

# Fellinijeve ženske

ANJA BANKO

Kurba, svetnica, mati, prostitutka, nuna, gospodinja, žena, ljubimka, androgina intelektualka, gospa, malomeščanka, podivjana avtomehaničarka, služkinja, skrivnostna neznanka. Dekle iz Umbrije, ki spominja na Rafaelove angele. Prostitutka z demonskimi potezami, ki pleše rumbo na obali. Ženska z graciozno postavo, majhno postavo, veliko, preveliko, ogromno postavo, napihnjena, tanka, debela, suha, z velikimi joški, z velikim anusom, z razmršenimi obrvmi, s pogledom divje mačke, s tankimi obrvmi, s piko na licu in bradavico na bradi, z dolgimi, vedno dolgimi, košatimi lasmi. Očitajoč pogled na materinem obrazu, ki se med poljubom spremeni v ženinega! Mehka postava v mrežastih nogavicah, z velikim klobukom, v prosojnih haljah, v dolgih in robustnih nunskih ogrinjalih, v dolgem rdečem plašču, obrobljenem s puhom, z malim, pomečkanim klobučkom na glavi, v prekratkem krilu, z razprto bluzo, ki pogled popelje vse do čipkastega nedrčka. S tistim velikim, ogromnim, čudovitim, izjemnim oprsem, od katerega ne umakneš pogleda, v katerem izgubiš glavo. Kaj pa rit! Tista rit v rimskem bordelu! Stene so se tresle zaradi bombardiranja in omet je padal s stropa, ko je s svojo veliko ritjo jezdila na majhnem, suhem in ubožnem moškem telesu. Tista ogromna rit z ogromno luknjo je brez zadržkov strmela v oko kamere.

Fascinantne so njihove podobe. Toliko oblik, barv, toliko glasov in teles! Nekatera so se že razcvetela v pozni jeseni, druga so posušene zimske fige, spet tretja brstijo v pomladi – in četrta! Ta razkazujejo svoje sadove, svojo trdo in obenem mehko, gladko in še sveže napeto kožo. Nekatero kot kače priležijo iz peska, druge se spuščajo z neba na letalu, se nagajivo guncajo, pripete zgolj med vršace zvezd. Povsod jih je polno, pojavijo se kot privid, počasi se približujejo izza dreves, izginjajo v sneženem labirintu. Oh, ženske! In tista

velikanka s črnimi lasmi – največja ženska na svetu! Sedi v ogromnem sodu vode, z dvema pritlikavcema ob strani. Njen globok, skoraj nečloveški glas absurdno zveni v nežnem napevu uspavanke in uspava tudi našega gledalca, ki poželjivo kuka skozi luknjico v steni.

Fellinijeve ženske, vse te monstrozne in svetniške podobe so tako zelo strukturno prisotne v njegovih filmskih tekstih, da si brez njih *Fellinijevega* filma sploh ne moremo predstavljati. Prosto po Felliniju, kino in film sta ženska!<sup>1</sup> Vendar Fellini filma kot ženske ne razume (zgolj) v njenem telesu, spolu, seksualnosti. Ženski element, kot ga priznava Fellini, je element obredne narave: kinodvorana je kot maternica, v kateri se iz teme (maternične vode) rojevajo podobe in se na platno premikajo tako, kot jih mi pričakujemo in določamo. Fellini filmsko ustvarjanje razume kot spoznavanje svoje lastne anime. Prav ta izredna bližina in sorodstvo z elementom ženskega določa zakonitosti njegovega filmskega univerzuma. Zato veliko srebrno platno, ki se v snopu svetlobe/zavesti razpira v temino dvorane/podzavesti, ni naključno podobno sanjskemu. Sanjska logika razpušča čas in prostor, ju izročja spominu, predvsem pa oblikuje podobe po intimnih modelih strahov in želja, tistih še neizpolnjenih in drugih, že preživetih, ki se razraščajo nekje globoko iz kolektivnega spomina, družbene nezavednega. Morda so prav zato Fellinijeve ženske tako absolutne, arhetipske, a obenem tudi trdno zavite v določeno kulturno izročilo avtorjeve mladosti.

