

Pedro Almodóvars vrouwen

Vernieuwend of traditioneel?



Bachelorscriptie

Door: Jolein van der Mark

Studentnummer: 3140571

Periode: Blok 4 2010

Datum: 25 juni 2010

Docent: Harold Pflug

Thema: Identiteit & Etniciteit

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. Historisch Kader	4
2.1 De Vrouw in Spanje	4
2.2 De Nieuwe Spaanse Filmgeschiedenis	6
3. Theoretisch Kader	8
3.1 Het Moedercomplex	8
3.2 Boegbeeld van de Movida?	9
3.3 Postmodern of traditioneel?	10
4. Analyse	12
4.1 Vrouwen in paniek	12
4.2 Sterke vrouwen	14
5. Conclusie	17
6. Bibliografie	19

1. Inleiding

Na Francisco Franco's dood in 1975 kwam de jarenlange Spaanse dictatuur tot een eind en veranderde er veel in Spanje. Veranderingen in de politiek (Spanje wordt een democratie en lid van de Europese gemeenschap) maar ook op sociale en culturele vlakken. Rond 1980 ontstond de zogenaamde 'Movida'. Een tijd van seks, drugs en rock-'n-roll, waar vooral de jongere generatie Spanjaarden zich in kon vinden.¹ Een belangrijk boegbeeld van de Movida was filmregisseur Pedro Almodóvar, die later uit zou groeien tot één van Spanje's bekendste regisseurs. Met zijn eerste film PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980) toonde hij de Movida en liet hij een wereld zien waarin seksuele taboes werden doorbroken. Veel auteurs zien de Movida als breekpunt. Vooral op het gebied van gender leek er veel te veranderen. De relaties tussen mannen en vrouwen werden 'gelijker'. De traditionele machocultuur werd doorbroken en het werd tijd voor een nieuw begin. Maar werden deze tradities echt doorbroken of gaven ze de illusie doorbroken te zijn? In deze scriptie focus ik mij op de rol van de vrouw in de films van Pedro Almodóvar. Vooral de sterke vrouwen en de moederfiguren blijven terugkeren in zijn films. Mijn hoofdvraag luidt:

Op welke manier wordt de (traditionele) rol van de vrouw getoond in de films van Pedro Almodóvar?

Hierbij ga ik uit van een sociaalhistorisch perspectief. De Spanje filmgeschiedenis is onmogelijk los te zien van de geschiedenis van Spanje zelf. Om deze vraag te beantwoorden is het ten eerste belangrijk om de rol van de vrouw in de geschiedenis van Spanje te onderzoeken. Vooral om te bepalen wat traditioneel is aan deze rol. Ook is het belangrijk om kort in te gaan op de Spaanse filmgeschiedenis om Pedro Almodóvar's films in een bredere filmische context te zien. Deze twee punten zullen behandeld worden in het historisch kader. In het theoretisch kader verdiep ik mij in de receptie van Almodóvar's films. Enerzijds worden zijn films vernieuwend en postmodern genoemd maar vele auteurs vinden zijn werk juist traditioneel. Om deze beweringen verder te onderzoeken zal ik de films WOMEN ON THE

¹ Maarten Steenmeijer, *Een continent in het klein: Cultuurwijzer voor het moderne Spanje* (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2007), 114-119.

VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN en VOLVER analyseren om vervolgens te eindigen met de conclusie.

2. Historisch Kader

2.1 De Vrouw in Spanje

Hoewel de positie van de Spaanse vrouw vergelijkbaar was met die van andere West-Europese vrouwen waren er wel enkele verschillen. Deze verschillen dateren nog uit de tijd van de Spaanse burgeroorlog (1936-1939). In deze tijd waren vrouwen erg gelimiteerd in hun doen en laten, grotendeels door het regime van de strenge katholieke kerk. Of hoe Adrian Shubert het beschrijft: “Women could aspire to marriage and motherhood but little more.”² Uit onvrede met deze positie van de vrouw ontstond in 1936 de vrouwenbeweging ‘Mujeres Libres’, een organisatie die de liberalisatie van vrouwen in Spanje wilde verwezenlijken. Deze beweging werd drie jaar later echter al ontbonden door het aan de macht komen van Franco. Martha A. Ackelsberg ziet in haar boek over deze ‘Mujeres Libres’ drie terugkerende thema’s: community, empowerment en diversity.³ Thema’s die de vrouwen ook tijdens en na de Franco-tijd erg belangrijk achtten.

Met het einde van de Spaanse Burgeroorlog in 1939 brak de tijd aan van de dictatuur van Francisco Franco. In de beginjaren werd het de vrouwen vrij moeilijk gemaakt. Franco’s regime greep namelijk terug naar oude wetten uit 1870 en 1889, belangrijk in deze wetten was dat de getrouwde vrouw aanzienlijk ondergeschikt was aan haar man. Het contact tussen mannen en vrouwen was erg gereguleerd en gecontroleerd. Wel veranderde dit in de loop van de jaren in de Franco-tijd. Er werden veel dingen veranderd ten gunste van de positie van de vrouw. De macht van de man werd minder en er kwamen wetten die rassendiscriminatie aanpakten (maar nog niet in elke beroepsgroep) en vrouwen gingen meer verdienen.

