

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Drobež

Reprezentacija maorske ženske – odsev družbene hierarhije v filmih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Drobež

Mentor: red. prof. dr. Peter Stankovič

Reprezentacija maorske ženske – odsev družbene hierarhije v filmih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

Reprezentacija maorske ženske - odsev družbene hierarhije v filmih

Maorske ženske so bile v plemenski hierarhiji nosilke različnih vlog, ki so odražale njihov status ter družbeno vlogo. V preteklosti je nastalo veliko filmov s tematiko staroselskega ljudstva, vendar so Maori začeli izražati staroselsko dediščino in identiteto svojega ljudstva v filmih zelo pozno. Nekateri so prikazovali ljubezen med Maorom in belko, drugi pa iskanje ženske maorske identitete, ki se je reprezentirala z njeno vlogo ter značajem.

Magistrsko delo reflektivno pregleduje reprezentacijo žensk v filmih o Maorih. Razen posamičnih analiz še ni (bilo) sistematičnega pregleda celotne kinematografije s temo Maorov. V izbranih filmih želi analizirati predvsem konstrukcijo maorskega ženskega spola. Po drugi strani obravnava novozelandsko kinematografijo, vidik maorske kulture v analiziranih filmih ter sistematično analizira izbrane filme (*Matariki*, *Kraljica reke*, *Legenda o jezdecu kitov*, *Nekoč so bili bojavniki*, *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*).

Ključne besede: reprezentacija, filmi, Maori, ženska.

Representation of maori woman – reflection of distinction throughout films

Maori women had different roles in their tribal hierarchic society. They reflected their status and social society role. Many different films were made based on indigenous nation in the past. But it was not until later that Maori expressed themselves with their heritage and identity through the movies. In some films the focus was on love relationship between Maori men and white woman, and in others the focus was the pursuit of Maori identity, which was represented by Maori women's role.

The thesis provides reflexive account between representation of Maori women role in movies. Certain analyses were made but whole cinematography's systematic review that would include members of Maori society has not (yet) been fully analysed and explained in connection to real life. Master thesis will discuss New Zealand cinematography and Maori culture in social media, and will analyze the representation of Maori female gender. Chosen films (*Matariki*, *The river queen*, *Legend of the whale rider*, *Once Were Warriors*, *What becomes of the broken hearted*) will be systematically analyzed.

Key words: representation, films, Maori, woman.

Kazalo

1 Uvod.....	5
2 Spol.....	8
3 Teorija spola	10
3.1 Ideja performativnosti	12
3.2 Širitvena nadzorna ekonomija seksualnosti	13
3.3 "Drugo"	14
3.4 Lacan in maškarada.....	15
4 Valovi feminizma	17
4.1 Prvi val.....	17
4.2 Drugi val	18
4.3 Tretji val.....	19
5 Spol v kulturi Maorov.....	23
6 prikaz maorske kulture na filmskem platnu	27
6.1 Novozelandska kinematografija.....	29
7 Selekcija izbranih filmov	33
7.1 Matariki.....	33
7.2 Kraljica reke (River Queen).....	35
7.3 Legenda o jezdecu kitov (The whale rider)	37
7.4 Nekoč so bili bojevniki (Once were Warriors)	43
7.5 Kaj se zgodi z zlomljenimi srci (What becomes of the broken hearted)	47
8 Vloga ženskih likov v analiziranih filmih	49
9 Sklep.....	54
10 Literatura	57
Priloga A: Intervju	60
Priloga B : Komentarji intervjuvancev	61

1 Uvod

Prvotni prebivalci Nove Zelandije Maori so imeli že od naselitve naprej svoj družbeni sistem, ki se je kazal z družbeno hierarhijo. Ta se je odražala z razdelitvijo vlog spolov, družbene identitete ter družbeno-biološko razliko med spoloma. Kazala se je tudi med različnimi plemenskimi skupnostmi z delitvijo socialno-spolne distinkcije. Ženske in moški so imeli različne vloge v plemenski hierarhiji, svoje mesto in možnost glasovanja pri pomembnih odločanjih o svojih klanih. Vsako pleme je bilo strukturirano drugače, vendar vseeno v navezavi z drugimi plemeni. Pri nekaterih plemenskih skupnostih je imela ženska osrednjo vlogo pri ritualih in običajih, pri drugih pa je imela vlogo poglavarke.

Kultura prvotnih staroselcev se je ohranila s pomočjo različnih družbenih medijev. Nastalo je več filmov s temami kolonizacije, starih maorskih legend ter izročil. V ospredju so bile tudi družbene polemike kulturnega razlikovanja med angleškimi naseljenci in Maori. Filmi so se spreminjali glede na časovne premice, saj se je tudi kultura družbe postopoma spreminjala in variirala. Kot se je skozi stoletja spreminjala kultura Maorov, sta se spreminjala tudi vloga in položaj staroselske ženske. Vsak film po svoje predstavlja vlogi ženske ter moškega v maorski družbi, vpeta v silnice njune identitetne konstrukcije. Ta se povezuje tudi s prirojeno pripadnostjo rodu in plemenu.

Identiteta maorske ženske se je ustvarila že zelo zgodaj s socialno konstrukcijo. Margaret Mead je to opisala že v svojem raziskovalnem poročilu iz Samoe, v katerem je dodobra razčlenila vlogo ženske ter identiteto, ki jo ima v svojem ljudstvu. Preučevano ljudstvo ji je dalo vpogled v življenje ljudstva Samoe, njihovo družbeno hierarhijo in razlike v spolu. Opirala se je na mladostnice, njihovo vlogo ter družbene tabuje, ki so jih pri tem spremljali. Vključila je tudi socialno vlogo starejših žensk, ki so bile izkušenejše in zato tudi skrbnice mladim. Pri teoriji spola se bom opirala na feministično teorijo o uveljavljanju ženskih pravic. Vključila bom tudi druge teoretike, kot so Judith Butler, Michel Foucault, Simone de Beauvoir ter Jacques Lacan, med katerimi je vsak s svojo argumentacijo dosegel pomemben mejnik v raziskovanju spola. Pri tem se bom osredotočila na tri valove feminizma, saj so ženske s tem začele opozarjati na svoje pravice in se zavedati svojega družbenostatusnega pomena.

V naslednjem poglavju bom opisala začetke novozelandske kinematografije in prikazovanje maorske kulture v filmu. V povezavi z maorsko filmsko kulturo bom prešla na analizo selekcijskih filmov in konstrukcijo maorske ženske v njem.

V drugem, empiričnem delu naloge bom z analizo izbranih filmov ter spola v kulturi Maorov skušala razčleniti žensko dvoлично reprezentacijo; vsak film na svoj način raziskuje in prikazuje maorsko žensko. Raziskovala bom, ali se konstrukcija maorske ženske s filmsko reprezentacijo odraža realno, ali filmski ustvarjalci samo skušajo zadostiti potrebam medijskega trga, ali se dejansko opirajo na zgodovinska pričevanja ter staroselsko avtentično kulturo v navezavi z žensko reprezentacijo. Za izhodišče filmske analize bom uporabila filme z novozelandskim motivom; to so: *Matariki* (2010), *Kraljica reke* (*River Queen*, 2005), *Legenda o jezdecu kitov* (*Whale Rider*, 2003), *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci* (*What becomes of the broken hearted*, 1999), *Nekoč so bili bojevniki* (*Once Were Warriors*, 1994). Omenjeni filmi so nastali v Novi Zelandiji, kar aludira reprezentacijo ženske identitete ter izkustvo maorskih staroselcev. Vprašanje ženske maorske identitete v povezavi s filmi bom raziskovala iz dveh zornih kotov: z vidika razkrivajoče reflektivno-interpretativne analize virov, ki se nanašajo na staroselsko maorsko žensko, ter s pomočjo reflektivne analize filmov. Za raziskavo primarnega vira bom uporabila izhodiščno vsebino zgoraj omenjenih filmov, za raziskavo sekundarnih virov pa literaturo maorskih pisateljic. Analiza petih filmov je ključno orodje, s katerim bom odgovarjala na zastavljeno raziskovalno vprašanje, saj ponuja kulturni vpogled v staroselsko žensko glede na njen prikaz v izbranih filmih. Razčlenjevanje konstrukcije spola v kulturi Maorov se bo povezovalo tudi z njihovo zgodovino plemenske hierarhije, s čimer bo podarjen ženski spol. Omenjeno se bo prepletalo s filmi.

Raziskovala bom, kako se predstavnost konstrukcije maorske ženske kaže v izbranih analiziranih filmih, ki se lahko glede na prikaz ženske vloge razlikujejo. Pri tem se bom opirala tudi na intervjuje z maorskimi staroselci. Ti bodo zapisani kakor komentarji v zadnjem delu magistrske naloge. Njihov pogled bom primerjala s filmskimi motivi in skušala ugotoviti razliko med prikazi maorskih žensk. Opirala se bom tudi na vire ter mnenje intervjuvancev o analiziranih filmih in poskušala ugotoviti pogled staroselcev na prikazovanje urbanega in ruralnega življenja v filmih. Mediji lahko velikokrat tudi izkrivljajo podobo spolne vloge, ta se lahko pozneje izkaže za napačno, ker se ta spoznanja prenašajo iz generacije v generacijo. Filmsko občinstvo v svojem premišljanju o identiteti staroselskega ljudstva namreč obdrži iste vzorce izkrivljene spolne vloge. V nalogi bom raziskovala, ali se to odraža tudi v filmski podobi ženske vloge, ali so se vidiki odražanja sprememb ženskega spola spremenili glede na historični čas reprezentiranja do danes ter kako se razlikuje konstrukcija ženskega maorskega lika v filmih.

V magistrskem delu se bom osredotočila predvsem na medijsko konstrukcijo maorske ženske ter njeno reprezentacijo v filmih. Poudarila bom žensko spolno reprezentacijo, prepleteno z maorsko kulturno dediščino, ki se kaže v novozelandski staroselski kulturi. Paradigma izbranih filmov se bo odražala z žensko konstrukcijo in reprezentacijo le-te. Pri analizi ženske se bom opirala tudi na intervjuje, ki sem jih opravila z novozelandskimi staroselci. Iz prve roke reprezentirajo razliko med konstrukcijo ženskega spola v maorski družbi in prikazovanjem le-te v filmih. Sprašujem se, ali se maorska ženska prikaže v analiziranih filmih glede na kulturo ali je paradigma odvisna od režiserja. Prikaz ženskega spola v maorski kulturi se razlikuje glede na filmski žanr in produkcijo, saj celovita maorska filmska ekipa drugače prikazuje svojo kulturo kakor nemaorska.

2 Spol

Koncept spola, kakršnega poznamo danes, se je kot definicija začel uporabljati šele okoli leta 1970. Analitično je kategoriziran kot demarkacija med biološko spolno razliko in informiranostjo vedenja, ki je dodeljeno moškosti ali ženstvenosti. Telesni ali mentalni efekti biološke diferenciacije so bili vzrok za potrjevanje spolne razlike, ob tem pa še pretiravanje za ohranitev patriarhalnega sistema moči in kreiranje zavesti za vlogo gospodinj med ženskami. V postindustrijski družbi so bile fiziološke spolne razlike manj opazne in "handikap" žensk se je znatno zmanjšal z uporabo pripomočkov za nadzor in zmanjševanje rojstev.