Kot Fellini naštetokrat sam navede, najbolj očitno v avtobiografskih odlomkih filma *Amarcord* (1973), ga v

1 Gideon Bachmann in Federico Fellini, Federico Fellini: 'The Cinema Seen as a Woman ...'. An Interview on the Day 'City of Women' Premiered in Rome«, *Film Quarterly*, 34/2, zima 1980–1981, str. 2–9.



kolektivnem duhu globoko določajo patriarhalne strukture, ki se pnejo v nenavadnem sežetku katolicizma in fašizma. Podobe, motivi in pripovedne premise njegovih filmov so ponavljajoče se variacije, ki žensko določajo v dvojnosti čiste, nedolžne, sublimne Device Marije in divje, demonske in primitivne kurbe. Kot opiše v intervjuju za revijo *Playboy* leta 1966 ob premieri filma **Giulietta in duhovi** (Giulietta degli spiriti, 1965):

»Posebej mi katoliki vidimo žensko kot duh ali kot meso, kot utelešenje vrline, materinstva in svetosti ali kot inkarnacijo pregrehe, vlačugarstva in pokvarjenosti. Ali jo oblečemo kot ideal, snežno bel navdih, kakršna je Dantejeva Beatrice, ali pa postane pohotna in naporena zver, ki požre svojega novorojenega sina. Problem je najti povezavo med temi nasprotji. To je težko, saj ne vemo zares, kdo ženska je. Nahaja se na točno tem mestu v moškem, kjer se začne tema. Govoriti o ženski pomeni govoriti o najtemnejšem delu sebe, o nerazvitem delu, o resnični skrivnosti znotraj. Verjamem, da je bil na začetku človek popoln in androgin, tako moški kot ženski ali nič od tega, kot angeli. Potem je prišla delitev in Eva je bila od nje vzeta. Problem moškega je, kako se ponovno združiti z drugo polovico svojega bitja, najti žensko, ki je prava zanj. Prava zato, ker je preprosto projekcija, njegovo lastno ogledalo. Moški ne more postati cel ali svoboden, dokler ne osvobodi ženske – svoje ženske. To je njegova odgovornost, ne njena. Ne more biti cel, zares živ, dokler je ne naredi svoje spolne družice in ne sužnje njegovih libidinalnih dejanj ali svetnice z avreolo okoli glave.«

Tako le tu in tam, v nekaterih likih ali celo zgolj delčkah cineastovih filmskih podob zaznamo resničnost, osebnost in značaj ženske, ki bi imela poteze lastnosti in edinstvenosti. Nekatere od njih imajo celo imena, večina Fellinijevih žensk pa se zgolj tiho nasmiha ali divje kriči v množici. Le redka gre po poti »prave« junakinje in je osvobodjena stranske vloge. Samo nekatere pa so tiste, ki se na poti ustavijo in zazrejo nazaj v svojega stvaritelja in svojega sodnika – gledalca. In morda na koncu tudi nobena zares ne pobegne, se ne osvobodi od svoje zgodbe, da bi postala filmski subjekt: Wanda, Cabirija in Giulietta so ujetnice filmske pripovedi, medtem ko Sylvia, Louisa, Elena, Donatella in – koliko je njihovih imen! – ostajajo vektorske sile podzavesti, utelešene podobe take in drugačne ženskosti in abstraktne entitete, ki filmsko zgodbo ženejo v konec.<sup>2</sup>

2 Navedeni so kulturni ženski liki iz filmov **Beli šejk** (Lo sceicco bianco, 1952), **Cabirijine noči** (Le notti di Cabiria, 1957), **Giulietta in duhovi** (Giulietta degli

spiriti, 1966) ter iz filmov **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960), **Osem in pol** (8 ½, 1963) in **Mesto žensk** (La città delle donne, 1980) je glede na množico ženskih podob in končno podobo idealne ženske v svoji sporočilnosti izredno direkten, čeprav v izmuzljivo-kritični distanci do pozicije moškega pogleda in narave kinematografskega aparata na neki način tudi ambivalenten.