Naar het eind van het Franco-regime (begin jaren 70 van de 20^{ste} eeuw) verloren mannen steeds meer hun status als hoofd van de familie. Vooral dit laatste punt was een belangrijke stap in de emancipatie van de vrouw.⁴ Na de Franco-tijd verbeterende de positie

² Adrian Shubert, *A Social History of Modern Spain* (Londen: Unwin Hyman Ltd, 1990), 214.

³ Martha A. Ackelsberg, *Free Women of Spain* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 11.

⁴ Shubert, 216.

van de vrouwen nog meer en er kwamen meer 'vrouwvriendelijke' wetten. Zo werden de loonsverschillen kleiner en vrouwen werden gestimuleerd om buitenshuis te werken. Gelijke rechten voor mannen en vrouwen werden de norm en vrouwen kregen ook het recht om te scheiden en om abortus te kunnen plegen.⁵ Ook kwam er in de politiek meer plaats voor vrouwen en van onderdrukking was absoluut geen sprake meer. Of toch wel?

Ann Taylor Allen merkt op dat Spanje een kleine feministische golf kende van 1974 tot 1977. Boegbeeld hierin was de Spaanse feministe Lidia Falcón. Volgens Linda Gould Levine heeft zij veel betekend voor het Spaanse feminisme. Zo was zij oprichtster van de 'Partido Feminista de Espana', Spanje's eerste feministische partij.⁶ Maar ook schreef zij vele essays, boeken en toneelstukken. Volgens Gould Levine is haar werk onlosmakelijk verbonden met haar privéleven en het sociale leven van vrouwen onder het Franco-regime. Maar ook zij schrijft over de onderdrukking van de vrouw. Gould Levine schrijft het volgende: "Falcón reinforces countless times the control that the male leadership tried to exercise over their female comrades, the feeling of entitlement they had regarding personal matters, and their ultimate disqualification of the difficulties of women's particular realities."⁷ Zo beschrijft Falcón bijvoorbeeld de tijd dat ze in de gevangenis zat, tijdens het regime van Franco. Ze beschrijft de hiërarchie in de gevangenis. Mannelijke gevangenen brachten bijvoorbeeld hun was naar de vrouwen en de vrouwen wisten gewoon de kleding van de mannen. De tijden in de gevangenis in de jaren 70 van de 20^{ste} eeuw worden door Falcón gezien als een sterke onderdrukking van de vrouw.

Een kritische vraag die wij hierbij kunnen stellen is of deze onderdrukking echt zo sterk heeft plaatsgevonden. Zowel Adrian Shubert als Ann Taylor Allen benadrukken dat de situatie van de Spaanse vrouw vergelijkbaar was met die van andere Europese vrouwen. Veel veranderingen verliepen geleidelijk en vrouwen kregen in de loop de jaren meer rechten. Het einde van het Franco regime in 1975 en het begin van de Movida kort hierna waren geen breekpunten in de vrijheid van de vrouw. De vrijheid en de rechten van de vrouw bereikten rustig aan een soort climax. Maar aan deze climax zat een lange historie. Maarten Steenmeijer

⁵ Ann Taylor Allen, *Women in Twentieth-century Europe* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008), 123.

⁶ Linda Gould Levine, "Remapping the Left in *Camino sin retorno: Lidia Falcón's Feminist Project*" in *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*, red. Ofelia Ferrán en Kathleen M. Glenn (New York: Routledge, 2002): 137.

⁷ Gould Levine, 143.

benadrukt ook dat de Movida weinig teweeg heeft gebracht, het was meer een geforceerde vrijheid na het einde van het jarenlange Franco-regime. De Movida was niet groots en shockerend. Qua kunst en cultuur werd er wel geshockeerd maar niet in extreme mate.⁸

2.2 De Nieuwe Spaanse Filmgeschiedenis

Om Almodóvars werk in een filmische context te plaatsen, moeten we kijken naar de films die voor en tijdens het jarenlange regime van Franco zijn gemaakt. Vanaf hier kunnen we ook zien hoe Almodóvar deze traditie voortzet of er juist tegen in gaat.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog kende de Spaanse film een bloeiperiode en vele genres kwamen op. De belangrijkste waren de ‘zarzuela’ (populaire operette), ‘sainete’ (klucht), documentaires, muzikale komedies, melodrama en folkloristische musicals. Al in 1913 vond er voor het eerst censuur plaats door de kerk en de politie. Deze censuur zou ook nog tijdens de Franco-tijd zorgen voor weinig vrijheid voor de filmindustrie. Vlak voor de Spaanse burgeroorlog, ging het goed met de Spaanse cinema. Florian Rey, Benito Perojo en José Buchs die ook wel de grote drie werden genoemd, golden als de belangrijkste regisseurs, zij maakten vooral de commerciële zarzuela’s en melodrama’s.

Na de burgeroorlog werd de censuur strenger. Maar deze censuur was niet helemaal waterdicht. Regisseurs en producenten gingen creatief om met de censuur. Dubbele scripts, maar vooral het metafoorgebruik werden manieren om de censuur te ontwijken. In de jaren 50 werden er veel folkloristische films gemaakt die ingingen op familiariteit en het leven op het platteland, ook het neorealisme kwam in deze tijd op.

