

经典影像丛书

颜子悦 主编



THE FILMS OF MICHANGELO ANTONIONI

安东尼奥尼的电影

[美国] 皮特·布鲁内特 — 著 李晓君 — 译

Peter Brunette

单万里 — 校



江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

THE FILMS OF
MICHLANGELO ANTONIONI

安东尼奥尼的电影

[美国] 皮特·布鲁内特 —— 著

李晓君 —— 译 单万里 —— 校



江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND
ART PUBLISHING LTD.

图书在版编目 (CIP) 数据

安东尼奥尼的电影 / (美) 皮特·布鲁内特
(Peter Brunette) 著; 李晓君译. — 南京: 江苏凤凰
文艺出版社, 2017.1

书名原文: The Films of Michlangelo Antonioni
ISBN 978-7-5399-9624-0

I. ①安… II. ①皮… ②李… III. ①安东尼奥尼
(Antonioni, Michelangelo 1912-2007)—电影评论 IV.
①J905.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 213563 号

This is a simplified Chinese edition of the following title(s) published by Cambridge University Press:

THE FILMS OF MICHELANGELO ANTONIONI

ISBN: 978-0-521-38992-5

Published in the United State of America by Cambridge University Press, New York

© Peter Brunette 1998

This simplified Chinese edition for the People's Republic of China (excluding Hong Kong, Macau and Taiwan) is published by arrangement with the Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, United Kingdom.

© Cambridge University Press and Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD 2017

This simplified Chinese edition is authorized for sale in the People's Republic of China (excluding Hong Kong, Macau and Taiwan) only. Unauthorised export of this simplified Chinese edition is a violation of the Copyright Act. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of Cambridge University Press and Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD.

The proprietors of some articles in this book could not be reached after numerous attempts and the best efforts of Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD. Please contact us at jsfhw@126.com for licensing fees for these pieces. Many thanks for your understanding and support.

著作权合同登记号 图字: 10-2016-287

书 名 安东尼奥尼的电影

著 者 (美) 皮特·布鲁内特

译 者 李晓君

校 订 单万里

责 任 编 辑 孙金荣

出 版 发 行 凤凰出版传媒股份有限公司

江苏凤凰文艺出版社

出版社地址 南京市中央路 165 号, 邮编: 210009

出版社网址 <http://www.jswenyi.com>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

印 刷 南京新华泰实业有限责任公司印刷厂

开 本 718×1000 毫米 1/16

印 张 12.75

字 数 205 千字

版 次 2017 年 1 月第 1 版 2017 年 1 月第 1 次印刷

标 准 书 号 ISBN 978-7-5399-9624-0

定 价 37.00 元

(江苏凤凰文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换)



经典影像丛书

颜子悦 主编

献给
阿布 (Ab)、芭芭拉 (Barbara)、
格里 (Gerry) 与大卫 (David)
以及友谊的快乐

图 录

导 论

01:《奇遇》剧照:贪婪的桑德罗(加布里埃尔·费泽蒂)向克劳迪娅(莫尼卡·维蒂)发起第一次爱情攻势。

02:《红色沙漠》剧照:朱莉安娜(莫尼卡·维蒂)在她的抽象派风格涂料店里与她的丈夫乌戈(卡洛·德·普拉)和朋友科拉多(理查德·哈里斯)相遇。

第一章《奇遇》(L'AVVENTURA)

03:安娜(蕾雅·马萨利)为了情人桑德罗(加布里埃尔·费泽蒂)脱衣。

04:片刻欢愉,克劳迪娅(莫尼卡·维蒂)与桑德罗之间的前后景都在焦点上。

05:女人悄悄话(女性合并):克劳迪娅与帕特里夏(埃斯梅拉达·卢斯柏利)。

第二章《夜》(LA NOTTE)

06:乔瓦尼(马塞洛·马斯楚安尼)与瓦伦蒂娜(莫尼卡·维蒂)在晚会上。

07:更多女性合并:瓦伦蒂娜与莉迪亚(让娜·莫罗)。

08:乔瓦尼与莉迪亚婚姻中最后的绝望时刻。

第三章《蚀》(L'ECLISSE)

- 09: 米兰证券交易所: 皮埃罗(阿兰·德龙饰)如鱼得水。
- 10: 维托莉娅(莫尼卡·维蒂)与非洲风情。
- 11: 爱的最后喘息: 皮埃罗与维托莉娅。

第四章《红色沙漠》(RED DESERT)

