماهیت آئینی‌اش، شبیه یک زن است. سالن نمایشی که به رحم می‌ماند. با آن تاریکی جنینی و ما کاری می‌کنیم تا پرده سینما، تصویری از خودِ ما را منعکس کند. یعنی همان انتظاری که از زنها داریم. زن مجموعه‌ای از تصاویری است که مرد ابداع کرده و در طول تاریخ به تصویر رؤیایی ما بدل شده. مردی که زنها را در ذهنش خلق می‌کند. زن استعارهٔ او و ابهام‌های اوست. آن بخش از وجودش که نمی‌شناسدش ولی حس می‌کند که به خلق فرضیه‌های تازه درباره‌اش نیاز دارد. او از طریق زنها، خودش را جستجو می‌کند یا آن بخشی از خودش را که زنانه است. ولی پیداست که چیزی راجع به زن‌ها نمی‌داند. هنوز هم منتقدهای «فمی‌نیست» ایراد می‌گیرند که در تمام فیلم یک زن واقعی هم پیدا نمی‌شود. البته که پیدا نمی‌شود. قرار هم نبوده که پیدا شود. چون زن واقعی به درد ساختن این فیلم نمی‌خورد.»

(از مصاحبه فلینی با گیدئون باکمن درباره فیلم شهر زنان)

در محل توزیع آب چشمه، یک لحظه او «کلودیا» را می‌بیند و بعد متوجه می‌شود که اشتباه کرده و دختری که لیوان آب معدنی را به او می‌دهد، از لحاظ پوشش شبیه «کلودیا»ست و این تداخل اندیشه، به شکلی مکرر بروز می‌کند. به تدریج «کلودیا» خیال قدسی می‌شود که گوئیدو، هر بار در تنگنای حسی از خفقان نومیدی به او پناه می‌برد. در تبیین «خیال قدسی» درباره زن، فلینی با یک «نماد روان‌ساخت» کار می‌کند، روی همان اعتقاداتی که خود شرح داد. مادر نیز نمی‌تواند «خیال قدسی» باشد، چرا که در صحنه‌ای می‌بینیم که گوئیدو مادرش را مثل یک زن می‌بوسد. زنی که همسر اوست و در ازدواج، مانند همه زنانی که در زندگی واقعی با آنها آشنا شده، با او فاصله دارد. در باغ حمام‌ها شعبده‌بازی به اتفاق دستیارش، برای سرگرمی حاضران، افکار را می‌خواند. گوئیدو میان این جمع از این می‌ترسد که با اندیشیدن به معشوقه‌اش، راز خود را برملا کند. و نیز پروای همسرش را دارد که مورد علاقه اوست و ترس از رسوایی. ترس از رسوا شدن آنگونه که در کودکی او اتفاق افتاده. رفتن به دیدار «ساراگینا» زن فربه بیمار روانی در خرابه‌های ساحل نزدیک مدرسه و تماشای رقص تحریک‌کننده او و اشکباری و خجلت مادرش هنگامی که در محضر پدران روحانی تنبیه و تحقیر شده بود. صدمه روانی به دلیل حس گناهی که او درک نمی‌کرد و به این دلیل «ساراگینا» در خاطره‌اش وجودی ماندگار یافت و گوئیدو نسبت به او حالتی پوزش‌خواهانه داشت. «ساراگینا» در ذهنش ـ چون همه رابطه‌های کودکانه ـ روشنتر، طبیعی‌تر و در نتیجه معصوم‌تر از مادرش بود. «ساراگینا» حالتی داشت که با کودکی او سازگار بود. لحظه خواندن ذهنیت او، آن وحشت در عمق، باعث شد که «گوئیدو» نا به خود کلماتی

را به خاطر بیاورد که هنگام شب، بعد از حمام کردن، وقتی بچه‌های بزرگتر کوچکترها را می‌ترساندند. برای راندن ارواح خبیث می‌گفتند:

آسا، نیسی، ماسا.

کلمه «آنیما» که با حرف س، تقطیع شده و گویشی دارد مثل زبان زرگری در محاوره عام که به معنای «روح» است.