In de jaren 60 werd de censuur iets soepeler maar toch gingen de meeste filmmakers voor de makkelijkste weg en bleven ze zarzuela’s en musicals maken maar dan wel met meer naakt en seks.⁹ Carlos Saura, Victor Erice en Mario Camus waren een uitzondering. Zij grepen terug naar de jaren 50 en maakten de realistische films met metaforen. Over het algemeen waren de films in de late Franco-jaren vrij somber. Hierdoor lijkt de Movida, begin jaren 80 een frisse wind maar eigenlijk zijn de Movida films te vergelijken met de vroegere commerciële films en melodrama’s. Maarten Steenmeijer benadrukt verder dat Almodóvar,

⁸ Steenmeijer, 118.

⁹ Marvin D’Lugo, *Guide to the Cinema of Spain* (Connecticut: Greenwood Press, 1997), 18.

die wordt gezien als hét boegbeeld van de Movida, vrijwel altijd zijn heil zoekt in het traditionele ‘Spaanse’.

“De snel aangebrande machomannen in hun strakke lijven, de gedreven en gevoelige vrouwen in hun felkleurige jurken, de liedjes die overlopen van sentiment, de balkons vol planten en bloemen, de eettafels met paella en gazpacho in films als MUJERES AL BORDE UN ATAQUE DE NERVIOS, TODO SOBRE MI MADRE en VOLVER zijn onmiddellijk herkenbaar als Spaans, met hoeveel ironie ze ook zijn gelardeerd.”¹⁰ Hier is te zien dat een man die enerzijds wordt geprezen om zijn vernieuwende films ook erg vast zit aan de traditionele waarden, en vooral aan een vrij traditionele representatie van vrouwen. Om hier verder op in te gaan zal ik in de komende paragraaf verschillende auteurs tegenover elkaar zetten. Enerzijds auteurs die Almodóvar vernieuwend noemen maar anderzijds ook auteurs die beweren dat zijn werk allesbehalve vernieuwend is en juist traditioneel is.

¹⁰ Steenmeijer, 179.

3. Theoretisch Kader

Zoals al in de inleiding en het historisch kader is gebleken, zijn er verschillende tegenstellingen in de receptie van het werk van Almodóvar. In dit hoofdstuk inventariseer ik wat er over het werk van Almodóvar is geschreven en hoe deze boeken en artikelen met elkaar overeenstemmen en verschillen. Vooral het wel of niet traditionele beeld van de vrouw zal centraal staan in dit hoofdstuk maar ook de positie van Almodóvar wordt besproken. Zijn de films vernieuwend, traditioneel of Postmodern te noemen?

3.1 Het Moedercomplex

In Stephen Maddisons' artikel 'All about women: Pedro Almodóvar and the Heterosocial dynamic' wordt er ingegaan op Almodóvars film *ALL ABOUT MY MOTHER*.

Maddison gaat hier in op het begrip 'female identification'. De female identification verwijst volgens hem naar het idee van de sterke vrouwen in de films van Almodóvar maar het verwijst ook naar het feit dat in deze film de vrouwen (en moeders) alle overmacht in de film hebben.¹¹ De moeder wordt gezien als het hoofd van de familie in plaats van de vader, dit staat in scherp contrast met de beweringen in het historisch kader. De man had de traditionele rol van vader en hoofd van het gezin en zelfs na de Franco-tijd veranderde dit niet. Nu is het tonen van de moeder als hoofd van het gezin misschien wel vernieuwend te noemen maar het feit dat dit in veel films van Almodóvar te zien is, maakt dit punt traditioneler.

Een visie die op deze lijkt maar ook aanvult, is terug te vinden in het artikel 'Women in Spanish Cinema: "Raiders of the Missing Mother"?' van María José Gámez Fuentes. Zij merkt op dat de moeder in de Spaanse cinema vroeger vaak stond voor dictatuur, vooral ten tijde van Franco.¹² Gámez Fuentes is niet de eerste auteur die dit opmerkt, sinds eind jaren 80 is er door meerdere auteurs over dit onderwerp geschreven. Zij haalt deze auteurs aan en vult hen, en ook een eerder onderzoek van haarzelf, aan. In dit artikel legt Gámez Fuentes een duidelijke link tussen de films en de tijd waarin ze gemaakt zijn. Zo beschrijft zij de

¹¹ Stephan Maddison, "All about women: Pedro Almodóvar and the Heterosocial dynamic" *Textual Practice* 14 (2000): 265-284.

¹² M. J. Gámez Fuentes, "Women in Spanish Cinema: "Raiders of the Missing Mother"?" *Cineaste* 29 (2003): 265-284.

metaforen voor de dictatuur in de jaren 70 en 80. Als voorbeeld wordt *CRIA CUERVOS* van Carlos Saura uit 1975 genoemd. In de vrije democratie van de jaren 80 en daarna kwamen meer films uit over bijvoorbeeld seksueel geweld van mannen tegenover vrouwen.¹³ Ook dit artikel gaat in op *ALL ABOUT MY MOTHER*. Deze film staat volgens Gámez Fuentes voor de nieuwe tijd en laat meerdere generaties van moeders zien, maar nu in een positief daglicht.