- 12: 朱莉安娜(莫尼卡·维蒂)迷失在《红色沙漠》现代技术世界的装备中。
- 13: 棚屋里的场面: 马克斯(阿尔多·格罗蒂)与朱莉安娜。
- 14: 科拉多(理查德·哈里斯)在旅馆房间里用性“安慰”朱莉安娜。

第五章《放大》(BLOW - UP)

- 15: 摄影师(大卫·海明斯)与他的模特维鲁什卡沉溺于模仿的性爱。
- 16: 女人(瓦妮莎·蕾格烈芙)访问摄影师。
- 17: 《放大》中的“放大”。

第六章《旅客》(THE PASSENGER)

- 18: 大卫·洛克(杰克·尼科尔森)试图与当地人进行跨文化交流。
- 19: 洛克与他死去的另一个自我罗伯森(丘克·穆希维尔)。
- 20: 女人(玛利亚·施奈德), 蕾切尔(珍妮·鲁纳奎), 警探(安杰尔·德·波佐)与旅馆主人(何塞·玛利亚·卡法雷尔), 围在死去的洛克身边。

致 谢

感谢丛书的编辑雷伊·卡尼，以及剑桥大学出版社的比阿特利斯·蕾尔，他们最早请求我撰写本书，但是他们在遥遥无期的等待过程中曾经认为他们误请了作者；感谢剑桥大学的安妮·萨诺在曼哈顿提供的茶点；感谢维姬·麦金太尔细腻而耐心的文字编辑工作；感谢现代艺术电影剧照资料馆的玛丽·科利斯，她经常在我们寻找剧照疑无路时发现柳暗花明又一村；感谢华盛顿特区的意大利文化研究院，难为其长期地借阅关于安东尼奥尼的一些重要图书；感谢桑特·马泰奥与加夫瑞尔·摩西，他们邀请我做的关于导演的演讲，初步打通了本书研究其作品的途径；最后感谢我的妻子琳恩·约翰逊，她的耐心胜过所有的理解。

目 录

图 录 致 谢

导 论	001
一、《奇遇》(1960)	030
二、《夜》(1961)	053
三、《蚀》(1962)	074
四、《红色沙漠》(1964)	092
五、《放大》(1966)	111
六、《旅客》(1975)	129

片 目	147
注 释	160
文 献	192
索 引	195

导 论

米开朗基罗·安东尼奥尼从1960年代开始蜚声国际影坛，已经成为所有影院一直寻求的日益稀少的超越单纯娱乐的艺术电影的非常象征。1960年代，安东尼奥尼的影片与英格玛·伯格曼、费德里科·费里尼、法国新浪潮导演，以及其他几位导演的影片同时出现，这些影片对于全世界受过良好教育的精英人士的文化生活来说，绝对是不可少的。特别是安东尼奥尼的影片，无论受到赞扬还是谴责，都是由于特别“艺术”——即象征的、间接的、形而上的，甚至完全令人困惑的^[01]。

安东尼奥尼的早期阐释者主要将他的电影看作是对“存在的焦虑”或“疏离”（“existential angst” or “alienation”）的一种表达（例如皮埃尔·勒普罗翁 [Pierre Leprohon] 所说的“生存的痛苦” [“the anguish of existence”]）^[02]。1960年代中期，这无疑是对待电影的恰当方法，而且好像还是一种全新的方法，强调大众商业媒介公开对待某种哲学上屈折变化的世界观（a certain philosophically inflected *Weltanschauung*）。

然而，现在我们会看到，这种将安东尼奥尼的电影看作永恒的手工艺品（transhistorical artifacts）的看法本身并不是永恒的，但却是评论界对于当时艺术电影领域的典型看法。换句话说，安东尼奥尼的电影被以这样的方式看待，不仅因为其内在特征，而且因为那个时期的阐释框架——至少就像评论家假设的那样，他们的基本兴趣是美学或形式，而不是政治。从历史上看，这种关注是由于让-保罗·萨特等人在二战后广泛传播的存在主义哲学开始渗入更为大众化的艺术形式，比如电影。

我不是说安东尼奥尼的影片不存在这类主题。他的许多影片都涉及个体人类本质上的孤独感，以及适应无情变化的，有时好像是彻底反人类的技术的困难性。由于时过境迁，这些主题与当今的时代格格不入，如果继续强调疏离的主题，而排斥所有的其他主题，安东尼奥尼的影片就会很快成为博物