Film se začne v kupeju nekega vlaka. Ole Snàporaz, ki ga igra nihče drug kot Fellinijev absolutni alter ego Marcello Mastroianni, je dobesedno postarani junak Fellinijeve uspešnice **Osem in pol** (8 ½, 1963). Referenca, ki povezuje oba filma, je prav Mastroiannijev Snàporaz, vzdevek, ki ga zase uporablja tudi Guido, še en režiserjev alter ego in junak filma *Osem in pol*. Podobnost glavnih likov kot neodločnih ženskarjev, vedno v iskanju svojega ideala, muze in navdiha, je sicer stalnica večine Fellinijevih filmov. Čeprav, kot bomo videli na primeru *Mesta žensk*, je Fellini do tega moškega hrepenenja po idealu včasih tudi neprizanesljiv.

Snàporaz torej drema na vlaku, pokrit s plaščem, nasproti nje pa sedi elegantna ženska s temnimi očali in kučmo na glavi. Izmenjujoči polnasmehi Snàporaza pripravijo do tega, da ženski sledi na stranišče. Tam jo zagradi od zadaj in jo nerodno poljublja ter sopeče izjavlja, da je ona najbolj popolna ženska, kar jih je kdaj videl. Skrivnostna neznanka se Snàporazu izmuzne, vlak se nenadoma ustavi in ženska sestopi z nje. Snàporaz ji sledi skozi nenavaden gozd, dokler mu v igri slepe miši ženska ne pobegne. Nato pride do hotela, kjer poteka mednarodna feministična konferenca. Poleg natakarka je receptorja je edini moški sredi hodnikov in soban, od vrha do tal polnih najrazličnejših, najnavadnejših kot tudi najbolj nenavadnih žensk vseh starosti in oblik. V iskanju skrivnostne neznanke z vlaka se preriva med različnimi sobami, kjer kaotično poteka mnogo dogodkov naenkrat, od burleske o spolnih vlogah v gospodinjstvu do predstavitve poliandrije, ki je oblika poligamije, le da je ženska tista, ki ima več mož. Ko ženske zaznajo Snàporaza, mora ta pobegniti. V dvigalo ga zvabi nežna, a prsata Donatella, ki ga pripelje v telovadnico, kjer ga prisili v kotalkanje. Vse naokoli ženske trenirajo takšne in drugačne borilne veščine telesnega soočanja z moškimi. Prestrašeno-začuden Snàporaz komaj pobegne iz telovadnice in zaide v kurilnico, kjer mu prevoz z mopedom do železnice obljubi možata kurjačka. A namesto do postaje ga zapelje v

spiriti, 1966) ter iz filmov **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960), **Osem in pol** (8 ½, 1963) in **Mesto žensk** (La città delle donne, 1980).

domač stekleni rastlinjak, kjer ga skuša posiliti. To prepreči njena stara in shirana mama, ki nespodobno hčer s tepežem odžene stran. Snàporaz ostane sam sredi polja, kjer sreča dekleti v avtu. Obljubljeni prevoz do postaje se kmalu prevesi v žurersko noč. Zadrogirana in pijana dekleta kot nora drvijo po cestah ob spremljavi italo disca. Ko se Snàporazu končno uspe izkobacati iz avtomobila, pade direktno na dvorišče doktorja Xavierja Katzoneja, ki ženske odžene s pištolo.