We zien hier dat er terugkerende thema's voorkomen in het werk van de regisseur maar dat zijn werk ook sterk verbonden is aan de tijd. Vooral het moedercomplex blijkt een belangrijk thema, ditzelfde moedercomplex zal ik verder analyseren bij de film *VOLVER*.

3.2 Boegbeeld van de Movida?

De bundel *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain* van Ofelia Ferrán en Kathleen M. Glenn gaat vooral in op het gender aspect in de Spaanse Cinema. Opvallend is wel dat zij het boek hebben ingedeeld in verschillende politieke periodes in Spanje, zoals de 'Franco Era' en democratisch, hedendaags Spanje. Ook zij leggen duidelijk een link tussen de tijdsperiode en het verschijnen van de verschillende films. Gender speelt in dit boek een interessante dubbelrol. De auteurs in de bundel en de samenstellers van de bundel zijn allemaal vrouwelijk en kunnen dus een ander perspectief brengen over vrouwen. Kathleen M. Vernon schrijft over de ommekeer in de Spaanse cinema en de Movida.¹⁴ Het valt mij op dat zij, net als vrijwel elke andere auteur, de Movida ziet als een nieuw begin. Er wordt gebroken met het verleden, maar deze stelling kan zeker in twijfel worden getrokken. We zagen namelijk al in de geschiedenis dat veranderingen vooral erg geleidelijk gingen en niet met een 'big bang'.

In het boek over Pedro Almodóvar van Ernesto R. Acevedo-Muñoz bespreekt de auteur alle films van Almodóvar ingedeeld in bepaalde thema's. Het traditionele moederfiguur komt weer ter sprake. Acevedo-Muñoz zegt: "Antonio's mother is one of the maternal type that represents a shorthand for the Spanish, Catholic, Fascist conservatism of the 1950's-70s. This mother, who Antonio describes as 'German' (for many Spaniards, another cliché of control, conservatism and intolerance), is a symbol of the retrograde mentality that remains

¹³ Gámez Fuentes, 265-284.

¹⁴ Ofelia Ferrán en Kathleen M. Glenn, red. *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain* (New York: Routledge, 2002), 95-113.

firmly in place in provincial Spain, in spite of the political and social progress of the 1980s.”¹⁵ In dit citaat zien we dat de rol van de moeder weinig is veranderd door de Movida. De rol is vrij traditioneel gebleven en zoals de auteur ook beschrijft is de moeder een soort vast gegeven in veel Almodóvar films. Eindelijk een auteur die niet op elk punt Almodóvar als vernieuwend bestempeld. Hij ziet duidelijke traditionele trekjes in zijn films die vaker terugkomen. Dit komt nog beter tot zijn recht in het volgende citaat: “All Almodóvar’s characters are, it seems, bound by history, children of the unholy matrimony of Franco and the Catholic Church.”¹⁶ Volgens hem zijn alle personages diep geworteld in de Spaanse geschiedenis. De auteur ziet dus geen duidelijke breuk met het verleden. Hij noemt Almodóvar geen boegbeeld van de Movida, hij vindt Almodóvars werk te traditioneel.

We zien hier dus een eerste tegenstelling. Waar Ferrán en Glenn Almodóvar zien als een vernieuwende Movida regisseur, ziet Acevedo-Muñoz hem juist als een traditionele regisseur. Zo kan er dus sterk getwijfeld worden aan het beeld dat Almodóvar heeft gekregen als boegbeeld van de Movida, want eigenlijk vertoont zijn werk veel traditionele trekjes.

3.3 Postmodern of traditioneel?

A Spanish Labyrinth van Mark Allinson geeft, net als het boek van Acevedo-Muñoz, een overzicht van het oeuvre van Almodóvar. Hij beschrijft de regisseur zelfs als: “an unlikely feminist.”¹⁷ Ook Allinson merkt, net als Acevedo-Muñoz, op dat zijn films een soort klassieke vrouwenfilms zijn waarin vrouwen veel verschillende rollen kunnen aannemen. Hij gebruikt hierbij de term ‘female masochism’, vrouwen kunnen hetzelfde als mannen en relaties zijn ‘gelijker’ geworden. Opvallend is dat Allinson Almodóvar’s werk ziet als Postmodern. Volgens Allinson zijn Almodóvar’s films als het ware hybride; een mix tussen Hollywood en Europese cinema.¹⁸ Zijn films zijn dus niet Postmodern of traditioneel maar meer een soort samenvoeging of een middenweg. Zijn werk is misschien op bepaalde punten Postmodern te noemen maar het heeft ook veel traditionele kenmerken.

¹⁵ Ernesto R. Acevedo-Muñoz, *Pedro Almodóvar* (Londen: British Film Institute, 2007), 89.

¹⁶ Acevedo-Muñoz, 287.

¹⁷ Mark Allison, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar* (Londen: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001), 73.

¹⁸ Allinson, 209.