馆的展品，至多是记录着某个电影时刻与欧洲文化史的手工艺品（我的学生们被这种普遍消极的批评态度弄得目瞪口呆，他们曾经问我一个问题：为什么那个时期的每一个人都是如此地沮丧呢？这是一个不错的问题）。因此，现在是重新思考这些影片的时候了。这样做的一种方法是，更加仔细地审视影片文本细节的差错（the errancies of their textual particulars），而不是过多地关注“大电影”（the “big picture”），至少暂时要这样。这些影片至今仍然充满活力，恰恰因为在世界迈向新千年之际，这些影片的其他主题与当今的历史境遇有着更直接的关系。具有讽刺意味的是，考虑到“疏离论”曾经忽略的历史细节，这些影片的相关性变得更加清楚了。

研究方法

可以通过几种方法进行重新思考。一种方法可以是，重新考虑这些影片的视觉隐喻的修辞学力量（the rhetorical force of these films' visual metaphors），以及这些影片始终超越观众可能添加的任何理性意义的方式。另一种方法可以是，将这些影片重新放在相应的经济、社会和文化语境中加以考察。我们太容易忘记，大多数导演为了继续工作而需要拍摄商业上成功的影片；贯穿安东尼奥尼整个电影生涯的长期的被迫沉默（enforced silence），为这个生活的现实提供了有说服力的证据。我们不能像对待“艺术电影”那样经常掩盖这种商业与大众环境，而是要探索意大利电影工业环境下这类电影得以产生的确切方式，以及它们对于这种工业来说“意味着”什么，也就是一种选择性的范例（an alternative paradigm）对于更加露骨的商业产品来说意味着什么。

人们可能会问，像《奇遇》这样一部具有挑战性的、形式要求很高的影片，如何能在1959年投拍，甚至更加令人惊讶的是，它如何打破意大利电影票房纪录的（1961年紧接着拍摄的《夜》甚至取得了更大的票房成功）？遗憾的是，此类问题好问不好答。我在开始研究安东尼奥尼之前，从以往的经验得知，意大利的大多数电影评论——深深地植根于作者评论（auteurist）——从本质上来说，或者是形式主义的，或者是哲学的，或者是政治的。但是我惊讶地发现，一本小册子试图回答我在开始这次研究时提出的类似问题，这

本小册子就是维托里奥·斯皮纳佐拉（Vittorio Spinazzola）1974年出版的《电影与观众：意大利电影 1945—1965》（*Cinema e pubblico: Lo spettacolo filmico in Italia 1945—1965*）。斯皮纳佐拉对安东尼奥尼的论述也是相当吝啬的；由于我的这本书篇幅有限，我不敢说能够提供更多的社会文化学调查资料，但我认为这些资料对于在上下文背景下分析任何影片的形式与主题都是必要的。

此外，重新将这些影片进行历史定位的必要性导致一系列其他问题，这些问题产生于被称作文化研究（cultural studies）的语境。通常，文化评论家渴望建立政治和社会事件与文化产品之间的稳定联系，不自觉地求助于粗鲁的“反映”隐喻（metaphors of “reflection”），比如说“这部影片反映了1960年的政府危机”。但是，某个文本“反映”某个历史事件，这个说法究竟意味着什么呢？怎样的观看与视像隐喻（metaphors of seeing and vision）在不知不觉中发挥了作用，它们对于分析产生了怎样的影响呢？

更重要的是，在急于建立文本与可能的外文本（the textual and the supposedly extratextual）（即“大写的历史”或“事情确实如此〔或曾经如此〕”）之间的这种关系时，经常被忘记的是，历史甚至“现实”本身是必读文本，过去的事件或目前的现实的含义没有被直接给出，而是始终在事实之后被建构。这当然是常识，但是忘记这个常识有时更方便——因为更“有效”。尤其是，文化评论家有时倾向于忘记这样一个事实，即电影文本自身始终是要被读解的（interpreted）。从根本上来说，读解是无法省掉的劳动，因此，无论怎样的政治主张，或者秘密的真实主张，都是为了文本而安排的或者关于文本的，它们将始终被置于许多限定的阐释框架内。