Doktorjev skrivnostni grad je poln takšnih in drugačnih faličnih objektov, ima celo vizualno in zvočno galerijo svoje seksualne zgodovine, na koncu katere stoji kip doktorjeve mame. Ko pride Snàporaz do konca, se nenadoma začne zabava, na kateri Katzone praznuje svojo desetisočo žensko. Na ogromni torti mora upihnuti prav toliko svečk, posebno točko pa pripravi njegova nova žena, ki raztresene bisere s pomočjo telekineze spravi nazaj v svojo vagino. Snàporaz pa, presenečen, na zabavi sreča tudi svojo jezno, pusto in zafrustrirano ženo Eleno ter »odrešiteljico« Donatello. Zabavo prekinejo tri policistke, oblečene v nacistične uniforme, ki napovejo rušenje graščine in povejo, da so ustrelile doktorjevega najljubšega psa. Potem ko doktor psa pokoplje, Snàporaz ostane sam. Sreča ostarelo služkinjo, ki pove, da mu je doktor pripravil darilo. Ko Donatella in še ena mladenka v bleščočih tangicah in nedrčku odplešeta metafilmsko step točko v slogu Freda Astaira in Ginger Rogers,<sup>3</sup> se Snàporaz končno zavleče v velikansko posteljo. Od tam skozi okno zagleda svojo ženo Eleno. Iznenada se pojavi v sobi in se vsa podivjana zažene na posteljo. Razpne haljo in jaha na njem, on pa jo malomarno odrine stran. Ko žena zaspí, ga mamljiv zvok zvabi pod posteljo, kjer se odprejo vrata v nenavaden, ogromen črn prostor. Tam se nenadoma osvetli ogromna konstrukcija, ki se zdi kot vlakec smrti. Trije ostareli klovni Snàporaza povabijo na vožnjo in mu pojejo pesmi o spominih – postajah njegovega življenja, kjer je srečal takšne in drugačne ženske, ki so zaznamovale njegovo seksualnost: od služkinje, ki ji je kupal pod krilo, do rimske prostitutke z največjo ritensko luknjo in kinodvorane, v kateri ob filmskih podobah Mae West dečki in moški, sedeči pod ogromnim pregrinjalom

<sup>3</sup> Ikoni zatona zlatega obdobja Hollywooda in referenci na pretekle sanje, slavo in veličino filmske industrije. Fellini leta 1986 posname film **Ginger in Fred** (Ginger e Fred) o ostarelih imitatorjih zvezdniškega para. S svojo točko zdaj nastopata le še na televiziji, ki je takrat za strastne cinefile predstavljala nič drugega kot smrt filma. V vlogi Ginger in Freda seveda znova nastopita Gulietta Masina in Marcello Mastroianni.

neustavljivo drkajo. Ko se bliža koncu, trije starčki-klovni skupaj s svojimi ženami odidejo v temo, Snàporaz pa pristane direktno v živalski kletki. Armada žensk – feministk ga odpelje na sojenje za njegovo moškost. Medtem ko ga trije transvestiti spravijo pred sodišče, v ozadju moški izginjajo v areno, kjer srečajo svojo kazen in spoznajo idealno žensko, žensko svojih sanj, Veliko Skrivnostno Gospo. Vračajo se pohabljeni in obnemogli, morda celo mrtvi.

Medtem Snàporazu žensko sodišče prebere obtožnico: »Kriv je, ker ničesar ne ve in ne pove, ker nikoli ničesar ne da, ne posodi, niti ne zaupa, ker ženske seksualno ne zadovolji, ker ne loči in ne pozna ženskega elementa v sebi, ker se ponavlja, nosi nogavice v postelji, je vzvišen, uživaški, ker se pomiluje, ne najde izhoda iz te zgodbe, se boji sprejemati odločitve, drži jezik za zobmi, govori preveč, kriv je, ker se čuti krivega, se jemlje preveč resno ... kriv je maničnega rito-filizma in tega, da se ne more zavezati eni ženski, da laže samemu sebi, ko si zamišlja idealno žensko, da verjame, da so ženske intelektualno inferiorne in da so ženske višja bitja, da ima raje temno stran lune, ni svoboden in ne zna utemeljiti svoje agresivnosti, vulgarnosti in arogance do žensk. Počuti se osamljeno, nobena ni njegov tip ...« Medtem ko ženska z masko na glavi bere njegovo obtožnico, ki se še kar nadaljuje, jo prežemajo nenadni napadi smeha, Snàporaz pa se že spogleduje z eno od žensk za mizo. Ko ga ženske končno oprostijo tožbe, se kot svoboden moški odloči, da bo navkljub vsemu spoznal to idealno žensko.