Današnja teoretična predpostavka sociologov markira diferenciacijo med biološkim ter družbenim spolom. Biološki spol se nanaša na telo in osebo moškega ali ženskega spola. Družbeni spol opisuje ideje in prakse, ki konstituirajo moškost ter ženskost. Sociologi usmerjajo svoj pogled v socialno konstrukcijo spola, v pomen organizirane skupnosti ter oblikovanje moških ter ženskih spolov do določene mere. Nanje vplivajo: lestvica socialne organizacije, vsakdanja interakcija, socialne institucije – družina, šola, delovno mesto in mediji, ki učijo dekleta obnašati se v skladu s socialnimi konvencijami, pri fantih pa poudarjajo drugačne smeri, moč ter samostojnost. Smer učenja, poimenovana socializacija, je visoko uvrščena v spolu. "Institucije podajajo ideje ter učijo dekleta in fante različnih stvari. Dekleta in fantje so oblečeni v različne vrste oblačil, imajo različne predmete v šolah, različne službe in so portretirani vsak drugače na televiziji in v drugih medijih. Od rojstva so dekleta in fantje obravnavani vsak po svoje in vsakdanjik vključuje interakcijo z drugimi ljudmi glede na njihov spol. Ljudje živijo znotraj patriarhata, velike kontrolirane skupnosti s strani moških, skupaj z dostopnostjo materialnosti ter statusa. Čeprav hočejo moški ta status spremeniti, imajo še vedno korist znotraj življenja moške dominantne skupnosti. Sociologi opažajo, da je spol ogromna meja, kjer so sredstva, prestiž ter moč razdeljeni glede na žensko večino, ki se trudi ohraniti nadzor nad svojim življenjem."(Holmes 2010, 3)

Butler v *Gender Trouble* (1999) spol opiše kakor kompleksnost, katere totaliteta je trajno podrejena. Odprta koalicija bo potrdila identitete, ki so izjemoma sprožene in prepuščene v skladu z namenom. Odprt skupek dovoljuje številne nekonvergence brez sledenja normativnim breznamenskim definicijskim zaključkom (Butler 1999, 22). Spol se nanaša na biološki ter socialni kontekst seksualnega obnašanja ter želja. Ljudje so zavezani prepričanju, da je neka oseba moški ali ženska ne zaradi fizičnega izgleda oziroma oseba, ki je biološko moški ali ženska. Na osebi najprej opazimo moškost ali ženstvenost. Spol je socialna

karakteristika posameznikov ter konsistentna z biološkim spolom. Tudi živali so identificirane kot ženske oziroma moški v skladu z reproduktivnim organom, ampak le ljudje so opisani z izrazom "spol", predstavljajoč moškega ali žensko (Ruttner in Schwartz 2000, 2). Dilema se prične pojavljati pri predpostavki normativnega spola. Kako razmejiti pojme v pojavljajoči se deskripciji, do katerega razmerja in s katerimi sredstvi to transformiramo? To vprašanje si postavlja tudi Judith Butler v delu *Gender Trouble* (1999), v katerem poskuša pojasniti pojem subverzije ob primeru moškega, oblečenega v žensko obleko, ali ženske v moškem oblačilu. "Odslikava se "realnost" spola, saj je reprezentiran s prisodobno pomanjkanja resničnosti. V tej percepciji navidezne prepletajoče se resničnosti z neresničnostjo se sekundarni izgled spola zdi artificialen in iluzoren. To je možno zaradi poznavanja anatomije človeka ali izviranja iz oblačilne kulture. Naturalizirano znanje je osnovano na kulturnih sklepanjih, ki so lahko tudi zmotna. Znan je primer *drag-* ter *transseksualca*, pri katerem se anatomija prepleta z oblačilno kulturo, ki artikulira telo. Le-to je lahko operacijsko spremenjeno ali tranzicijsko. Neodločnost se postavi kot termin tvorjenja izkušnje telesa." (Butler 1999, xxii–xxiii)

Med predstavnicami teorije o spolu s prepletajočimi vzporednicami staroselske maorske ženske identitete je tudi Margaret Mead. Njene ideje o kulturnem prenosu vloge spolne ideologije so postale osnova za feministične teorije o spolu. Za boljše razumevanje dela Margaret Mead je ključna teorija Talcota Parsonsa. Ta trdi, da ko družinski člani pripomorejo k rasti družine, je najpomembnejša aktivnost v družini socializiranje otrok ter stabiliziranje odrasle osebnosti. Parsons je to "nalogo narave" dodelil ženski kot funkciji za celotno družbo. Najpomembnejša funkcija matere gospodinje je, da prepreči tekmovalnost več žensk v sferi. "Margaret Mead sicer ni zavračala Parsonsovih idej in ni nasprotovala transformiranju njegove metodologije. Njeno delo se je začelo s tem, da je zaobšla dve glavni trditvi Parsonsove teorije. Spraševala se je, kako se dojenčki moškega ter ženskega spola naučijo socialnih vlog v različnih družbah ter katere vrste obnašanja različne skupnosti klasificirajo kot tipično moške ali ženske. Glavno vprašanje je bilo, ali se lahko človeško obnašanje določi na osnovi dednosti ali determiniranosti z okoljem. Pri tem je bila odločilna kulturna paradigma Franza Boasa (še posebej uporabna pri kritični obravnavi ideološkega vpliva socialnega darvinizma kot pomoč dominantnim skupinam za ohranjanje njihove moči). (Tarrant 2006, 78–82)

Raziskovalna dela Margaret Mead na Samoi so poudarila kulturne vzroke in ne bioloških za obnašanje. Njeno delo na terenu v Novi Gvineji leta 1931 je vsebovalo študijo enega subjekta in razmere socialne osebnosti dveh spolov.

Butler (1999) trdi, da distinkcija med biološkim in družbenim spolom ter kategorija družbenega spola izhajata iz predpostavke za pridobitev spolne signifikacije. Telo se pojavlja kot pasivni nosilec, ki predstavlja tako kulturni vir kot zunanost telesa. Teorija kulturno sestavljenega telesa postavlja v vprašanje telo kot konstrukt domnevne posplošitve, kadar se zdi pasivna in prior diskurzu. Obstajajo krščanski in kartezijanski precedensi omenjenih pogledov iz 19. stoletja, razumevajoč telo kakor nepremično snov in označujoč svetoskrusko praznino – prevaro, greh, metaforično slutnjo pekla in večno ženstvenost. V delih Jeana Paula Sartra in Simone de Beauvoir je telo opisano kakor anticipacija pomenov, ki mu lahko pripisujejo samo transcendentno zavest, s strani kartezijanskih pojmov razumljeno kot radikalno nebistveno (Butler 1999, 164).

3 Teorija spola

Ženska se je kakor kategorija začela pojavljati pri feminističnih teorijah in sprožala feministične interese ter cilje znotraj diskurza, vendar je še vseeno tvorila subjekt, sledeč politični reprezentaciji. Politika in reprezentacija sta si bila vedno nasprotujoča si pojma. "Reprezentacija ima namen učinkovitega termina znotraj političnega procesa, ki podaljšuje opaznost in legitimnost žensk kakor političnih subjektov. Po drugi strani pa je normativna funkcija jezika, ki razkriva ali izkrivlja, kar naj bi se opisovalo kot kategorija ženske. Razvoj jezika je bil ključnega pomena za spodbujanje politične opaznosti ženske. Kljub prevladujočim kulturnim razmeram, v katerih so jo narobe predstavljali ali pa sploh ne, je bilo to navdihujoče za feministične teorije. Te so razumele kategorijo "ženske" oziroma subjekt feminizma z vidika oblikovanja in obvladovanja s strani moči, vzporedne z emancipacijo." (Butler 1999, 3–5) Ženske so postopoma začele prodirati na vsa področja družbene sfere. Upirale so se partiarhalni ideji vloge ženske kot gospodinje in se preizkusile tudi v drugih vlogah. "V sedemdesetih letih se je težnja po ženski osvoboditvi razširila v feministično gibanje. Nekatere udeleženske gibanja so upale na radikalno rekonstrukcijo družbene zavesti, medtem ko so druge poudarjale postopen napredek k enakosti in pravičnosti. Italijanske feministke so pripomogle k liberalizaciji ločitvenih zakonov, po Evropi in Severni Ameriki so podobne skupine spreminjale statut prava." (Thompson in Bordwell 2003, 559) Velika večina feministk je 1970. leta sprejela predstavo o spolu kakor konstrukt in popularna kultura jo je začela indosirati z "unisex" oblačili.

Feministične antropologinje so prve analizirale spol, poudarek je bil na "antropologiji ženske", raziskujoč naravo ženskega življenja. Vsako sklepanje teorij o ženskah je moralo tudi vključevati moške, saj je spol socialno konstruiran in produciran z odnosi. Ti odnosi

so sedaj razumljeni tako, da so skonstruirani znotraj kulturnega, ekonomskega in političnega sistema. Ta vsebuje raso, etničnost, razred in druge oblike neenakosti, ki mora biti vtkana v analizo spolov. Seksualnost in spol sta povezana s socialno konstrukcijo rase in politične ekonomije. Pri govoru o definiranju spola in razmerju med spolnimi in rasističnimi posamezniki so vsi del močnih kulturnih konstrukcij, ki oblikujejo človeško interakcijo.

(Lamphere in drugi, 1997)

Politična predpostavka za univerzalno osnovo feminizma, najdenega tudi v identiteti, spremlja idejo zatirane ženske, ki ima singularno formo razpoznavnosti v univerzalni ali hegemonski strukturi patriarhata oziroma moške dominacije. Predstava o univerzalnem patriarhatu je z leti naletela na kritike na račun spolne opresije v dejanskem obstoječem kulturnem kontekstu. V povezavi konteksta s teorijo je bilo možno zaslediti "primere" ali "ilustracije". Takšna oblika feminističnega teoretiziranja je bila deležna kriticizma navkljub kolonizaciji in ustreznosti nezahodne kulturne podpore zahodnim idejam opresije, nagibanju k ustvarjanju "tretjega sveta" in "Orienta", v katerem je spolna opresija subtilno razložena kakor simptomatičnost esencialnega nezahodnega barbarizma. Vztrajnost feminizma za ustanovitev univerzalnega statusa patriarhata za krepitev pojavnih feminističnih reprezentativnih smeri je dalo zagon kategorialni fiktivni univerzalnosti struktur vodilnega položaja za pridobivanje ženskih podreditvenih izkušenj (Butler 1999, 6–7).