我认为下面这个说法是不证自明的公理：安东尼奥尼的影片——如同所有的影片，甚至如同所有的文本——不可能通过定义来把握。其固执的特征，其本质坚韧、多变、无数甚至矛盾的事实，拒绝以优雅的方式提供压倒性的主要叙事，这种叙事要求（通常只是以含蓄的方式）控制或征服它们。其实，任何事情都没有真正地使这些影片显得合情合理，这里所说的任何事情是指超越不安与疏离的模糊意义的任何事情，因此也是大多数评论家关注的事情。然而这种表面上的一致性，只是通过一种暴力的认识论的超越姿态而达到另一种姿态，使人迅速毫不费力地从影片特征、重要细节的据说是“肤浅的”

(以及肯定是混乱的)层面, 升华到事物得以凝聚的“更高的”具有概括性的层面。

4

这种诠释学的操作也许是不可避免的, 对于所有制造意义的形式而言, 包括所有艺术作品、所有书籍, 当然也包括所有电影。但是对于安东尼奥尼的电影来说, 特别有趣的却是这个过程本身经常甚至始终处在最显著的位置。换句话说, 他的电影似乎故意呈现过多的特征、不可调和的文本细节, 评论家无法逃避其与事实、过程与阐释结果的冲突。这种视觉或听觉的强调, 有助于帮助观众定位大多数电影的“重要”文本细节经常缺失, 或者说类似的东西无所不在。对我来说, 标志性的时刻是影片《蚀》(1962)的开头, 维托利娅(莫尼卡·维蒂 [Monica Vitti] 饰)坐在一张桌旁边无聊地观看空白的画框。此时, 她与导演都表明了取景即读解背景的恒定的必要性和必然性, 无论取景是可见的(比如在此处), 还是不可见的(比如在这部影片的其他地方)(当然, 尽管人们看到的任何事情始终位于影片的取景“之内”)。然后, 问题就变成了: 对于读解这些影片来说, 什么是合适的或者说最有成效的背景?^[03]

安东尼奥尼的影片持续地许诺要有意义, 就像法国理论家罗兰·巴特所说的多缝的服装, 这种许诺其实是在折磨观众, 因为安东尼奥尼的影片始终拒绝向观众呈现任何明确的意义。当评论家面临如此复杂的影片如《奇遇》(1960)或《红色沙漠》(1964)或这个时期的其他影片时, 阐释的必要性已经非常明显; 而在随后的《放大》(1966)和《旅客》(1974)中, 阐释性的操作(the interpretative operation)本身作为影片情节和事件的一部分被推向显著的位置。观看这些影片时, 观众的解释学工作已经融入角色本身, 就像《放大》中的摄影师和《旅客》中的记者, 被迫主动地阐释其所面临的文本和世界(其实, 甚至他的早期影片如《奇遇》中寻找失踪的安娜的情节也在表明, 影片的叙事重复了这种制造或发现意义的认识论问题)。

正因如此, 安东尼奥尼的绝大部分影片可被看作是以能指制造模糊的所指的作品集(而且是对世界的不错的描述), 并且这种阐释与制造经验意义的动力与需求, 甚至发生在镜头的层面。重要的叙事甚至认知的信息经常被保留, 其所产生的持续的视觉神秘也有助于一种始终在场的解释学压力(“hermeneutic” pressure)。

也因如此，任何看上去“自然的”、“真实的”与“直接的”事情都从这个世界上消失了，就像安东尼奥尼的角色知道的那样。一切都需要积极的阐释，无论对角色还是对观众来说，这种阐释都是一个永无终结的活动；因此，这些影片预演了意大利哲学家詹尼·瓦蒂莫（Gianni Vattimo）所说的现实的“无限阐释性”（the “infinite interpretability”）^[04]。如同电影史学家吉安·皮耶罗·布鲁内塔（Gian Piero Brunetta）所说，在安东尼奥尼的影片中，“事物在图腾般的呈现中成为符号的符号（signs of signs）”。^[05]因此，事物呈现影片角色的出场与神秘性，角色本身呈现事物的严格性及其由符号代表的象征性潜能。

我一直在描述的阐释作用的后果之一是，这些影片的非常模糊性使这些影片成为宽大的黑板，个体评论家在黑板上潦草地书写他们自己的欲望和沉迷，同时认为自己正在描述影片，仅此而已^[06]（我没有将自己排除在这种自我欺骗的过程之外）。评论家似乎诚挚地相信，她或他正在关注文本的详细特征，小心翼翼地避免单纯的印象式评论，但在评论家所处的文本外与文本内——这些术语很容易反转——的位置之间，这种协商的准确本质很少被关注。因此，影片的细节类似于摩尔斯电码的元素，或者至多（因为这意味着某种过于系统化的东西）类似于一堆表面不相关的视觉与听觉能指，评论家重新组织和编写这些能指，以传达她或他自己的有意或无意的信息。