In de bundel *Post-Franco, Postmodern* van Kathleen M. Vernon en Barbara Morris wordt er een duidelijke statement gemaakt: het werk van Almodóvar is Postmodern. In verschillende hoofdstukken worden de films van de regisseur besproken en veelal komen deze hoofdstukken tot deze conclusie. De vroege films van Almodóvar sluiten volgens hen aan bij het tijdsbeeld van de Movida. Volgens de auteurs was de Movida een antwoord op de cultuur onder Franco en dat was terug te zien in de films ten tijde of vlak na de Movida. Kathleen M. Vernon bespreekt het melodrama in Almodóvars films. Volgens Vernon leent melodrama zich perfect voor de zogenaamde ‘woman’s pictures’, naar Amerikaans voorbeeld.¹⁹ Ook zij merkt op dat Almodóvar veel films maakt met vrouwen die letterlijk en figuurlijk de hoofdrol spelen. Zij zegt: “Even before his fourth film, Almodóvar had earned a reputation as a man at home cinematically in a feminine universe.”²⁰ Ze ziet hem als een echte vrouwenregisseur. Maar is dit nu Postmodern te noemen?

Het beeld van de vrouw kunnen we zien als zowel traditioneel Europees als een verwijzing naar de klassieke Hollywood-heldinnen. Een auteur die dit verder onderzoekt is Laura Mulvey. In ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ gaat zij in op de rol van de vrouw in diverse (Hollywood)films. Volgens haar bestaat er een bepaalde ‘male gaze’, een manier waarop mannen de vrouwen zien in films.²¹ Zij zegt: “Traditionally, the women displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.”²² Om Almodóvars werk met Hollywoodfilms te vergelijken is erg kort door de bocht. Almodóvar zet zijn vrouwen juist niet in als erotische lustobjecten voor de mannen. Hij toont een bewondering voor zijn vrouwen, hij zet de vrouwen op een voetstuk. Als we kijken naar het citaat van Mulvey, is de manier waarop Almodóvar zijn vrouwen neerzet heel ‘on-Hollywoods’.

De meningen over Almodóvars werk en Almodóvar als regisseur lopen erg uiteen. Enerzijds zagen we het traditionele in zijn werk, de terugkerende thema’s. Het

¹⁹ Barbara Morris en Kathleen M. Vernon, red. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* (Westport: Greenwood Press, 1995), 60-69.

²⁰ Morris & Vernon, 62.

²¹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Visual and other Pleasures*, red. Laura Mulvey (Houndmills: Macmillan Press LTD, 1989): 19.

²² Mulvey, 19.

moedercomplex, de sterke vrouwen en het feit dat zijn films sterk verbonden zijn met de tijd waarin ze gemaakt zijn. Anderzijds wordt hij als regisseur gezien als boegbeeld van de Movida, en als een Postmoderne regisseur of als een vrouwenregisseur. Ook wordt zijn werk vaak gezien als een verwijzing naar Hollywood maar als we kijken naar zijn representatie van vrouwen, wijkt hij daar erg van af. Om deze theorieën verder in te bedden, zal ik in de volgende paragraaf de films *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* en *VOLVER* analyseren. Hierbij zal ik vooral de representatie van de vrouw in deze films verder bespreken.

4. Analyse

In de geschiedenis van de vrouwen van Spanje stond de onderdrukking van de vrouw centraal. Maar zien we dit ook terug in Almodóvars films? Bestaat deze onderdrukking wel in zijn Post-Franco films of gaat hij uit van een ander vrouwbeeld? Vele auteurs noemen zijn personages traditioneel. Zijn vrouwen zijn onafhankelijk en sterk en dit vrouwbeeld blijft terugkeren. Zo ook in de films *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* en *VOLVER*. Toch zien we twee kanten. Enerzijds het traditionele Spaanse en anderzijds de klassieke, traditionele Hollywood-stijl.

4.1 Vrouwen in paniek

In het boek *Women on the Verge of a nervous breakdown* van Peter William Evans wordt er in eerste instantie ingegaan op de gelijknamige film. Maar het biedt ook een breder perspectief op het verbeelden van vrouwen in de Spaanse cinema. De (machts)relaties tussen mannen en vrouwen staan centraal in dit boek. De auteur gaat hier in op de dominante positie van de vrouwen in de film en de ondergeschikte positie van de mannen. Volgens de auteur is dit een groot verschil met de Spaanse machocultuur waarin de mannen sterk en dominant zijn.²³ Evans gaat uit van de geschiedenis, de machocultuur (die echter in werkelijkheid erg bleek mee te vallen). Volgens hem zou de Movida dit veroorzaakt kunnen hebben door alle ‘nieuwe’ visies op gender en seksualiteit.²⁴

²³ Peter W. Evans, *Women on the Verge of a nervous breakdown* (Londen: British Film Institute, 1995), 27-55.

²⁴ Ibidem, 27-55.

In de film zelf zien we een andere invalshoek. De vrouwen spelen de hoofdrol maar worden wel beïnvloed door de mannen. Alle vrouwen in de film hebben een probleem wat ze moeten oplossen en deze problemen worden veroorzaakt door mannen. De vrouwen zijn niet bepaald sterk, tenminste niet aan het begin van de film wanneer de meeste in een hopeloosheid verkeren. Ze hebben uiteindelijk elkaar nodig om hun problemen op te lossen.