دستیار شعبده‌باز این کلمه را روی تخته می‌نویسد و شعبده‌باز می‌خواهد معنای آن را دریابد. معنا در عمق خاطره گوئیدوست. وحشت و روباروبی آن با اقدام و عمل = اضطراب روانی. آرزوی کشف واقعیّتی پابرجا و ساختن اثری بر اساس چنین کشفی. «گوئیدو» را رو در روی پرتگاه‌های درون نگهداشته. وحشت در کودکی، ترس از توهّمات ناآگاهی‌های دوران اول زندگی، ترس از گناه، ترس از مجازات، ترس از ناشناخته‌ها (سکس، جنس مخالف، عدم توانایی) و در مقابله با احساس کاستی (عقده حقارت) ترس از شکست در ساختن فیلمی براساس کمال‌طلبی‌های مخاطره‌آمیز. هنگام که او مادرش را با لذتی جنسی می‌بوسد، فلینی توجیهی روانشناختی بر حس واپس رانده شده‌ای عقیم می‌گذارد. همسر گوئیدو شریف، آرام و سرد است. به معلم بیشتر شبیه است تا همسر. رفتاری مثل سیگار کشیدن مدام، بخصوص در اطاق خواب، رفتاری ظریف و زنانه نیست. گوئیدو میان یک کشش جسمی به سوی معشوقه (ساندرا میلو) یک ایده‌آل ذهنی از معصومیت و شایستگی (کلودیا کاردیناله) و عادت یا انجام وظیفه شوهری در برابر همسرش (انوک امه) سرگردان مانده است و این سرگردانی در مواجهه‌های اجتماعی ـ کارکنان و واسطه‌ها و تهیه کننده‌ها ـ (یعنی بازار) تشدید می‌شود. اعصاب او را زیر فشار قرار می‌دهد و قاطعیت یک تصمیم سازنده را که اولین شرط انجام کار هنری است، از او دور می‌کند.

طراحی شخصیت‌ها و نحوه بازی و مواجهه اشخاص با دوربین، در یک وجه مشترک‌اند. زنان، مردان، پیرمردان و راهبه‌ها، اضحاکی ظریف در رفتار دارند. گفتار ساده است. هیچ شخصیتی به طرز غیرعادی عجیب یا مضحک نیست. فلینی بارها گفته، دوست داشتم، مدیر یک سیرک باشم. دلقک‌ها را دوست دارم.

جا دارد که جهان و مردمش را از پس حصار سیرک به بینیم، حرفه و مهارت خوشایند دلقک‌ها را، رنج و تردستی و خطر کردن بندبازها را؛ وحیوانات، آنها به جای خود، زیبا، هوشیار و شیرین‌اند. حتی ببرها و گوریل‌ها، هیچ ابراز غیرطبیعی و زشتی در رفتار آنها نیست. انسان در حال طبیعی، در وضع یک رفتار عادی و غریزی در این سیرک جا دارد. در این عرصه تماشایی، تنها کودکان‌اند که معصومیت‌شان آنها را مستثنی می‌کند و «جلسو منیاه‌ی جاده همیشه کودک است.

هنگامی که گوئیدو، از یافتن پاسخی که مقصد و سرانجام اثر او را توصیه کند، باز می‌ماند. به فکر خودکشی می‌افتد. اما خیلی زود متوجه می‌شود که خودکشی نیز پایان درستی برای رسیدن به یک «رهایی» نیست و فیلم در این دنیای مسخره، در تقبیل و کشاکش این دکورهای پرخرج و رابطه‌ها، تنها یک اثر است. همراهی گوئیدو، با دلقکان، بدکاره‌ها و واسطه‌ها، نوعی وانهادگی است و این با حرکت فیلم که از نقطه‌ای تحلیل‌گرانه در روان‌کاوی «انتخاب» آغاز می‌کند، تا به شناخت عناصر تشکیل‌دهنده یک «عمل نهایی» یک روش، یک کشف، یک دریافت برسد، عدم ارائه نظریه‌ای قطعی است. و پیش‌نهاد «اختیار» در انتخابی که شرایط خود را به شکلی واضح، تحمیل می‌کند. در برابر چنین تضادی (پارادوکس) هیچ حرکت مثل «وانهادن» بامعنا نیست و گوئیدو، خود را وامی‌نهد.

چون «جولیتا» در شبهای کابیریا که پیش از گوئیدو، در گذشتن از تمام وابستگی‌های سرگرم‌کننده، به نوعی «آزادی روانی» در رها کردن سرنوشت می‌رسد و این، با تفکری دیگر (آلفرد آدلر) نوعی بینش خواهد بود، نوعی بینش در آگاهی به احوال خویشتن.