这种涉及影片意义的巨大不确定性或者不可判定性，有时耽误评论家仔细地研究任何既定影片的细节，耽误他们尝试着去综合地描述这些影片，或者说这些影片的世界（the world of these films）。但是记住下面这点很重要：安东尼奥尼的这个世界，甚至比真实世界更明显，始终是一个文本世界，因此同样受制于所有文本无法避免的“非相关性”（“incoherence”）。这种制造世界的一个局部版本是《奇遇》、《夜》、《蚀》作为三部曲的明显风格——安东尼奥尼研究者西摩·查特曼（Seymour Chatman）与其他人又加上了《红色沙漠》，将三部曲扩展为四部曲。虽然这些影片确实有很多共同点，而且来自同一个导演与同一个文化母体，但是如果持续地将它们归为同类影片，也会抹煞它们之间的显著差异。通常，一个看似有效的做法是，消除影片之间的界线，或者至少通过理解影片的互文性而承认其不可避免的渗透性（例如，莫尼卡·维蒂在《奇遇》中饰演的角色，显然影响了人们对于她在《夜》和

6 其他影片中饰演的角色的读解)。因此,在外部与内部之间,也就是不相关的文本之间,因以逻辑为中心的严格分离而产生的形而上的专横,也许会被重新思考和重新书写;从逻辑上来说,个体影片不是神圣的基本阐释单元。

但是,将这些特别的影片看作三部曲(或四部曲),没有产生重新书写文本内/外对立或者质疑边界观念的效果。毋宁说,这样一种做法通常只是将这些影片的文本重新组成一个更大的文本单元,转而使评论家试图对那个文本进行包罗万象的概要式读解。换句话说,个体影片没有成为具有可渗透的边界的文本,所以个体文本的意义永远是分散的,因为这些意义无法永远保持在“内部”,但是它们可以成为一种宏大文本,评论家可以通过本质论的术语,以或多或少的传统方式,继续对它们进行阐释。

主题与形式

现在,回过头来谈论过分坚持疏离与焦虑的话题,刚才曾经提及但被暂时搁置。这里,我想思考这些影片的特殊政治背景(最广义的“政治”,也就是说包括社会批评),这是大多数评论家尤其是英美和法国评论家完全忽略的问题。经常被忘记的是,如同任何其他艺术家,安东尼奥尼要回应繁荣时期特定的社会、文化和道德问题,这些问题伴随着意大利走出二战末的废墟之后经历的令人惊讶的十五年的经济复苏。具有讽刺意味的是,皮埃尔·勒普罗翁作为“疏离论”的主要提出者,在安东尼奥尼的早期评论家中几乎是孤独的,他还坚持认为,《奇遇》以及同年出现的费里尼的《甜蜜的生活》(Fellini's *La dolce vita*)是“最早和最重要的时代见证”。他还强调了安东尼奥尼影片中“性危机”背后的“特定社会环境”^[07]。换句话说,安东尼奥尼的角色也许确实是疏离的,但这种疏离似乎是一种特定社会组织的结果,而不是对于某种被称为“现代生活”的事物的困难性的普遍反应。

阿尔芒都·博雷利(Armando Borelli)在1966年出版的《新现实主义和马克思主义》(*Neorealismo e marxismo* [*Neorealism and Marxism*])一书中,提供了一个关于模糊性的典型例证,早期的政治评论家正是以模糊性向这些影片表达敬意的。博雷利承认安东尼奥尼对当代意大利现实感兴趣,但他又认为(如同许多其他人)安东尼奥尼最终更关心人类的本体命运

(ontological fate), 而不是更关心任何特定的政治斗争。因此, 博雷利严厉地批评这位导演在描写社会方面的模糊性, 因为他使观众从这些影片中得出的结论, 要么是批判的与马克思主义的——换句话说, 并非一般意义上的生活没有意义, 而是这些特定历史条件下的这种特定社会生活形式没有意义——要么是宗教的, 强调人类的痛苦的必然性^[08]。但是, 博雷利对安东尼奥尼的最终判断仍然是正面的。虽然当代人的疏离感并不总是表现得像人们希望的那样具体——就像安东尼奥尼在《蚀》中非常明显地攻击资本主义——博雷利仍然认为, 导演已经尽到了自己的职责, 通过以科学的精密性审视这个社会的危机, 让观众去感受这些影片的意义, 比如创造另外一个世界的必要性, 在这个世界里, 人类可以把握自己的生活, 本质上不再疏离现实^[09]。