De vrouwen zijn erg verschillend maar lijken in hun wanhoopsdaden wel op elkaar. Centraal staat het personage van Pepa, nadat haar vriend/minnaar Iván haar heeft verlaten is ze erg ongelukkig en probeert ze tevergeefs met hem in contact te komen. Haar vriendin Candela is verwickeld in een vreemd web van Sjiiitisch terrorisme en vraagt Pepa om hulp. Pepa besluit haar huis, wat zij deelde met Iván, te verkopen. Hier komt een jong stel op af, waarvan de man toevallig de zoon van Iván blijkt te zijn.

In de film ontstaat een onbegrijpelijke chaos en hysterie. De vrouwen zorgen voor een wervelwind aan problemen die zich ondertussen ook nog opstapelen. Almodóvar focust zich expliciet op de vrouw. Bovendien is het een film vol vrouwelijke hysterie en melodrama. Iets waar Almodóvar, onder andere door deze film, bekend om staat. We zien vooral de hysterische Pepa, die maar probeert contact te krijgen met Iván. Het personage van Pepa is complex. Enerzijds valt ze steeds terug op Iván maar ze is ook sterk en probeert bijvoorbeeld het probleem van Candela te relativiseren. Toch pleegt zij ook een aantal echte wanhoopsdaden. Ze gooit haar telefoon uit het raam en steekt per ongeluk haar bed in brand. Ze is geen typische sterke Almodóvar-vrouw, daar is ze te roekeloos voor, maar ze toont af en toe wel haar sterke kanten.

Candela is nog een paar stappen erger dan Pepa. Ze is de wanhoop nabij wanneer zij probeert zelfmoord te plegen door van Pepa's dakterras af te springen. Ook zij zit in de problemen maar heeft ook liefdesverdriet. Ze is naïef, noemt zichzelf overgevoelig en mannen weten haar te beïnvloeden. Ze is labiel maar vertolkt zo wel de traditionele rol van de domme vrouw. In *Spanish National Cinema* van Núria Triana-Toribio wordt de rol van Candela ook uitgelicht. Triana-Toribio verbindt de rol van de vrouw met de traditionele Spaanse humor. Candela komt uit Andalusië en praat met een zwaar accent. Dit verwijst naar films uit de jaren 40 waarin mensen uit Andalusië vaak gezien werden als de clowns in verschillende komedies.²⁵ Candela zorgt dus eigenlijk voor de komische noot. Dezelfde

²⁵ Núria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema* (Londen: Routledge, 2003), 140.

komedie/slapstick komt ook naar voren bij de onnozele secretaresse van het werk van Pepa en Iván.

De mannen in de film spelen enerzijds wel en anderzijds geen rol van betekenis. Zo is Iván eigenlijk de aanstichter van het kwaad wat betreft de situatie van Pepa, maar uiteindelijk heeft zij hem niet meer nodig. Opvallend is dat Iván wel verwacht dat Pepa zijn koffer netjes inpakt. Dit detail grijpt terug op de hiërarchie van de man. En nog explicieter, het is vergelijkbaar met de hiërarchie die Lydia Falcón beschrijft waarin de vrouwelijke gevangenen de was van de mannelijke gevangenen doen. Een vrij duidelijke verwijzing naar de onderdrukking van de vrouw. Almodóvar laat hier zien dat de mannen in zijn films vooral denken dat zij de baas zijn, maar dat de vrouwen hier uiteindelijk heel anders over denken. Toch geldt dit niet voor de andere man in de film. Carlos is de zoon van Iván en de sullige echtgenoot van de dominante Marisa. Hij is absoluut geen dominante, Spaanse machoman, hij gaat eerder gebukt onder het regime van zijn bazige vrouw. Nu is het personage van Marisa weer een ander uiterste, zij is hard en niet vrouwelijk, wat ook enigszins komt door haar bizarre uiterlijk. Pas wanneer ze door de gedrogeerde gazpacho terecht komt in een seksuele droom, wordt ze lossier. Marisa verklaart haarzelf ontmaagd en Pepa benadrukt dat de meeste maagden maar vervelend zijn. Marisa is vergelijkbaar met de moeder in films uit de Franco-tijd. De harde, dominante vrouw. Toch laat Almodóvar dit personage een ontwikkeling doormaken waardoor ze uiteindelijk 'zachter' wordt. Hij rekent hier af met het moederfiguur uit de vroegere Spaanse films.

Aan het einde van de film is er een soort grote climax, maar alles komt tot rust en er ontstaat een soort vrouwelijke band tussen Pepa en Marisa in de laatste scène op het dakterras. Uiteindelijk hebben de vrouwen het allemaal opgelost en dat maakt ze ook sterker. Er lijkt zelfs een soort cliché moraal in het verhaal te zitten. Het idee dat de vrouwen samen sterk zijn of dat de vrouwen de mannen overwinnen. Een vergelijkbare moraal is vervolgens ook terug te vinden in de volgende film die ik zal analyseren: VOLVER.

4.2 Sterke vrouwen

De beginscène van VOLVER lijkt doordrenkt van traditie. We zien weduwen de graven van hun overleden geliefden afstoffen en schoonmaken. Al snel wordt duidelijk dat Almodóvar's vaak gebruikte thema, het moedercomplex, duidelijk terugkomt in deze film. De film focust zich op

de vele generaties vrouwen binnen een familie. De moeder Irene, dochters Raimunda en Sole en Raimunda's dochter Paula; vrouwen, moeders en dochters.