Snàporazovo srečanje z idealno žensko spremljajo tribune, polne žensk. Uvedeta ga dve ženski, preoblečeni v legendi zgodnje filmske burleske, Stana in Olia, zraven se pojejo obredne pesmi in potekajo nenavadni rituali. Ko se Snàporaz končno povzpne na vrh, ga ne čaka nič drugega kot ogromen balon, z modro povrhnjico, napeto kožo hindujske boginje, s prsatimi Donatelinimi potezami in krono iz zvezd, ki jo kot svetniški sij okoli glave nosi Devica Marija. Snàporaz se navdušeno zavihti v košaro, do katere ga pripelje ostarela doktorjeva služabnica. Medtem ko lebdi v zraku, ženske odidejo. Ostane le ena, očitno Donatella, ki si zdaj sname masko. Z mitraljezom skladi balon-idealno žensko iz zraka. Ko Snàporaz pada, se nenadoma zbudi spet na vlaku. Nasproti njega sedi žena Elena. Njegova očala so počena, v kupe pa najprej vstopi skrivnostna neznanka, sledijo ji še Donatella in njena prijateljica. Vse se hudomušno spogledujejo in smehljajo. Snàporaz se najprej začuden, nato ponovno z nasmehom pokrije s plaščem in zaspí nazaj. Vlak zapelje v tunel, na koncu katerega je že vidna »nova« svetloba.

Film je ob izidu doživel precej mešane odzive. Nekateri so cenili predvsem grotesko in farso, s katerima je režiser ciljnal na »preveč agresiven« feminizem, drugim se je zdel vsebinsko prazen in stilistično preživeti, spet tretji pa so opazili izredno zanimivo raziskovanje moške psihe v zrelih letih. Lahko bi rekli, da film vse to tudi je. A predvsem, bolj kot film o ženskah in ženskosti, je *Mesto žensk* film o moškem. In v bistvu spet o *istem* moškem, kar več kot očitno v samoironiji namigne tudi Fellini. Tik pred uvodno špico namreč ženski glas med smehom pravi: »*A spet Marcello? Izvolite, maestro!*« In prav ta nenavaden smeh, ki iznenada prežame film, je tisto, kar nas bo najbolj zanimalo. Kdo v tem kaosu podob torej koga vodi za nos?

Podobno kot večina Fellinijevih filmov se tudi *Mesto žensk* zgodi kot cirkus, a ta v osnovi nikoli zares ne pogojuje smeha. Cirkus pri Felliniju je namreč bližje spektaklu in maškaradi, morda v tem filmu celo bahtinovskemu karnevalu. Kralj/bog/patriarh je obrnjen na glavo! Če je Fellinijev moški junak običajno tisti, ki stoji v ospredju in poskuša orkestrirati svoj ženski zbor (če ne že kar harem spominov resničnih in izmišljenih žensk – le pomislimo na tega, ki ga Guido ustvari v svojih fantazijah o zavezništvu med ljubico in ženo v filmu *Osem in pol*), se v *Mestu žensk* zdi, da so tokrat niti zgodbe v rokah ženskih likov. One so tiste, ki vedno vedo nekaj več, poznajo skrivnost in nazadnje izhod iz filmske zgodbe/sanjanja, kar je na koncu očitno tudi več od tega, kar izve in spozna gledalec sam! Vendarle pa na koncu filma ostane tudi Snàporazov nasmehek. Očitno niso zgolj ženske tiste, ki vedo, temveč je v svojem spoznanju, ki prav tako ostaja za gledalca neznan, zadovoljen tudi moški junak.

Bi zato prej kot o karnevalu, torej dialoškem obratu moškega pogleda, vseeno raje govorili o travestiji in maškaradi?

Maškarada, kot jo je v feministični filmski teoriji definirala Mary Ann Doane, je postopek, ki ženskam zgolj na videz daje vlogo subjekta, jih maskira, kot da so na poziciji moči, dejansko pa pod to pretvezo prisili gledalko, da svoj pogled še vedno umerja k moškemu. Bi lahko rekli, da so v *Mestu žensk* ženski liki v bistvu kaj več od sanjskih podob, vektorjev Snàporazovih želja in strahov, ki se na koncu utelesijo v idealni ženski kot ogromnem napihljivem balonu?