在评估安东尼奥尼影片的政治层面时, 人们还应记住, 它们经常包含对于阶级和阶级关系的明显而详细的描述。大多数情况下, 导演将镜头聚焦于中产阶级, 而其他群体的缺席可能使观众忘记, 他们实际上是在审视一个特定阶级的人群的缺点和失败。导演本人对其影片的这个方面了如指掌, 他在一次访谈中说:

由于我是中产阶级社会的产物, 所以我专心制造中产阶级的戏剧, 我没有打算给出解决的方案。中产阶级没有给我提供任何解决中产阶级问题的方法。因此, 我只能在影片中指出存在的问题而无法提出任何解决方案。^[10]

毫不奇怪, 导演因关注中产阶级而受到许多意大利左翼评论家攻击, 但是电影史学家利诺·米奇凯 (Lino Micciché) 公正地将此看作是安东尼奥尼的政治议程 (political agenda) 的又一例证。也许是在无意中意识到中产阶级“赢了” (比如以影片《蚀》中那个自我炫耀的股票经纪人皮埃罗为代表), 安东尼奥尼“开始对‘赢家’感兴趣, 因为他想透视这种显然是由于主流意识形态传播而引发的‘疾病’”。^[11]

问题是, 如同巴特在《神话》 (Mythologies) 中所说, 资产阶级拒绝给自己命名, 以便显得更自然, 通过研究资产阶级, 安东尼奥尼好像再次提供了一幅“普遍的”人类肖像 (a “universal” portrayal of Man), 实际上却是

一个特定阶级的男男女女的特别肖像。遗憾的是，安东尼奥尼探索阶级力学（class dynamics）的兴趣也许最显明地表现在他的早期影片中，比如 1950 年的《一个爱情故事》（*Cronaca di un amore* [Story of a Love Affair, 1950]），1952 年的《被征服的人》（*I vinti* [The Vanquished, 1952]）（一个引发争议的具有明显自我意识的社会文献），1955 年的《女友们》（*Le amiche* [The Girlfriends, 1955]），这些影片如今很难看到了，而最重要的是 1957 年的《喊叫》（*Il grido* [The Cry, 1957]），本片主人公是工人。本片的主人公阿尔多（Aldo）（史蒂夫·科克伦 [Steve Cochran] 饰）确实受到一种莫名的忧郁的折磨，这是一种心理抑郁症，其无形的根源超出了推动剧情的情感上的失望，安东尼奥尼还在一种集体政治行为的特定可能性（a specific possibility of collective political action）的背景下，探讨了阿尔多的情感问题，由于永远搞不清的原因，阿尔多明显地拒绝谈论这种集体政治行为。

美国评论家理查德·劳德（Richard Roud）早在三十五年前就赞同这样一个观点：强调安东尼奥尼影片的这种社会政治层面很重要。他在《奇遇》上映之后写作的一篇关于安东尼奥尼早期电影的综述中指出：“我们发现安东尼奥尼的所有作品都在冷漠地图解他的这样一个看法：情感经常受制于社会因素和品味（social factors and tastes）。”劳德试图以此来反对当时流行的看法：对情感生活的任何研究在本质上来说必须涉及中产阶级（因此与政治无关）；为了使自己的观点更有代表性，他还被迫补充说：“但是，每当安东尼奥尼对社会的关注占上风，他的作品似乎就受到损害。”^[12]

除了流行的“生存焦虑”论，另外一个不断出现的主题是安东尼奥尼对于女性的持续关注。这方面的灵感，某种程度上可能来自他的同胞罗贝尔托·罗西里尼（Roberto Rossellini）在 1940 年代末和 1950 年代初的影片中对妻子英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）的迷恋；无论如何，这种强调是会产生误解的。这种特别的兴趣经常被认为是安东尼奥尼的这样一个观点在发挥作用：女人比男人“更敏感”，因此可以作为更好的范例以表现当代社会强加给全体人类的疏离感。换句话说，无论安东尼奥尼关注女人的什么，通常都被看作是一种更加普遍的评论的一部分，而不是对女人作为女人的特别关心。他自己曾经这样说过：“现实可以通过女人的心理被过滤得更美好。她们更直觉、更真诚。”^[13]除了扼要地表现某些所谓的女性特征（以及采用隐秘但熟悉