Biti je v članku *Identiteta* zapisal, da študije spola, ki so se na ameriški teoretični sceni začele osamosvajati v drugi polovici 80. let, jemljejo za izhodišče znameniti diktum Simone de Beauvoir: "Ženska se ne rodi, ampak to postane." Pomeni, da se spol raziskuje prek razpona pogojev, vlog, pravic, postopkov, položajev in možnosti, ki so danemu subjektu v danih okoliščinah "na voljo". "Vsak od teh aspektov – odvisno od načina njihovega zasedanja ali prevzemanja – pripisuje ženski določena obeležja, kot to delajo tudi jezikovne in literarne prakse, film, televizija ter moda. Tako kot kulturne študije, ki so se institucionalizirale v istem času, se tudi študije spolov na foucaultovski sledi manj ukvarjajo s samimi identitetami (subjekti, besedili ipd.) in več s procesi njihovega vzpostavljanja oziroma razkrajjanja, pooblaščenja oziroma deprivacije. Tako kot kulturne študije organizirajo svoj kategorijski aparat okoli polarizacijske osi visoka – nizka kultura, tako študije spolov to delajo okrog osi moško – žensko." (Biti 2000,14)

Kaj privede do percepcije medijske manipulacije glede povezanosti med moškim in ženskim spolom, je vprašanje povezanosti med socialno in kulturno dominacijo. To je utemeljil zgodnji koncept Marxove ideologije. Ta pojasnjuje, da skupine, ki imajo v lasti pomen produkcije, tudi kontrolirajo pomen produciranja in kroženja idej družbe. Dominantni razredi subjektivizirajo množico ideologiji, kar vpliva na socialne odnose dominacije in represije, da se pojavljajo naravno (Hall 2007, 348). Sodobna literarna dela o spolu sugerirajo, da se je feminizem preveč "opiral" na polarizacijo spolnih razlik. Ti pomeni so povezani s spolno diferenciacijo in so socialno konstruirani in spremenljivi. Obstajajo različni teoretiki spolnih teorij, kakor na primer Shulamith Firestone, ki pravi, da patriarhat izkorišča ženski biološki položaj za reproduciranje njene esencialne pomanjkljivosti. "Edina rešitev za ženske od opresije je v tehnološki prednosti in osvoboditvi od poroda, tj. pretrgati biološko vez med otrokom in materjo in ustanovljati skupnosti, v kateri bosta monogamija in tradicionalna družina stvar preteklosti. Teoretični pogledi feministk se niso prepletali z njenim, saj jih je večina cenila materinsko vlogo kot dokaz ženske "naravne" dispozicije v smeri okolja in pacifizma ... Medtem Oakley pravi, da se konstantni zaostanek med družbenim in biološkim spolom ponazarja s primerom, da se morajo ljudje v aplikacijskih formah izreči za biološki spol in ne družbenega." (Pilcher in Whelehan 2004, 57)

3.1 Ideja performativnosti

Judith Butler se v svoji teoriji o spolu in identiteti sprašuje, ali je glavni atribut posameznega individuuma, če reče, da ima spol ali za kateri spol se definira. Spol bi bil lahko konstruiran različno ... Ta konstrukcija bi lahko sugerirala določene zakone, ki generirajo spolne diferenciacije skupaj z univerzalnimi potmi seksualne raznolikosti ... "Po nekaterih mnenjih je ideja konstruiranega spola sugeriranje kulturnega determinizma spolnih pomenov, zapisanih na anatomsko različnih telesih, le-ta so razumljena kakor pasivni prejemniki neizprosnega kulturnega zakona. Kakor je že omenjeno v poglavju o spolu, se ta deli na biološkega ter družbenega. Distinkcija služi med omenjenima spoloma, s tem da je družbeni spol kulturno konstruiran. Spol ni naključen ali dokončen rezultat. Enotnost subjekta je potencialni boj s strani razlike, ki dovoljuje biološkemu spolu večnamenske interpretacije družbenega spola." (Butler 1999, 10)

Njena teorija sovпада z idejo spola, ki je neprostovoljno izvajan z dominantnimi diskurzi heterorealnosti, ki namenoma samo subverzivni performans kakor "drag" uspešno spodkopava. Njena koncepcija spola temelji na Foucaultovem modelu in njegovih dognanjih, da so vse identitetne kategorije efekti institucij, praks, diskurzov s širitvenimi večnamenskimi

točkami izvora. Opisuje, da spolna diferenciacija biološkega in družbenega spola nakazuje na radikalno diskontinuiteto med telesi ter kulturno konstruiranimi spoli. Sklepanje na osnovi stabilnosti binarnega spola je, da se ne sledi konstrukciji moških, ki bi jim ekskluzivno pripadala moška telesa, ali da bi ženske interpretirale samo ženska telesa. Z omenjenim se spremeni apeliranje na identiteto. "Koncept spola kot performativnosti sugerira "odprto igro" spolnih kategorij z vstopanjem v socialno sfero. Rezultat le-tega so posamezniki za kreiranje spolnih težav in utrjevanje določenih pomenov. Primer le-teh je kompulzivna heteroseksualnost. Radikalna konstrukcija Judith Butler o spolni distinkciji je bila sprejeta v tretjem valu feminizma in "queer" teoretikov. Zavrnila je performativnost po predlogi teoretikov, ki dovoljuje "odprto igro"." (Pilcher in Whelehan 2004, 58)

3.2 Širitvena nadzorna ekonomija seksualnosti

Foucault za razliko od Butlerjeve predvideva, da je kategorija ženskega ali moškega spola posledica širitvene regulatorne ekonomije seksualnosti. V prvem volumnu *The History of Sexuality* in v uvodu *Herculine Barbarin, Being the Recently Discovered Journals of a Nineteenth Century Hermaphrodite* predlaga kategorijo spola pred kakršnekoli kategorizacijo seksualne diferenciacije; le-ta je zgrajena z zgodovinsko specifičnimi načini seksualnosti. Pridobivanje binarne kategorizacije spola prikriva strateške cilje, ki predpostavlja spol kakor vzrok seksualne izkušenosti, obnašanja in poželenja. Rodoslovna analiza razkriva navidezen vzrok kakor efekt, pridobivanje znanega sistema seksualnosti, ki se trudi regulirati seksualno izkušnjo z diskretnimi kategorijami spola kot temeljnimi in vzročnimi funkcijami znotraj diskurzivnih opisov seksualnosti. V Foucaultovih dnevnikih dvospolnika "Herculine Barbarin" (rojena kot ženska, ki kasneje postane moški) predlaga, da je genealoška kritika upoštevanja kategorij spola nenamerna posledica seksualnih praks, ki se ne morejo prištevati za medicinsko zakonite diskurze naravne heteroseksualnosti. "Herculine" je seksualna nezmožnost identitete – čeprav so točke ženskih in moških anatomskih elementov skupno razširjene zunaj in znotraj telesa, le-to ni središče pozornosti. Lingvistične konvencije, ki povzročajo razumljive samospolne opredelitve, "Herculine" označujejo kot prelomno, ker ona/on povzroča konvergenco in neorganiziranost pravil, ki jim vladata biološki oziroma družbeni spol ter želja (Butler 1999, 31–32). "Herculine" ni kategorizirana znotraj spolne binarnosti. Zbližanje hetero- in homoseksualnosti v ona/on je priložnostno ter nikoli uresničeno z anatomsko diskontinuiteto. Foucault skozi "Herculine" predlaga ontologijo naključnih atributov, ki razkrijejo zahtevo identitete kot kulturno omejenega principa reda in hierarhije.

V *History of sexuality* piše, da je seksualnost sočasna z močjo, ampak ne prepozna dejanske povezave moči, ki sestavljata in obsojata seksualnost "Herculine". Izhaja iz romantiziranja sveta užitkov "Herculine" kakor "srečne negotovosti neidentitete", presegajoč svet kategorij spola in identitete. Nedvoumna sestava spola je narejena v službi socialne regulacije in nadzora seksualnosti, prikriva in umetno združuje raznolikost različnih nepovezanih seksualnih funkcij in potem stališče znotraj diskurza kot vzrok, notranjo esenco, ki proizvaja in upodablja razumevajoče načine senzacije, užitka. Lažna sestava spola, kakor trdi Foucault, vključuje obratni pogovor, pri katerem je spol obravnavan kot efekt in ne izvor. Predlaga seksualnost kot kompleksen zgodovinski sistem diskurza in moči, ki pridobiva neustrezno ime "spol" kot del strategije za prikrivanje in ohranjanje vplivnih povezav. (Butler 1999, 120–121)

3.3 "Drugo"

"Ženska se ne rodi, ampak to postane."

Za Simone de Beauvoir je spol konstruiran in viden kot "agent", ki prevzame katerikoli drug spol. Spol je variabilen in svoboden, kakor pravi Beauvoirjeva, ki še dodaja, da oseba ženskega spola to postane skoraj vedno zaradi kulturne potrebe. "Nekdo", ki postane ženska, še ne pomeni, da je nujno ženskega spola. Če je telo "situacija", ki nima izhodnega položaja, in je že interpretirano s strani kulturnih pomenov, se spol ne kvalificira kakor prediskurzivna anatomsko naključnost. Koncept "drugo" opisuje ženski status v patriarhalni kulturi. Medtem ko moški reprezentirajo sami sebe, so ženske "drugo" ter definirane glede na razmerje z moškimi. De Beauvoirjeva tudi dodaja, da obstaja razpon lestvice razlogov za žensko, ki je definirana kot "drugo", vključno z vlogo ženskih reproduktivnih kapacitet v omejevanju avtonomije v pogledu moških. Nadalje razlaga, da se moški definirajo kot "oni" in ženske so dane v pozicijo "drugo". Ženske želijo začutiti potrebno vez z moškim ne glede na obojestransko in so običajno zadovoljne z vlogo, ki ji je dana. Nadaljnje sklepanje je, da se ženska identificira s patriarhalno, androcentrično samopodobo (reproduktivna, seksualna bitja) in se kot taka prišteva med "drugo". (Pilcher in Whelehan 2004, 90)

Sociologi povezujejo spol s faktorjem ali dimenzijo analize. Aplicira se tudi na vključevanje oseb kakor oznaka biološke, lingvistične in kulturne diference. V navezavi z omenjenim se spol lahko razume kot signifikacija seksualno diferenciacijskega telesa, ki obstaja v relaciji z onim, nasprotujočo si signifikacijo. Nekatere feministične teorije pišejo, da je spol povezava in ne individualni atribut. Sledilci Beauvoirjevepa se strinjajo, da je ženstveni spol razločen,

univerzalna oseba in moški spol pretiran. Pri tem se definira žensko kot termin za njen spol in privzdigovanje njenega telesa kakor univerzalno transcendentnega. "Subjekt je po njenem mnenju znotraj eksistencialno analitične sovražnosti do žensk vedno moški, prepleten z univerzalnim diferenciacijskim ženstvenim "nekdo". Le-ta je zunaj univerzalnih norm osebnosti, obsojene na imanenco. Njena predpostavka ženskega telesa kakor situacije in instrumentalizacije ženske svobode, nedefiniranja izhaja iz omejene nekritične reprodukcije kartezijanske distinkcije med svobodo in telesom. Simone de Beauvoir ohranja dualizem uma in telesa. V filozofskih razpravah, začeni s Platonom, Descartesom, Husserlom in Sartrom, ontološka razlika med dušo (zavest, um) in telesom podpira povezave med politično in psihološko podrejenostjo ter hierarhijo. Um podredi telo, na trenutke tudi vse uteleša." (Butler 1999, 12–17) Kulturne asociacije uma z moškostjo in telesa z ženskostjo so zapisane znotraj filozofskega in feminističnega polja raziskav. Beauvoirjeva trdi, da je žensko telo zaznamovano z moškim diskurzom, medtem ko je moško telo v povezavi z univerzalnim neoznačeno.

Kategorija ženske je variabilna kulturna uresničitev določenih pomenov znotraj kulturnega polja. Razmišljanje Beauvoirjeve je, da se nihče ne rodi z biološkim spolom, le-ta je zmeraj pridobljen. Po drugi strani je potrdila, da se vsakdo rodi z družbenim spolom in biti spolno določena oseba je obsežno in simultano. Spol je analitični atribut človeka, kvalificira ga kot nujno značilnost. Vendar družbeni spol ne določa biološkega in le-ta ne izraža družbenega spola. Pridobljena biološki in družbeni spol se ne moreta spremeniti; biološki spol je spremenljiva kulturna interpretacija družbenega spola, neskončna množica kulturnih pomenov, ki jih povzroča spolno telo (Butler 1999, 142).