*Mesto žensk* za sodobno branje ni zanimivo zgolj zaradi precej povedno upodobljenega odnosa takratne družbe do ženskih vprašanj, feminizma in moškosti, ki bi ga zaradi grotesknosti lahko imeli tudi za precej konservativnega. Zato se zdi bolj smiselno izpostaviti samorefleksivnost in samokritičnost filmskega teksta do filmskega medija/

kinematografskega aparata samega. Sanjski prizor, kjer dečki pod velikansko rjuho masturbirajo ob razgaljenih podobah zvezdnice nemega filma, skorajda ne potrebuje dodatnega komentarja, saj dobesedno utelesi idejo skopofilije in voajerizma moškega pogleda, ki po Lauri Mulvey določa sam kinematografski aparat. *Mesto žensk* se v tej metafilmski referenci lahko zapiše tudi kot izredno postmodernističen tekst, ki se poigrava s tako pretiranimi označevalci, da so ti že skorajda izpraznjeni vsebine, in se kot metatekstualna karikatura navezuje na pozicijo gledalstva, ki tokrat v filmu gleda tudi samo sebe, medtem ko gleda film.

Fellinijevi filmi tako gotovo niso po naključju postali študijski primeri feminističnih filmskih kritičark in teoretičark, ki so cineastove podobe žensk precej rade sesuvali z orodji semiotike, psihoanalize, kvir in drugih popularnih akademskih in študijskih smeri preteklih desetletij. V tem kontekstu velja opozoriti še na drugi režiserjev film, ki je precej razburkal feministično sceno. *Giulietta in duhovi* je režiserjev prvi barvni film, ki je nastal dve leti po kulturni in fantastični avtobiografski epopeji *Osem in pol* ter brez zadržkov deluje kot iskanje ravnotežja v kontekstu režiserjevega jungovskega raziskovanja moškosti in ženskosti.

Kot v enem pomembnejših člankov feministične filmske teorije z naslovom »Fellini's 9 ½« iz leta 1987 poudari tudi kritičarka in teoretičarka Teresa de Lauretis, je očitno popularno jungovsko branje filma kot animalnega dvojčka filma *Osem in pol*, ki razume Giulietto kot Guidovo animo sicer relevantno, vendar po njenem mnenju premalo temeljito glede na sam filmski medij. *Giulietta in duhovi* očitno spada v žanr ženskega filma, ki določen z moškim pogledom predstavlja ženskost in zahteve do koncepta ženskosti v razmerju do družbene ideologije. Giuliettini duhovi so namreč nič drugega kot soočanje z zahtevami in normami, ki jih družba do ženske v svojem času in prostoru določa (tj. Italija sredi šestdesetih, ko se katoliška patriarhalna družba počasi staplja s koncepti new-age in seksualno-revolucionarne svobode posameznika). A Teresa de Lauretis v branju filma bolj kot psihoanalitični ali semiotski pristop k analizi podob in razmerju znotraj njih zanima pozicija ženskega gledalstva, ki je še vedno prisiljeno v vzpostavljanje skozi moški pogled.

Zgodbo bi lahko opisali kot sodobno različico Emme Bovary. Tudi Giulietta je z dolgočasna gospodinja, ki živi v veliki in lepo opremljeni hiši z možem, ki je bolj kot ne odsoten. Družbo ji delata služabnici, občasno pa podobno kot Emma odplava v povsem drugačne sanje: takrat jo obkrožajo glasovi duhov in prividi iz preteklosti. Od ostale družbe klepetavih



FELLINIJEV CASANOVA (1976)