Raimunda is heel vrouwelijk en een typische Almodóvar-vrouw. Ze is een sterke mooie vrouw, ze werkt hard en gaat tegen haar vriend Paco in. Ze rouwt niet teveel om haar moeder, ze vindt dat het allemaal wel goed is, ze is in de armen van haar man gestorven. De band tussen haar en haar moeder Irene is niet goed. Dit komt vooral omdat ze allebei een groot geheim met zich meedragen. Maar Raimunda blijft sterk, ze begraaft haar eigen vriend en gaat goed met de situatie om.

Anders dan in *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* blijken de mannen in *VOLVER* absoluut niet te deugen. Waar Iván en Carlos uit de eerstgenoemde film nog erg braaf waren, zien we hier de mannen als schoften. Paco, een erg seksuele, passionele man probeert de dochter van Raimunda te verkrachten maar dit resulteert uiteindelijk in zijn eigen dood. Ook zien we hem kijken wanneer Paula zich uitkleedt. De vader van Raimunda heeft zijn dochter ook verkracht en zo komt Raimunda aan haar dochter Paula. Paula is dus eigenlijk haar dochter maar ook haar zusje. Dit blijkt later ook de rede waarom Raimunda het niet met Irene kan vinden. Raimunda lijkt eigenlijk op Irene, ook zij is een sterke vrouw, en natuurlijk het sterke moeder figuur. Paula, de dochter van Raimunda is een bijdehante, wat opstandige puber. Maar ook zij is sterk. Als Paco haar probeert aan te randen vecht ze terug en pakt ze het mes, waarmee ze hem steekt. Ze pleegt een moord maar ze raakt niet echt in paniek en ze wordt snel kalm. Ze is getroebleerd, maar wel een sterke jonge vrouw, net als haar moeder.

Sole is anders, ze mist haar moeder en ze verlangt terug naar het verleden. Zij gaat op zoek in het huis van tante Paula, ze ruikt haar moeder. En als Irene ook niet dood blijkt te zijn, ontvangt ze haar met open armen en laat haar bij haar intrekken. Net als haar tante Paula hangt ze nog aan het verleden, alleen is haar tante erg bot tegen Sole, terwijl ze eigenlijk een beetje hetzelfde zijn op dat gebied. De relaties tussen de vrouwen onderling liggen dus ook erg ingewikkeld. Ze lijken allemaal erg verschillend maar ze hebben wel veel dezelfde dingen meegemaakt en dat schept uiteindelijk een band.

Actrice Chus Lampreave speelt in beide films de rol van een vrij traditionele vrouw. In *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* speelt ze de portier/conciërge van het complex waar Pepa in woont. Haar personage is Jehova getuige, streng gelovig en dit past eigenlijk bij het imago van het gelovige Spanje. In *VOLVER* speelt ze tante Paula, ze is al oud

en vergeetachtig en leeft nog erg in het verleden. Ze is bot tegen Sole maar Raimunda is duidelijk haar oogappel. Ze is oud en traditioneel en overlijdt al snel. Omdat ze nog erg in het verleden leeft, schrikt ze ook niet van de ‘geest’ van Irene.

Opvallend is wel dat in vergelijking met *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* de vrouwen in *VOLVER* veel sterker zijn. Terwijl zij met veel zwaardere problemen worstelen. Dood in plaats van liefdesverdriet en verkrachtingen in plaats van wanhopige acties. De vrouwen in *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* maken zich eigenlijk onnodig druk. Zo groot zijn hun problemen niet en uiteindelijk is er zelfs een happy end. Dit in tegenstelling tot *VOLVER*, waar de problemen veel groter zijn en veel meer leiden tot moeilijke relaties tussen de vrouwen. Almodóvar lijkt volwassener te zijn geworden in de aanpak van zijn thema's. Er zit ook 18 jaar tussen deze films en het verschil is duidelijk te merken. De vrouwen zijn sterker geworden, ze tonen amper momenten van zwakheid en de vrouwen staan gelijk of hoger dan hun mannen. De films zijn ook in heel andere tijdperken gemaakt. *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN* werd een paar jaar na de *Movida* gemaakt, een tijd waar vrouwen toch klaarblijkelijk nog erg afhankelijk waren van mannen. Anno 2006, toen *VOLVER* uitkwam was dit al lang niet meer aan de orde. Almodóvars films zijn veranderd, volwassen geworden, maar ze zijn vooral ook verbonden met hun tijd. Toch zal hij een vrouwenregisseur blijven. De traditionele vrouwen, de onderdrukking en zijn sterke vrouwen komen steeds terug.

5. Conclusie

Zowel in het historisch als in het theoretisch kader lopen de meningen over Almodóvars werk ver uiteen. Mij is het inmiddels duidelijk geworden dat zijn werk onterecht vernieuwend of Postmodern wordt genoemd. Hoewel hij met zijn films vele taboes heeft doorbroken, keert hij steeds terug naar zijn traditionele thema's. Zijn werk bevat veel verwijzingen naar de traditionele Spaanse cinema maar in beperkte mate ook naar de klassieke Hollywood cinema. In zijn vrouwbeeld is hij juist weer heel uniek. In de analyses van twee van zijn films kwam vooral het traditionele Spaanse naar voren.