3.4 Lacan in maškarada

Lacan nasprotuje primatu ontologije znotraj zahodne metafizike in podpira subordinacijo primarnega vprašanja, kako je bitje dodeljeno predstavitev praks očetovske ekonomije. Ontološko specifikacijo bitja in njegove povezave razumeva strukturni jezik, uporabljajo jih pa ontološke geste znotraj strukture signifikacije, kakor je že samo preontološko simbolično. Ni dostopa za biti falus, avtorizacijo zakona, ki je seksualna diferenciacija za predpostavko svojega razumevanja. Biti falus in imeti falus označuje divergentne seksualne pozicije ali nemogoče pozicije znotraj jezika. Biti falus je označevalec želje "drugega" moškega poželenja in pojava omenjenega označevanja, objekt "drugega", heteroseksualne moške želje, ki jo reflektira in predstavlja. "Drugo" v omenjenem kontekstu reprezentira samoizpopolnitev. Izraz, da so ženske falus, reflektira njegovo omenjeno moč, utelešenje in označuje "drugo"

kakor odsotnost in pomanjkanje dialektične potrditve njegovega obstoja. Lacan trdi, da je "drugo", ki je pomanjkanje falusa, resničen falus ... Simbolični red ponazori kulturno razumljivost z vzajemno pozicijo "imeti falus" (položaj moškega) in "biti falus" (paradoksn položaj ženske).

Soodvisnost omenjenih položajev se navezuje na hegelsko strukturo vzajemnosti med gospodarjem in služabnikom, gre za nepričakovano odvisnost gospodarja in služabnika z vzpostavitvijo identitete skozi odraz. Identiteta znotraj te binarnosti "biti" in "imeti" je navidezna sestava nesorazmernosti med simboličnim, kulturno univerzalna sestava signifikacije ter realnega. Lacan zastavlja vprašanje tej sestavi, saj beseda "jaz" kakor moški efekt represije z avtonomnim stališčem, postavlja vprašanje povezanosti seksualnega položaja, ki izključuje oblikovanje identitete. Subjekt se izraža v obliki "biti". Omenjeno stališče je kot samostojec označevalec znotraj jezika, stanje primarne represije predindividualnega incestnega užitka, povezanega s sedaj prikritim materinskim telesom (Butler 1999, 55–62).

Ženske so v smislu "falusa" za ohranjanje in reprezentiranje realnosti izražanja moškega subjekta. Za zahtevo "biti" falus in s tem povezane vidne moške subjektne pozicije mora ženska postati to, kar moški niso. V njihovem pomanjkanju se vzpostavlja ključna funkcija moških. "Biti" falus je večer moški subjekt, ki potrjuje in povečuje svojo identiteto skozi prepoznavo "biti". (Butler 1999, 56) Lacan nasprotuje ideji, da moški predstavljajo pomen ženske ali obratno. Zastavlja se vprašanje, kako "ima" ženska falus. Kakor intervencija "prikazovanja", ki nadomešča "imeti" kot zaščito na eni strani in "masko" na drugi? "Prikazati kot imeti" falus se pri ženskah prikaže kakor maškarada. Na eni strani lahko zmanjša vse "biti" na obliko prikazovanja, po drugi strani pa predlaga "biti" pred "maškarado" kot nekakšno ženstveno zamaskirano poželenje, ki obljublja eventualno disrupcijo falogocentrične označevalske ekonomije ... Lacan omenjeno razjasni s svojega stališča, da je funkcija maske del vključenih strategij melanholije, atributov "drugega", ki je izgubljeno in posledica le-te je zavrnitev ljubezni.

Butler (1999) tudi piše, da Joan Riviere v esejih *Womanliness as a Masquerade* predstavi idejo ženstvenosti kot maškarade v izrazih teorije agresivnosti in rešitvi konflikta. S svojimi predpostavkami se oddalji od Foucaultove teorije. Pozornost nameni "srednji vrsti", kar zabriše meje med hetero- in homoseksualnostjo, išče izhod iz profane percepcije ali izkušnje potrjevanja pozornosti na "sredinskem tipu". Riviere prikaže določene ideje razkazovanja

karakteristike spola in načine njihovega razumevanja, da izražajo navidezno seksualno orientacijo. Omenjena percepcija predvideva korelacijo med karakteristikami, željami in orientacijami. Ženstvenost je prevzeta s strani ženske v primeru želje po moškosti in pred strahom posledic kazni javnega prevzemanja moškosti (Butler 1999, 64–66). Homoseksualni moški reprezentira moškost, če se noče soočiti sam s seboj. Ženska sprejme maškarado, če prikriva svojo moškost pred občinstvom moškega spola v želji kastracije.

4 Valovi feminizma

4.1 Prvi val

Zametke feministične ideologije je bilo mogoče zaslediti že v zgodnjem 18. stoletju. Prvotna oblika feminizma se je ukvarjala predvsem z enakopravnostjo pravic za moške ter ženske v gospodinjstvu, javnem in političnem življenju. Omenjeno se je razvijalo že v času francoske revolucije in ameriške vojne za neodvisnost. Feministke v Franciji so vztrajale, da morajo načela revolucije veljati za vse, medtem ko so v Ameriki zahtevale, da se deklaracija posveti ženskim državljanskim in lastninskim pravicam. V 19. stoletju so potekali boji na področju volilne pravice za ženske, istočasno tudi za izboljšanje delovnih pogojev Angležinj, Irk ter Judinj v Ameriki. Odnosi med spoloma so se v letih 1918–2000 v Severni Ameriki, zahodni Evropi, Avstraliji ter Novi Zelandiji začeli izboljševati. Ženske v Novi Zelandiji in Avstraliji so si prve priborile pravico do glasovanja na volitvah. Stopnja ter razmerje sprememb sta se razlikovala v številnih državah tudi glede na narod, razred, poklic, etnično ozadje in versko pripadnost. Ženske so postale sufražetke v zgodnjem 20. stoletju in šele pozneje vstopile na trg politike.

V zadnjih dveh stoletjih so izboljšale položaj staroselskih manjšin v državah prvega sveta. Največja sprememba je bila narejena na področju civilne enakosti, saj so se pred 1. svetovno vojno sufražetke borile za pravico do glasovanja. Ta je obstajala samo v manjših državah – v Novi Zelandiji od leta 1893, Avstraliji od leta 1902 za nacionalne volitve, na Finskem od leta 1906 ter Norveškem od leta 1907 samo za premožne ženske ter od leta 1913 za ostale ženske. V Franciji je spodnji dom glasoval za ženske sufražetke leta 1919, vendar je senat zahtevo zavrnil leta 1922; istega leta je v Italiji prišel na oblast Mussolini. Fašistični režim je težil k vrnitvi ženske v gospodinjstvo in prepovedi pravice do glasovanja na volitvah. V skandinavskih državah je bil dostop do prevladujoče politične poti peprostejši. Na Švedskem je bilo pet žensk izvoljenih v spodnji dom z 230 člani leta 1922; do leta 1941 je bilo 18 ženskih parlamentark. Na Finskem je bil delež žensk v parlamentu med vojnama 7 % -8 %.

Po pridobitvi glasov so sufražetke nerade zapustile ustanovljene skupine. Potiskanje v nacionalno politiko na eni strani ter prepričevanje, naj se držijo svojega osnovnega poslanstva – biti ženska – na drugi strani se ni poglobilo. Organizirale so se v nacionalne ali mednarodne organizacije, teoretično nepartijske, delovne ali socialistične. Bolj radikalne so se priključile komunistom in socialnim strankam. Stranke, kakor je Liga britanske skupnosti narodov, so bile zaskrbljene zaradi pozicije indigenih žensk v kolonijah do sredine stoletja, ko so zahodni narodi nadzorovali večinski del razvitega sveta. Na kontinentu sufražetke niso bile tako močne, ampak so bile bolj znane po mirovni poziciji, kakor je Ženska mednarodna liga za mir in svobodo, ki sta jo ustanovili Jane Addams in Adeletta Jacobs leta 1915 (Meade in Weisner-Hanks 2006, 587–593).

Prva svetovna vojna je bila povod za razpoko spolnih struktur, v kateri je polovica moških postala invalidov ali umrla; države so utrpeli izgube, tudi Nova Zelandija. Povečalo se je družinsko nasilje ter ločitve. Terciarna izobrazba je postala dostopna tudi za ljudi z nižjim dohodkom. Srednji razred samskih žensk je bil večinoma zaposlen v poklicih, ki so vključevali vzgojne, ženstvene vloge. Kulturna revolucija je producirala novi videz žensk kot odločne, svobodne in s kratkimi lasmi kot protiutež prejšnjemu simbolu "suženjstva". V večini angleško govorečih držav je 2. svetovna vojna privedla do masivne industrijske mobilizacije žensk ter njihove vključitve v oborožene sile. V Združenih državah Amerike je zaslovel logo "Rosie" na plakatu. Omenjena mitološka figura je bila ustvarjena za opogumljanje žensk za vstop na trg delovne sile ter povečanje proizvodnje za vojne potrebe. Britanske, kanadske ženske so se masovno odzvale. Prav tako sta Avstralija in Nova Zelandija mobilizirali ženske za "Vojsko zemlje", kar je pomenilo pridelovanje hrane za Veliko Britanijo.

4.2 Drugi val

Drugi val feminizma je izhajal iz novega kulturnega zgleda, demografije ter novih delovnih mest v ekonomiji zahodnega sveta za ženske ter moške. Stimulus ženske participacije leta 1960 so bili tudi gibanje za civilno pravico, protestiranje proti vietnamski vojni ter študentski upori v Pragi, Parizu, Chicagu leta 1968. Simone de Beauvoire je naznanila novo feministično gibanje in osnovala teoretično podlago z "Drugim spolom" (1949). Ženske so se podredile in doživele novi sveti – moški svet. Na takšen način so se izoblikovale kot ženske. Njena glavna predpostavka je sedaj legendarna: ona se ne rodi kot ženska, ampak to postane.

V Združenih državah Amerike je Kennedy sestavil "Predsedniško komisijo za status ženske", ki je sprejela družinsko vlogo ženske kot primarno. Nova generacija žensk srednjega razreda

je zahtevala pravico do spolne enakosti. V povezavi z omenjeno zahtevo je Betty Friedan napisala "Žensko mistiko" (1963) in jo postavila ob bok prelomnemu delu Beauvoirjeve "Drugi spol". Mlajše ameriške ženske, dejavne v boju za civilne pravice in gibanju proti vietnamski vojni, so postale radikalne v moralno-zavednih skupinah. Razvoj ameriškega gibanja v 60. letih je vplival tudi na dogajanje v drugih državah. Ameriški feminizem se je nagibal proti "radikalnemu feminizmu". Britanski feminizem se je naslanjal na socialni ali marksistični feminizem. Podobne kulturne ter socialne spremembe drugega vala feminizma so spodbudile nastajajoče gibanje za homoseksualno osvoboditev. Feministke so dosegle stopnjo enakosti, kar je simbolizirala deklaracija leta 1975 kakor "Mednarodno leto ženske" ter "Mednarodni dan ženske", ki izvira iz skupine "Nemške socialistične ženske" pred 1. svetovno vojno.