žensk in drugih čudaških članov visoke buržoazije, ki si čas krajšajo z ekstatičnimi zabavami, orgijami, klicanjem duhov, vzhodnjaško začinjnim obredjem in psihoanalizo, jo ločijo skromne in puste obleke, grenak nasmeh in za več kot glavo manjša postava od drugih. Ženske, ki jo obkrožajo, so tako izredno drugačne, da je skorajda absurdno: polne so cvetja, perja, barv, svile, klobukov, glasnih nasmehov in zahtevnih pogledov. Celo Giuliettina mama in obe sestri, prva uspešna televizijska zvezda, druga mati dvojčic, poudarjajo, da je premalo ženstvena. Mož Giulietto seveda brezsravno vara, ona pa na sestrično zahtevo nadenj pokliče celo detektive, ki sum potrjujejo. Absurdnost situacije iz sodobnega ženskega pogleda je potrjena še v prizoru, ko Giulietti neka vzhodnjaška svetnica svetuje, da bo srečna šele, ko bo svojemu možu dala užitek. In celo ko je Giulietti dana možnost, da spregovori in se maščuje, ostane tiho in vključena v spone duhov iz preteklosti.

Giuliettini duhovi so dvojni, utelešeni v ženski in moški podobi kot Iris in Olaf, ki predstavljata dve skrajnosti njenih strahov, preteklih spominov in travm. Te segajo v njeno zgodnje otroštvo in se izkažejo za posledice stroge katoliške vzgoje, ki seks, užitek in ženskost kaznuje kot nekaj demonskega, umazanega, primitivnega. Čeprav, kot očitno prikaže Fellini v hiperboliziranih podobah mondene družbe, ta po drugi strani ženske spodbuja v ženstvenosti kot absolutni voljnosti in krotkosti, ki mora biti obenem dovolj predrzna, da vzbudi slo. Tako smo ponovno pri prej navedenem Fellinijevem konceptu idealne ženske, ki je obenem kurba in svetnica. Šele ko se Giulietta sooči s svojimi duhovi, prestopi zapoved svoje mame in se pomiri s spominom na dedka, ki je prevaral družino in na letalu pobegnil z akrobatko Fanny, osvobodi samo sebe in se z duhovi celo spoprijatelji. Z njihovimi glasovi v ozadju Giulietta z zamišljeno-odsotno-nasmejjano-žalostnim

pogledom, kakršnega pač zmore zgolj Fellinijeva najboljša klovnesa, njegova žena Giulietta Masina, odide iz kadra. Po Felliniju v novo svobodo. A ključno razliko pri priznavanju Giuliette oz. vzpostavitve junakinje kot subjekta Teresa de Lauretis razume v dejstvu, da moški junak, torej Guido, svojo ženskost tudi poseduje, medtem ko je Giulietta ne. Seksualnost, poželenje in lastninjenje so v patriarhalnem kontekstu, ki je tudi kontekst Fellinijevega filma, še vedno zapisani moškemu. Guido je v *Osem in pol* svoje pretekle želje in strahove v cirkuškem sprevedu obvladal, jih postrojil in z njimi složno odplesal, medtem ko Giulietta svoje telesnosti, ženskosti, želje in glasu sploh ne zazna, kaj šele izrazi. Ko na koncu filma odide, to stori v tišini. Zato Teresa de Lauretis Fellinija dokončno odpravi kot še enega belega zahodnega moškega, ki potrjuje spol filmskega medija kot moškega.

Čeprav to morda ne drži popolnoma. Zdi se, da so Fellinijevi namigi večkrat tudi drugačni, saj razkrije težavnost, prekletstvo lastne moške države in razmerju do ženskega. Predanost idealu namreč večinoma postaja izprijena in tudi karneval razpusti v zgolj spektakel. Fellinijeve filmske ženske so na koncu pravzaprav tista ena mehanska ženska – lutka, ki jo v rokah drži eden največjih ljubimcev vseh časov, **Fellinijev Casanova** (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976). Casanova, ta umetnik ljubezni, je podobno kot Fellini umetnik, zasvojen z velikansko luknjo naslade, ki kot mehansko oko kamere iz razprte praznine zre v svojega gledalca. V iskanju presežnegažitka pa lahko igrača svojega mojstra pusti tudi praznega in hladnega, zapisanega metežu lastnih meglenih spominov in pozabi. Morda je v avtobiografskem kontekstu prav *Casanova* Fellinijev najbolj iskren film, saj brez zadržka razkriva umetnika, ki ga požre lastni eros v trenutku, ko ta preraste v pogoltno, požrešno in vase zagledano človeško žival.