Misschien waren zijn 'vrouwelijke' films in Spanje Postmodern te noemen maar in feite had Almodóvar goed gekeken naar enerzijds Amerikaanse voorbeelden en anderzijds de vroegere Spaanse melodrama's. De klassieke Hollywoodfilms werden door Almodóvar eigenlijk omgezet in het Spaans. En wat in Amerika een speciaal soort genre was, was in Spanje een soort nationale cinema geworden, sterke vrouwen als voorbeelden van de vrijere Movida. Maar eigenlijk waren zij gevormd naar klassieke Hollywood-heldinnen maar dan zonder de male gaze en de erotische uitstraling. Almodóvar toont zijn vrouwen op dit punt op een eigen, unieke manier. En het melodrama was niet uitgevonden door Almodóvar, hij gebruikte het alleen in combinatie met de vele vrouwen in zijn films. Zo kwamen er inderdaad films als *WOMEN ON THE VERGE OF A NERVOUS BREAKDOWN*. We zien dus hier dat Almodóvar op dit punt zowel traditioneel Spaans als klassiek Hollywoods is.

Toch ligt het niet zo simpel. De representatie van zijn karakters, het mannelijk en het vrouwelijke zijn misschien wel traditioneel te noemen. Mark Allinson stelt echter dat gender en het moederschap ook gezien kunnen worden als performances of simulaties en dit verbindt hij met het Postmodernisme.²⁶ En dat is geen gek punt. De manier waarop de personages hun vrouwelijkheid, mannelijkheid of moederschap laten zien in de context van de film kan inderdaad gezien worden als het opvoeren van een bepaalde performance van gender. Allinson leent dit idee van Judith Butler, nauw verbonden met dit begrip van performance. En Allinson heeft hier een sterk punt. Wanneer deze rollen namelijk als performance gezien worden, worden ze minder traditioneel. Op dit punt is zijn werk misschien vernieuwend noemen.

²⁶ Allinson, 213.

Ook als we kijken naar zijn gehele oeuvre is Almodóvar toch af en toe vernieuwend te noemen. Zo behandelt hij vaak travestie als onderwerp, bijvoorbeeld in een film als LA MALA EDUCACIÓN. De mannen willen vrouwen zijn, mooie glamoureuze vrouwen. Misschien toch een verwijzing naar het disfunctioneren van de mannen in zijn films.

Maar dit zijn slechts een paar films in het werk van Almodóvar. Hij grijpt te vaak terug naar de traditionele familiewaarden. De typische Almodóvar vrouw is een sterke vrouw, die niet onderdoet voor haar man en vaak is deze vrouw ook moeder. Almodóvar is traditioneel geworden in zijn eigen werk. Zijn vrouwelijke muzen zijn sterk, zijn mannen zijn zwak. De herhaling van thematiek, personages en actrices maakt hem, tegen wil en dank misschien, toch een traditioneel regisseur.

6. Bibliografie

Audiovisuele bronnen

Almodóvar, Pedro. *Volver*. DVD. Directed by Pedro Almodóvar. Madrid, Spain: El Deseo S.A., 2006.

Almodóvar, Pedro. *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. DVD. Directed by Pedro Almodóvar. Madrid, Spain: El Deseo S.A., 1988.

Literatuur

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Pedro Almodóvar*. Londen: British Film Institute, 2007

Ackelsberg, Martha A. *Free Women of Spain*. Bloomington: Indiana University Press, 1991

Allen, Ann Taylor. *Women in Twentieth-century Europe*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008

Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. Londen: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001

D'Lugo, Marvin. *Guide to the Cinema of Spain*. Connecticut: Greenwood Press, 1997.

Evans, Peter W. *Women on the Verge of a nervous breakdown*. Londen: British Film Institute, 1995

Ferrán, Ofelia, en Kathleen M. Glenn, red. *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. New York: Routledge, 2002.

Gámez Fuentes, M. J. "Women in Spanish Cinema: "Raiders of the Missing Mother"?" *Cineaste* 29 (2003): 265-284.

Gould Levine, Linda. "Remapping the Left in *Camino sin retorno*: Lidia Falcón's Feminist Project" In *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*, geredigeerd door Ofelia Ferrán en Kathleen M. Glenn (New York: Routledge, 2002): 136-151.

Maddison, Stephan. "All about women: Pedro Almodóvar and the Heterosocial dynamic" *Textual Practice* 14 (2000): 265-284.

Morris, Barbara, en Kathleen M. Vernon, red. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Press, 1995.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" In *Visual and other Pleasures*, geredigeerd door Laura Mulvey (Houndmills: Macmillan Press LTD 1989): 14-26.

Shubert, Adrian. *A Social History of Modern Spain*. Londen: Unwin Hyman Ltd, 1990

Steenmeijer, Maarten. *Een continent in het klein: Cultuurwijzer voor het moderne Spanje*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2007.

Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. Londen: Routledge, 2003