Drugi val feminizma je obrodil politične sadove, saj so bile zaznane spremembe na področju ženske participacije v politiki. V Angliji je na oblast prišla prva britanska premierka Margaret Thatcher, v Novi Zelandiji pa je bila na oblasti ženska premierka Helen Clark, ženska voditeljica opozicije, ženska guvernerka in ženska anglikanska duhovnica. Ženske so imele na razpolago več izbire kakor v preteklosti. To so nakazovali tudi zabavni mediji, kakor na primer nadaljevanka *Seks v mestu*, ki je indicirala svobodno žensko. Ta ima vzpenjajočo kariero ter možnost neobvezujočega razmerja brez otrok. V poznem 20. stoletju je postalo očitno, da so odnosi med spoloma determinirani glede na razred ter raso. "V skupnostih priseljencev, kakor so Avstralija, Kanada, Amerika ter Nove Zelandija, so staroselci in temnopolti ljudje pričeli boj z analizo belih feministk. Kakor je opisala Aileen Moreton-Robinson, zahodni feminizem temelji na spolu in spolnih razlikah, posledica teoretiziranja glede spola ter spolnih razlik je nastanek univerzalne ženske: bele, srednjega razreda, heteroseksualne, katere življenje je opresirano pod patriarhatom". (Meade in Weisner-Hanks 2006, 606)

4.3 Tretji val

S prihodom novega stoletja se je začel pojavljati izraz "tretji val feminizma". Pretežno ameriške feministke so začele promovirati "žensko moč". Omenjeno se je izrazilo tudi s filmi, na primer *Buffy – izganjalka vampirjev* leta 1990. Prvi in drugi val feminizma je povezal strukturne spremembe v ekonomiji in družbi ter odprl pot enakosti med moškimi ter ženskami in za ljudi drugačnih seksualnih orientacij. Tretji val je najbolje opisan kakor feminizem mlajše generacije, ki priznava zapuščino drugega vala feminizma skupaj z omejitvami. Le-te naj bi nakazovale, da je bila centralna os preveč skoncentrirana na beli srednji razred. Drugi

val feminizma naj bi odtujil ženske od aspektov samoekspresionizma z občutkom krivde zaradi navdušenja nad kozmetiko, modo in heteroseksualnostjo. Večina pripadnikov tretjega vala je začela zatrjevati, da zgodovinske in politične situacije, v katerih se je razvijal drugi val, ne obstajajo več in se ne prepletajo z izkušnjami današnjih žensk. "Konzervativna kritičarka Rene Denfeld je zapisala, da sta si idejo tretjega vala feminizma zamislili Rebeca Walker in Shannon Liss v 90. letih. Zanimivo dejstvo je tudi, da je največ spodbud izhajalo iz literarnih del pisateljic z drugačno barvo kože. Ljudje, ki so zagovarjali ideje omenjenega vala kot odgovor na svojo feministično izobrazbo, so bili prisotni tudi v popularnih kulturnih zvrsteh, še posebej v glasbi, filmu, literaturi in na televiziji." (Pilcher in Whehelan 2004, 169–171) Glasbena figura, kakor je na primer Courtney Love, je reprezentirala tretji val feminizma v njegovem nagnjenju za zavrnitev upoštevanja feministične drže in tudi pri odporu za ravnanje po pravilih feminizma. Poznano je bilo tudi delovanje skupine Riot Grrrl leta 1991, ki je imelo skupne točke z nastankom omenjenega vala in je ilustriralo zahtevo popularne kulture po aktivizmu v množičnih medijih, uporabnih za predajanje političnih sporočil. Za to je zelo primerna glasba. Jedro tretjega vala feminizma je še danes generacijski konflikt. Od prvega do drugega vala feminizma je bila oblika političnega gibanja in feminističnega sporočila pretvorjena v diskurz pravic in kasneje osvobodilne organizacije.

Analiza spola je ključna za razumevanje globalnega procesa in pomembnosti kulture v življenju. Globalizacija kapitala, transnacionalna produkcija, biotehnologija in internacionalizacija medijev so spolno določeni. Vsi štirje procesi vplivajo na življenje moških in žensk v skupnih in različnih smereh. Medtem ko oba spola doživljata omenjene procese različno, so strukturne skupnostne točke razredna pozicija, nacionalna identiteta in rasni status.

Tabela 4.1 : Razlike v kulturi

Množična kultura/Zabava	Visoka kultura/Umetnost
Popularne žanrske konvencije	Realizem
Romantizirani stereotipi	Okrogle psihološke karakterizacije
Glamur	Strogost
Emocije	Misel
Ekspresivni nastop	Dvoumnost
Govor o čustvih	Malobesednost, odločne akcije
Fantazija	Resnični problemi
Eskapizem	Odločitve
Zasebno	Javno
Udobje	Težavnost
Nadaljevanke	Vestern
Ženskost	Moškost

Vir: Hall Stuart (2007, 349).

"Feministke so morale uveljaviti svoje prepričanje, da so pri formah, kot sta nadaljevanka in romantična fikcija, vredne obravnavanja resne študije. Zgodnji feministični pristopi do medijev so bili povezani z vlogo, kako se v dominantni medijski podobi prikazuje ženska. Uveljavljena prepričanja so v povezavi s feministično in moško naravo ter prikazom primernih vlog za moške in ženske. Feministke so napadale takšne podobe, ki niso predstavljale žensk, kakršne so v resnici ali bi morale biti – bolj stereotipne kakor pozitivne podobe, psihološke karakterje ali prave ženske." (Hall 2007, 345–346) Distinkcija med množično in visoko kulturo je danes še zmeraj opazna. K temu spadajo tudi različne vrste medijev, ki so jim ljudje naklonjeni. Pri spolu je razumevanje kulture ključnega pomena. Na takšen način se potem tudi diferencirajo ženske in moški med seboj ter značilne oblike zabavnih medijev. "Kolonialni diskurzi, locirani znotraj ideološke konstrukcije rase in spola, so definirali maorsko žensko z vlogami, pričakovanji ter izkustvi. Ti diskurzi, ki so zagovarjali hierarhični socialni red v zvezi z vprašanjem rase ter spola, so podvojili vpliv pozicije maorske ženske, še posebej v smeri percepcije zgodnjih kolonizatorjev. Staroselske

novozelandske ženske so videli kot divjakinje ali seksualni simbol." (Irwin in Ramsden 1995, 82)

Kakor je zapisala tudi Margaret Mead v delu *Coming of age in Samoa* (1961), moderne deskripcije primitivnih ljudi oblikujejo sliko njihove klasificirane kulture glede na različne aspekte človeškega življenja (Mead 1961, 3).

5 Spol v kulturi Maorov

Spol pri človeškem obnašanju vpliva na druge dejavnike, na primer razred, raso ter etničnost. "Pregled rase, spola ter etničnosti z vplivnostjo spola na seksualnost je izziv. Socialna izkušnja bolj kakor biološka dediščina oblikuje seksualnost. V nekaterih primerih spol 'zasenči' druge socialne kategorije, v drugih primerih se povezuje z raso, razredom in etničnostjo, da proizvede variacijo socialnih in seksualnih norm obnašanja." (Schwartz in Rutter 2000, 38)

Ženski spol v maorski kulturi je konstruiran drugače kakor v zahodnjaški. Identiteta se vzpostavlja v zrejših odraslih letih, saj v adolescenci mladostnica ne sme imeti fanta in s tem posledično tudi ne seksualnih odnosov. Spol postane vprašljiv, če je v vprašanju ženska kot specifična kategorija, ko postane deviacija od normalnega reprezentiranja.

Predstava maorske ženske je bila v različnih polinezijskih skupnostih reprezentirana drugače, saj so imeli različne navade ter običaje. Pokazatelj prevladovanja ženske je hierarhija v plemenu, saj je bil ženski položaj najvišji ter svet. (komentar 1*)

V tradicionalni polinezijski skupnosti sta obstajali dve kategoriji ženskih poglavarok. V prvi so bile svete ženske poglavarke, ki so bile v najvišjem rangu v družini ter skupnosti, znane kot "deviške svetnice". V drugi kategoriji so bile ženske visokega porekla, opisane kot ženske poglavarke.

Svete ženske poglavarke so bile na območjih Samoa, Tonga, Havajev in nekaterih območjih vzhodne Polinezije. Primer "deviške svetnice" ženske poglavarke se je pojavil na Samoi in majhnih otokih Pukapuka. Kontradikcija omenjenih svetnic so bile ženske poglavarke, ki so bile pogost fenomen v Polineziji. Določitev te titule je bila skrbno izbrana za indikator spolne vloge skupaj z zapolnjenimi mesti za moške člane poglavarških družin.

Spolne vloge so bile definirane samo v polinezijskih skupnostih. Moški naj bi imeli karakteristike neodvisnosti, neustrašnih bojevnikov ter seksualnih avanturistov. Ženske so bile v glavnem podrejene moškim. Bile so spretne pri ročnih delih in redkobesedne. Osebe, ki so lahko presegale meje omenjenih spolnih vlog, so bili moški služabniki, ženske poglavarke ter 'duhovniki' obeh spolov. Ženske so lahko imele možnost postati poglavarke plemena, še posebej na otoku Samoa. S prevzetjem te funkcije so se začele obnašati ekvivalentno moškim. Glagol fa'atane – postati/se obnašati kot moški – se je

uporabljal za tiste ženske, ki so začele vojno s prisvojitvijo posvečenih objektov. Izraz je bil v primerjavi z moškim mišljen kot kompliment.

(Gunson 1987, 141–142).

Zapisovalci, predvsem misijonarji, so v preteklosti delili mnenje, da je mesto ženske doma. Na takšen način so zmanjšali in zapostavili vlogo ženske. Dvomi pa so se začeli pojavljati do moško orientirane zgodovine v antičnem svetu. Izsledki so pokazali, da so bili nasledniki naziva, še posebej v izvoljenih monarhijah, večinsko odvisni od ženskih potomcev in poroke. (komentar 2*)

Skupinska razmerja so bila drugače prirejena. Ženske so bile priznane in upoštevane. "Najstarejša ženska prednica v hierarhiji, sestra zadnjega vladarja ali naslednikova sestra, je imela posebne pravice nad doto, ki vključuje družino. Imela je veto do prodaje zemlje in drugih pomembnih družinskih zadev. Njen položaj je lahko tudi prekinil linijo in povzročil izumrtje rodu. Ob smrti moškega je morala ali teta ali sestra pripraviti telo za pokop (maziliti s kurkumo ter naoljiti). Pri ekonomskih dogovorih med sorodniki v zvezi z lastnino ali denarnimi zadevami so imele ženske enakovredno vlogo kakor moški." (Mead 1961, 82) Ženske in dekleta so ohranjale ljudsko izročilo vasi, genealogije zgodb, originalne mite ter lokalne pripovedke in kompleksnost socialne organizacije z ekstremno indiferentnostjo. (komentar 3*)

Otoški voditelji so zaznali, da so zahodnjaki enačili moško potomstvo in prvorojenca z legitimnostjo; nekateri so priredili hišna pravila v skladu s tem. Žene "govorečih poglavarjev" so morale biti še prilagodljivejše kakor njihovi možje. Ti so bili izbrani zaradi svojih retoričnih in intelektualnih sposobnosti, naloga njihovih žena pa je bila, da prevzamejo retorične veščine, imajo bujno domišljijo, tankočutnost in preprost spomin. Za poglavarjeve hčerke in žene je bila zaželena prisotnost v dodatnih zakonskih eksperimentih. Ostali odrasli, vodje gospodinjev ter matere družin so bile pogosto preveč obremenjene za naključne ljubezenske avanture. (komentar 4*)

Življenje žensk je imelo določen pomen. V vlogi žene poglavarja ali "govorečega poglavarja" so morale obvladovati ceremonialnost. Starejše ženske, ki so postale ene izmed mnogih žena ali zdravnice, so redko ter po skrivni poti nadaljevale svoje poslanstvo oziroma poklic. Po rojstvu otroka so se ženske zopet osredotočale na težko delo na plantažah. Najtežja dela so opravljale med 45. in 55. letom, po tej starosti pa so

se osredotočile na ročna dela. Poročene ženske v dvajsetih in tridesetih letih so bile energične članice cerkve, materinske dolžnosti so izmenjevale z delom na plantažah ali ribolovom. V primeru smrti moža so se ponovno poročile s tistim, ki je imel nižji rang na hierarhični lestvici. Če so možje prevzeli titulo, so zahtevali tudi prisotnost žene na pomembnih plemenskih sestankih otoka. Ženske s smislom za politiko, pomembnimi sorodniki ali soprogom so imele dejavno vlogo pri socialni organizaciji v vasi (Mead 1961,190–193).

Genealogija je bila včasih izločena ali ženska imena zamenjana z naslovi v skladu z ohranitvijo za prevlado. Margaret Mead v svojem delu (1961) pravi, da je različne hierarhične položaje v vasi pogojevala starost. "V vsaki vasi je poglavar, ki ima podedovano pravico za imenovanje "ceremonialne princese hiše". Dekleta pri petnajstih ali šestnajstih letih ločijo od njihove starostne skupine in celo od družine ter jih obdajo s prestižem. Starejše ženske v vasi soglašajo z njenim naslovom, njena družina izkorišča pozicijo hčere za svoje osebne interese, v zameno pa ji v vsem ustrezajo. Vendar so samo dve ali tri "princese" v vasi, njihova unikatna pozicija kvečjemu služi kakor nasprotje splošnemu statusu mladih deklet. "Princesa" je tudi zadolžena za dela v vasi. Streže poglavarju in gostom ter jih zabava. Zadolžena je za socialne potrebe moških in žensk. O izbranem izvoljencu tega dekleta odločajo poglavarji in njihove žene, ki so obenem svetovalke ter gardedame. Položaj "princese" na hierarhični lestvici pogojujeta omejevanje njene individualne svobode ter nenehna zaščita, ki ji je podvržena. Prisilna poroka je popolno zanikanje njene osebnosti. (Mead 1961, 42–79) Adolescentna dekleta se razlikujejo od sester, ki po poglavarjevem merilu telesno še niso dosegle pubertete. Dekleta višje rasti bodo izolirana iz skupine in bodo opravljala že težja odrasla dela. Dekleta nižje rasti pa bodo še vedno obravnavana kakor otroci in bodo reševala težave, povezane z otroštvom.

Pri samoanskih navadah je značilno, da ženska potrebuje več časa pri spoznavanju zrelosti spolnega občutka. Moški, ki ne zmore zadovoljiti ženske, je v vasi znan kakor *štorast*, nespreten, je subjekt posmeha in preziranja. Prepričanje žensk, da njihovi ljubimci uporabljajo definirano tehniko, se prišteva k fatalizmu. Vendar se seksualno izročilo prenaša od moškega do moškega v nesproščenem analitičnem izražanju tako pri moških kot pri ženskah. Samoanska in druge polinezijske kulture so znane tudi po tem, da imajo tradicionalni "tretji spol" z alternativnim mišljenjem o razmerjih med spolnimi telesi, spolom ter seksualnostjo. Samoanska kultura razume identiteto, vključujoč spolno identiteto, ne kot individualni atribut, ampak kot posameznikovo pozicijo v družbi in njegovo povezanost z drugimi v skupnosti. To

aplicira na "tretji spol", *fa'afafine*, ki imajo uveljavljeno pozicijo znotraj samoanskega življenja, živijo vsakdanje življenje. Vseeno so to moški, ki so prevzeli nekatere poteze ženskosti. V preteklosti so že v otroštvu prevzeli 'ženstvene naloge', ker je bila družina oziroma skupnost prikrajšana v ženskem delu. Vpliv zahodnih idej o izgledu posameznika ter poudarke seksualnosti so Samoanci videli kot nezaželeno odmikanje od svojih tradicionalnih metod. "V skladu s tradicionalnimi običaji imajo *fa'afafine* moški spolni ud, nekateri se tudi oblačijo kot ženske. Samoanske ženske in moški nosijo *lavalas* (dolga krila) in kratke majice. Nekateri *fa'afafine* imajo spolne odnose z moškimi, nekateri se poročeni z ženskami, imajo otroke in se ne odrečejo svojemu statusu. *Fa'afafine*, ki imajo spolne odnose z moškimi, se identificirajo kot heteroseksualci; pomembna je izvedba spolnega odnosa. Zato *fa'afafine* prevzemajo pasivne ali ženstvene vloge pri spolnem odnosu." (Holmes 2010, 25)

Še sedaj veliko modernih žensk poseduje titulo, izhajajočo iz tradicionalnih ženskih poglavark. So kontinuirana zmes sekularnih ter svetih vezi. Z misijonarsko delitvijo je vlogo svete ženske zamenjala sveta žena, viktorijanski misijonarski ideal. Poglavarke ženske, svete in sakralne, so odigrale pomembno vlogo v zgodovini polinezijskih ljudstev. Napisale so zgodbo o zgodovini individualnih skupin ter otokov, ki ni povezana s pomembnim položajem političnih aktivnosti in socialnim vplivom žensk.

6 prikaz maorske kulture na filmskem platnu

Lokalni filmi v novozelandski domeni postajajo vse bolj kulturno raznoliki, vendar filmska industrija še vedno teži k naslavljanju maorskih dilem ter dolge zgodovine kolonialnega rasizma. Odnos med priseljenimi belci in Maori je še vedno vir navdiha filmskih zgodb. Skozi čas so se zgodbe in prikazovanje maorske kulture spremenili, to se odraža tudi v bližnjih odnosih in medsebojnem obnašanju. "Film kakor medij povezovanja in predstavljanja oddaljenih kultur in njihovih predstavnikov je sprva prikazoval Maore kakor eksotično ljudstvo. Novozelandske vojne v 19. stoletju so bile enkratna inspiracija za epsko novelo *The Greenstone Door* (1914). Filmi z vojno tematiko Rudalla Haywarda so dali novo podlago za ozaveščanje belskega občinstva z maorske perspektive. *Tangata Whenua*, televizijska dokumentarna serija, je prispevala največji delež k omenjenemu s svojim prikazom maorske kulture in življenja ter s sodelovanjem maorskih in nemaorskih filmskih ustvarjalcev." (Pivac in drugi 2011, 17–18)

V *New Zealand Film: An Illustrated History* (2011) piše, da je Barry Barclay teoretiziral distinktivno maorsko filmsko estetiko v svojem delu "Our Own Image" (1990). Stil le-te je bil dostopen vsem ustvarjalcem filma na Novi Zelandiji kot alternativa precenjenemu pristopu karakterizacije in "hollywoodskega" stila v filmih.

Njegov dokumentarec The Neglected Miracle (1985) o zaščiti rastlin in semen je demonstriral maorsko perspektivo, pomembno v globalnem smislu za vsako staroselsko skupnost. Geoff Murphy je naredil preboj v filmu Utu (1983) s prikazom novozelandskih vojn. Njegov pristop se je razlikoval od režiserja Rudalla Haywarda Remi's Last Stand (1940), ki prikazuje viktorijanske ideale vojaškega upravljanja. Film je bil odraz maorskih in belskih odnosov v medsebojnem spoštovanju in kavalirstvu v bitkah. Utu je kontrastno portretiral strogi realizem, ponazorjen s primerom vietnamske vojne in enakovrednih odnosov med Maori in belci. Gre za primer mozaika v kompleksni in nasilni zgodovini. Merata Mita, svetovalka pri filmu Utu, je na svoje delo gledala kakor poskus prečkanja neujemanja čezmorskih filmov in maorske kulture. Kakor producentka in režiserka je bila odgovorna oseba za oralno tradicijo v starih časih. "Podobno je izvajanju maorskega govora in zgodb, ki smo si jih pripovedovali v maorski sveti hiši, s tem ohranjaš zgodovino in vez s preteklostjo."

(Pivac in drugi 2011, 18)

Maori se bili sprva vključeni v celovečerce kakor igralci in del ekipe. Pisanje Witi Ihimaera je bilo ključna inspiracija za pozneje nastale kratke drame *Big Brother, Little Sisters* (1976), ki so anticipirale tudi aspekte pozneje analiziranega filma *Nekoč so bili bojevniki* (1994). Z maorskim deležem, bodisi producentskim bodisi režiserskim, so filmi začeli reprezentirati njihovo življenje, gledano iz notranje perspektive. Barclay, režiser in scenarist, skupaj s filmsko pionirko Mita ter Don Selwynom, igralcem, režiserjem in producentom, so bili vplivni vzorniki in mentorji številnim drugim novozelandskim filmskim ustvarjalcem. Kljub čezmorskemu preboju se novozelandski filmi še danes srečujejo s terminom eksoticizma. Tuje občinstvo poskuša povezati maorsko kulturo s poznanimi kategorijami in stereotipi, na primer z afro-ameriško, avstralsko-aboriginsko in staroselsko-ameriško.

Že od začetkov ustvarjanja je veliko filmov prikazovalo pokrajino Nove Zelandije. Domoljubni slikarji so vedno spoštovali okolje. Hoteli so zajeti naravo v vsej njeni divjosti in neukročenosti tako v literaturi kot v drugih vrstah umetnosti. S podobnim zanimanjem je filme snemal tudi pionir novozelandske neodvisne filmske industrije O'Shea, ki je zavzel pristop slika – razglednica. Drugi filmi pa so reprezentirali divje, nepozabne pokrajine. Mednje sodijo tudi *Utū, Klavir, Kraljica reke* in *Legenda o jezdecu kitov*.

*Drugi ključni motiv, ki se je pojavil v novozelandski filmski kulturi, je bil "grozljivka neugodja". Nekateri filmski ustvarjalci so izražali pomisleke pri tendenci žanra za omejevanje naturalizma, drugi pa so uporabili in nadgradili prvotni žanr. Peter Jackson je predstavnik slednjih, saj je s svojima filmoma *Bad Taste, Braindead* ustvaril mednarodno prepoznavnost in nadgrajevanje lokalnega žanra. Gledalci menijo, da lokalni filmi obdržijo smisel za avtentičnost. Sam Neill in Judy Rymer sta v dokumentarnem filmu *Cinema of Unease: A Personal Journey by Sam Neill* (1995) razlagala, da je novozelandska filmska industrija še zmeraj povezana s posledicami evropskega priseljevanja in kulturne izolacije. Ta je vključevala ambivalenco pokrajine ter naklonjenost nasilju in strahu norosti. "Kino neugodja" se ni prilagodil spremembam po letu 1970, zato ga je drugi val filmskih ustvarjalcev opustil. Po tej prelomnici se je pristop k filmu spremenil: še vedno je obdržal svojo bit, vendar v bolj ironični in nesproščeni smeri.*

(Pivac in drugi 2011, 20–23)

Tretji motiv, tj. adolescenca obrednega prehoda, je bil močan tako v novozelandski literaturi kot filmu. Prikazoval se je v vsaj tridesetih filmih od leta 1977 naprej. To so filmi, ki

pripovedujejo o mladih ljudeh, a predvidevajo starejše občinstvo. Tema je vodila do odkritja nekaterih mladih igralcev, to sta na primer Keisha Castle-Hughes (naslovna vloga v *Legendi o jezdecu kitov*), Anna Paquin (stranska vloga v filmu *Klavir*). Kritični nacionalisti so ponudili razlago filmov adolescence: odrasli ljudje v skupnosti so medli in konformistični. Hedonizem in potrošništvo sta zamenjala puritanizem, ki je prevladoval včasih. Filmski ustvarjalci se danes še zmeraj opirajo na tranzicijo odprtega prehoda iz otroštva v odraslo življenje. Nekateri filmi, med njimi je tudi *Nekoč so bili bojevniki*, portretirajo odraslo življenje, ki je izjemno destruktivno uperjeno proti mladim ljudem, saj je lahko navidezno miroljubno površje zavajajoče. Nova Zelandija na splošno izvaja zelo dobro politiko proti družinskemu nasilju, vendar je še vedno veliko govora o seksualnih napadih, visoki statistiki adolescentnih samomorov ... Film *Nekoč so bili bojevniki* je bil kakor medij pomembno orodje izobraževanja. Veliko drugih filmov se osredotoča na smrt in pasti odraslega življenja, predstavljajoč nevarno vizijo skupnosti. Le-ta se povezuje s temno tendenco znotraj novozelandskega kina. Vključuje filma *Klavir* in *Legenda o jezdecu kitov*.

Četrti ključni motiv v ospredje postavlja novozelandsko moško kulturo, tipično obnašanje. O'Shea poudarja, da je država znana po moški spretnosti in kontaktnem športu. V mnogih filmih se prikazuje moško moč in črni humor, na primer v filmih *Nekoč so bili bojevniki* in *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*. Pozneje so filmi, televizija in oglaševanje prikazovali moško obnašanje v stilizirani, komični smeri za užitek gledalcev.

6.1 Novozelandska kinematografija

Sodobna novozelandska kinematografija je produkt časa, označujoč prelomnico s starejšo Novo Zelandijo, ki so jo pogojevali država, ekonomska stabilnost, opazna odsotnost rasnih problemov ter homogenost britanskih in irskih priseljencev. Spremembe leta 1980, ki so pustile sledove na kulturni produkciji, so prilagoditve v smeri ekonomskih, političnih in kulturnih redefinicij za trg, naraščajoče potrebe vasi v bližini centra, spremembe pri feminizmu in v maorsko-belskih odnosih, privatizacija v letih 1980–1990 in multikulturne spremembe imigracije od leta 1980 naprej. "Spremembe pri feminizmu so se pokazale z ženskimi režiserkami, ki so igrale pomembno vlogo. Ženske režiserke šele po letu 1984 so bile izjemen napredek – Champion, Caro, Jeffs, Preston in Mita ... Ustvarjale so ugled novozelandskega kina za ženske. Omenjeni medij se je pokazal tudi pri interakciji v maorsko-belskih odnosih, selitev ruralnih Maorov v mesta ter s tem končanje urbane oziroma ruralne segregacije ras. Obstoječi problemi so se še povečali: maorska nezaposlenost, zdravstveni in

izobraževalni problemi, kulturne razlike in rasizem belcev kot posledica bližjega sobivanja." (Babington 2007, 179–180)

Na Novi Zelandiji so v preteklosti občasno snemali filme; začetki so segali že v obdobje nemega filma. V primerjavi z drugimi državami do 70. let 20. stoletja ni bilo nobene organizirane industrije. Leta 1978 je vlada ustanovila Novozelandsko filmsko komisijo (New Zealand Film Commission) za podporo filmom v fazi predprodukcije in iskanja zasebnih virov financiranja. Le s tremi milijoni prebivalcev so filmi morali najti izvozno središče – art kinodvorane. Večina režiserjev je odšla v tujino s svojimi filmi, ki so jih filmski kritiki dobro ocenili.

Mediji, ki so reprezentirali staroselce, so se pojavili pred štirimi desetletji kot odgovor na evrocentrično dominacijo večinskega ventila medijev in uradnih državnih pripovedk. Razvili so se kot kritična platforma za staroselske ljudi za naslavljanje njihovih političnih dilem ter izražanje kulturnih identitet v postkolonialnih skupnostih naseljencev. Predhodnik vseh staroselskih maorskih filmov *Ngati* iz leta 1987 je priznan kot prvi celovečerni staroselski film vseh časov. Kmalu se je pojavila želja po reprezentiranju življenja staroselskih pripadnikov Nove Zelandije, s poudarkom, da filmov niso več ustvarjali belci, ampak v celoti Maori. Omenjeno sovpada z idejo staroselcev, da je iniciacija medijev v letih 1970–1980 izboljšala njihovo reprezentacijo. Kakor je opisal Ginsburg (2002), so se s prevzetjem avdio-vizualnih medijev odprle možnosti pripovedovanja z njihove strani, preseganje kategorij za že ustaljeno prikazovanje staroselskih ljudstev (Ginsburg v Martiens 2012, 3). Znano je, da so staroselski filmski ustvarjalci začeli vlagati v "indigenizacijo" leta 1970; sprva sta na omenjenem področju prevladovala Hollywood ter evrocentrični režim reprezentacije. Filmi so začeli ponujati dekolonizacijske alternative standardnemu prikazovanju staroselskih ljudstev. Dominantna kinematografska tradicija, ki je prikazovala eksotičnost, primitivnost ter dokazovanje moške patriarhalnosti staroselcev, vladajoč že od začetka medijev v 19. stoletju, se je zaključevala. Martiens (2012) je zapisal, da je leta 2000 pionir ter maorski filmski ustvarjalec Barry Barclay predstavil izraz "Četrto kino" (filmi narejeni s strani staroselcev); ta kategorija je bila legitimno predstavljena kot "Četrto kino". To je bila dopolnjena izdaja okvirja "Prvega-Drugega-Tretjega kina. Nanaša se na filme, ki so jih producirali maorski filmarji ter poudarili politično noto, ki se je rodila iz izkušnje izključenosti v postkolonialnih naseljenih državah. V "Četrtem kinu" so dovoljene filmske prakse ter preverjene slike, ki justificirajo staroselske ljudi in njihove težave ter običaje (Martiens 2012, 3). Barclayev

namen je imel izobraževalno vrednost: filmi pripovedujejo zgodbe, ki podpirajo staroselsko skupnost in prinašajo pomembna sporočila.

Zaradi izjemnih pionirskih dosežkov filmov *Ngati*, *Mauri*, *Te Rua* ter *Nekoč so bili bojovníki* se je pojavilo upanje po vzponu maorskih filmov. Vsi omenjeni filmi so nastali s pomočjo Novozelandske filmske komisije, ustanovljene leta 1978 s ciljem podpiranja in spodbujanja novozelandskih filmskih ustvarjalcev. Komisija je začela uveljavljati pot bikulturni identiteti z letom 1980, ko so začeli priznavati maorsko filmsko ustvarjanje. Leta 1990 je javno izkazala podporo njihovemu prizadevanju. Kakor pravi Waller (2012), je to pomenilo, da bi Maori prisostvovali pri komisijskih odločitvah in bi bilo maorsko filmsko ustvarjanje obravnavano kot posamezna kinematografska kategorija (Waller v Martiens 2012, 4).

Novozelandska kinematografija je sčasoma postala poznana tudi drugod. Različni novozelandski režiserji so pridobili mednarodno veljavo in priznanje. Njihov opus je še dodatno utrdil sloves filmov Nove Zelandije. Film *Navigator – srednjeveška odiseja* (1988) režiserja Vincenta Warda z liki iz srednjeveške Anglije, preseljenimi v moderno avstralsko velemesto, so vrteli v mnogih državah. Ward je v tujini pri mednarodni koprodukciji posnel *Zemljevid srca* (1992) ter *Življenje po življenju* (1998). Roger Donaldson je pred odhodom v Hollywood s filmoma *Speči psi* (1977) in *Svoje hčerke ne dam* (1981) pomagal ustvariti "novozelandski mali film". Po uspešnem filmu, ki obravnava maorsko zgodovino, *Utu* (1983) ter fantazijskem *Mirna zemlja* (1985) je v ZDA odšel tudi režiser Geoff Murphy. Novozelandska režiserka Jane Campion je študirala na Avstralski šoli za film, televizijo in radio. Tam je tudi nastal njen prvi celovečerec *Sweetie* (1989), ki je opisoval odnos sester z različnimi duševnimi težavami. Raziskoval je mejo med norim in zdravim ter umetniškim filmom in melodramo. Njen drugi film *Angel za mojo mizo* (1990), ki je pritegnil mednarodno publiko umetniškega filma, temelji na avtobiografskih delih pesnice Jane Frame. Umetniško delo na mednarodni ravni, film *Klavir* (1993), so posneli s francoskimi finančnimi sredstvi. Njena adaptacija, *Portret neke gospe* (1996), je bila v britanski produkciji, leta 1999 pa se je Jane Campion vrnila v Avstralijo ter posnela ameriško koprodukcijo *Sveti dim*. Filmska publika v Novi Zelandiji se je na sredini 90. let podvojila zaradi razširitve kinocentrov.

Filmska komisija je na leto podprla štiri filme, pojavljali so se tudi zasebni producenti. Leta 1994 je uspel film Leeja Tamahorija *Nekoč so bili bojovníki* (*Once Were Warriors*), ki je prekosil *Jurski park* ter postal daleč največji zaslužkar med novozelandskimi filmi (vse do tretjega dela *Gospodarja prstanov*). Peter Jackson, ki je do tedaj snemal samo cenene

grozljivke, si je z *Nebeškimi bitji* zagotovil preboj v art kinodvorane. Režiser Tamahori je v Hollywoodu snemal kriminalke, med njimi tudi Jamesa Bonda – *Umri kdaj drugič* (2002). Z odmevnim *Gospodarjem prstanov* (2001–2003) režiserja Petra Jacksona so snemanje in postprodukcijo opravili na Novi Zelandiji in domačemu gospodarstvu prispevali 300-milijonski proračun. S tem razlogom je vlada povišala svoj prispevek Novozelandski filmski komisiji. "Filmski naslednik *Legenda o jezdecu kitov* (2002) je bil uspeh na tujih ter domačih tleh. Izseleni režiserji so začeli delati na domačih tleh: Geoff Murphy (*Paranoja*, 2004), Vincent Ward (*Kraljica reke – River Queen*, 2005), Roger Donaldson (*Lovec na rekorde: legenda o motorju*, 2005). *Gospodar prstanov* je postavil v ospredje Novo Zelandijo ter pomembnost tujih produkcij. Večina prvega dela filma *Zgodbe iz Narnije – Lev, čarovnica in omara* (2004) je bila posneta tudi v tej deželi. Peter Jackson je zaslužek od trilogije vložil v postavitev filmskega studia v Wellingtonu, kar je uporabil režiser James Cameron za film *Avatar* (2009) za posebne učinke." (povzeto po Cook 2007, 630–631)

Novozelandski filmi imajo v ozadju temno kvaliteto, tj. potencial za nasilje. To lahko povežemo z utopističnimi ideali, razmerjem med belci in Maori ter odgovorom na postkolonizacijo. Blythe v Joyce raziskuje reprezentacijo Maorov v novozelandskih kinih 20. stoletja do 1980. leta v relaciji med *pakeha*¹ in Maori.

*Klasificira tri dominantne alegorije kulturnega dogovora do leta 1970. V 30. letih je bila brezčasna maorska zemlja prikazana romantizirano za nacionalno enotnost. Leta 1950 sta sodobno maorsko življenje ter umetnost upodabljala "maorski esencializem", ki je bil ločen od belcev (pakeha). Od leta 1960 naprej, ko se je nelagodje zaradi interkulturnih odnosov povečevalo, Blythe definira čas, ko se je politiko krivde ter obtoževanja prikazalo kot v neprikritem alegoričnem eskapizmu. Omenjena alternacija med utopično ter distopično vizijo maorskih oziroma novozelandskih priseljencev je prikazana v treh obdobjih. Razvoj maorske estetike v 80. letih je bil prikazan s filmom Ngati. Medtem sta bila filma *Nekoč so bili bojevniki* ter *Legenda o jezdecu kitov* poskusa usklajevanja ter poravnave nastale "dvojne situacije" meril reprezentacije staroselcev in naseljencev.* (Joyce 2009, 243)

¹ Maorski izraz za priseljenega Novozelandca (Običajno se uporablja izraz za posameznika bele polti.)

7 Selekcija izbranih filmov

V povezavi z reprezentacijo analize novozelandske staroselske ženske sem izbrala pet filmov. Za omenjene filme sem se odločila, ker prikazujejo identiteto maorske ženske skozi kulturo staroselcev Nove Zelandije. Filmi prikazujejo maorske ženske v različnih vlogah ter v luči različnih novozelandskih režiserjev oziroma režiserk. Vsak film pripoveduje različno zgodbo glavnih karakternih junakinj, ki se v filmu pojavljajo kot pro- in antagonistke v različnih identitetnih vlogah. Le-te prikazujejo močne ali šibke zgodbe, ki se vrtijo okoli odnosov, identitet, kulture ter socialnih vlog, v katere so ženske postavljene. (komentar 5* in 6*)

Maori igrajo ključno vlogo v filmski industriji in so prisotni pri nastajanju filmov. Vendar se še vedno porajajo dileme, kaj tvori maorski kino. V *New Zealand Film: An illustrated History* (2011) so uredniki zapisali, da je film *Legenda o jezdecu kitov* uspešen film, predstavljajoč maorske zgodbe, ki jih pripoveduje beli režiser. *Nekoč so bili bojevniki* pa je presunljiva maorska zgodba maorskega režiserja s sodelovanjem belskega producenta. Omenjeno ločevanje je naredil akademski svet, saj je film združenje veliko različnih ljudi. Filmsko ustvarjanje se začne s sanjami, ki postanejo vizija. Navdihujoča za sodelovanje in nastajanje maorskega filma, se lahko razvije v pravi maorski kino. Maorska filmska industrija pa se začne s predhodnikoma vseh filmov, to sta *Bastion Point: Day 507* (1980) in *Ngati* (1987). (Pivac in drugi 2011, 221)

7.1 Matariki

Film, posnet leta 2010, prepleta pet zgodb o človeških odnosih, iskrenosti ter pomembnih odločitvah. Spremljamo prelomnico v življenju ragbi igralca, ki posreduje pri pretepu in zato konča v komi v bolnišnici. Istočasno se njegova žena spopada z njegovo družino za primerno odločitev pri zdravljenju. Njegov brat pa se bori s svojo lastno identiteto in pripadnostjo maorskim vrednotam. Spoznamo tudi nosečo žensko, katere fant je narkoman. Pri tem spozna, da bo morala nekaj spremeniti za svojega nerojenega otroka. V zgodbo se vmeša tudi najstnik, ki se trudi zaživeti v novem domu, kjer se počuti ujetega med očetovo tradicionalno ter sodobno kulturo. Ime filma sovpada z maorskim novim letom, kjer se zvezde skupaj združijo, da ustvarijo Matariki – leto novih sprememb.

Hardy je v *Hidden gods—Religion, Spirituality and recent New Zealand cinema* (2012) zapisala, da je premik v angleško govorečih filmih bolj naklonjen spiritualizmu kakor religiji v Aotearoa ². "Popularnost filmov maorskih režiserjev ter scenaristov je običajno vpeta v

² Maorsko ime za Novo Zelandijo

zgodbe več karakternih junakov ter poznana kot "maorska spiritualnost". V omenjenem filmu je to izoblikovano kot staroselsko razumevanje pravilnega dojemanja stvari v povezavi s spiritualno energijo, ki se širi skozi človeško življenje in naravni svet." (Hardy 2012, 11)

Ponovno obujenje Matarikija se nanaša na vse prebivalce Nove Zelandije. Mediji, ki ga promovirajo, si prizadevajo za rabo sekularnega koncepta vrste manifestacij sodobne religioznosti. Tane (bog gozda), ki bdi nad zimskimi rastlinami ter zbiranjem hrane, in Rongo-ma-Tane (bog pridelane hrane), sta imenovana v brošuri o maorski komisiji za jezik iz leta 2005. Leta 2010 sta bila omenjena pojma prezrta v smislu, da je Matariki čas, ko se človek ozre na svoje mesto v svetu ter pridejo do izraza nove veščine in novi cilji.

Režiserjev pogled na motive Matarikija se razlikuje od univerzalno spiritualnega pristopa in karakteristik filma. Niansa kot v dokaz prikazuje pet parov, lestvico od najbolj osebno srečnih do nesrečnih, tj. ljubezen med Maorom ter Samojcem ter razmerje moškega z njegovim psom. Film so snemali na urbani lokaciji, ki se nahaja v ekonomsko neprivilegiranem južnem delu Aucklanda, tudi večina kadrov se dogaja ponoči. Zgodba se odvija okoli najmlajšega karakterja, kitajskega Novozelandca z imenom Spit. Pomaga staršem pri delu v trgovini in se spoprijatelji z najstnikom Alekijem, ki krade. Margaret, ženo ranjenega ragbi igralca, spoznamo v bolnišnici, ker so moža pri vmešavanju v pretep ulične tolpe zelo poškodovali. Drugačen filmski junak je Gunga s svojim psom. Prodaja materine stvari, da bi odplačal dolgove. Omenjena kontekstualizacija karakterjev sovпада tudi z ekonomsko pripadnostjo statusa – od ragbi igralca do posameznikov na robu socialne eksistence. To se odraža v prizorih belskega para pri krajah oblek in otroškega sedeža za njunega še nerojenega sina. Ekonomska hierarhija v novozelandski kinematografiji ni pogosto prikazana. "Film Matariki vsebuje tudi reference krščanstva, kar spoznamo pri pretepu na cerkvenem parkirišču. Najbolj nasilen prizor v filmu je lik ragbi igralca, ki se zavzame za Gunga in ga zato pretepejo. Implikacija neuspelega simbola krščanstva, da nudi zatočišče prebežniku, nastane iz kontrasta med omenjenim prizorom ter dostojanstvom v finalni sceni. Le-ta se konča v bolnišnici, kjer žrtvin brat poda poslovilni govor v maorščini ter ga nagovarja, da se obrne k svojim prednikom. S tem bo njegova duša našla olajšanje in mirno pot. Njegova žena, distancirana od plemenskih ritualov smrti, začuti dokončno olajšanje: obkrožena z moževo družino, sprejme krog življenja. Omenjena sekvenca ima močno sporočilo na koncu filma in s tem zaključí krog spiritualizma. Matariki v jedru nagovarja spiritualistično sprejetje vodstva okolja ter tradicij in odvrne sprejemanje orientacije življenja po nizu drugih filozofij, ki izvirajo iz druge hemisfere." (Hardy 2012, 21)

7.2 Kraljica reke (River Queen)

Zgodba v filmu iz leta 2005 prikazuje iskanje sina glavne junakinje. Odvija se med britansko kolonizacijo Nove Zelandije leta 1860. Prikazuje boj za zemljo med britanskimi vojaškimi silami ter maorskimi plemeni. V ospredju je Sarah O'Brien, ki je pri šestnajstih letih zanosila z Maorom, nakar ji je maorsko pleme ugrabilo sina. Po dolgih sedmih letih iskanja jo stric njenega sina odpelje v svojo vas, da bi ga našla s postavljenim ultimatom, da bolnega maorskega vodjo plemena ozdravi. Šele s kasnejšim zavedanjem in uspehom svojega dela ugotovi, da ne bo preprečila vojne med Britanci in staroselskimi plemeni. Postavljena je pred preizkušnjo, saj se sin začne boriti na maorski strani. Razklana med ljubeznijo do sina in njegovim preživetjem, med naklonjenostjo njegovemu stricu in lastno identiteto ter pripadnostjo belcem, se naposled odloči slediti svojemu srcu.

Vključuje kolonialno zgodovino in zgodbo ugrabitve sina irske priseljenke, ki ga je ugrabil njegov maorski dedek. Simbolična obuditev reke v povezavi z bitkami mušket in fizičnimi boji je delo režiserja Warda in kinematografa Aluna Bollingerja. Ustvarila sta epsko in obenem klavstrofobično vizijo omenjene filmske pripovedi. Snemanje se je odvijalo pozimi, kar je bilo tudi fizično izčrpavajoče in stresno. Režiser je odstopil od svojega projekta, njegovo delo pa je končal Bollinger, ki je bil istočasno še kinematograf. Režiser Ward je bil na koncu zadolžen za montažo in faze postprodukcije ter je navkljub vsem oviram naredil zelo osebni film.

Paul Brynes je za "Sydney Morning Herald" zapisal, da glede na konflikt med igralko in režiserjem ni popolna katastrofa. "Zdi se kot fascinanten neuspeh. Velik del zgodbe je inkoheren, prikazana razmerja so nejasna. Lik Sarah O'Brien, ki jo igra Samantha Morton, se zdi kakor "zamašek" na vodi, kakor prikazujoča kraljica reke. Po drugi strani pa film še vedno izraža neizpodbitno milino in fizično prisotnost."

Revija "Variety" je podala kritiko, da je režiser osupljiv stilist, ki ustvarja neustavljive senzualne podobe blizu metafizični lepoti. "Kljub razkošnemu in intenzivnemu okolju ima Kraljica reke še zmeraj pridih konvencionalnosti." (Pivac in drugi 2011, 296–299)

Lik Sarah se v filmu reprezentira kot nedodelan ter neraziskan. Oba prizora, v katerih se pojavi reka kakor simbolična purifikacija, se razlikujeta v pomenu sporočilnosti. Z omenjeno metaforično simboliko gledalcu vseeno ne uspe pričarati povezave z reko in glavno protagonistko. Prevod sporočila se izgubi tudi pri ozdravljenem maorskem poglavarju, ki se "očisti" v reki po bolezenskem stanju. Sarah, ki takrat stoji zraven njega, še ni tako močno

povezana z reko. Voda ji še ne pomeni ponovnega rojstva, zavesti navezanosti na nov identitetni jaz ter čistosti. Identitetna konstrukcija se pri glavni junakinji popolnoma transformira delno zaradi sina, delno zaradi boja za prevlado nad Novo Zelandijo ter delno zaradi sinovega strica. Subverzija identitete se na koncu prikaže kakor *tatu* na bradi, kar je značilnost pripadnikov maorskih ljudstev. Preoblikovanje zunanje in notranje podobe v skladu s predstavnostvom omenjenega staroselskega ljudstva da odločilni pomen protagonistki. Zaradi ljubezni do sina in njegovega strica se je pripravljena odreči konvencijam običajev, v katerih je bila rojena, in pripravljena prevzeti kulturo Maorov. Spokojnost in čistost reke se prepleta s prizorom Sarah, ko se potopi v reko in tako metaforično prevzame nase transformacijo identitete.

Thornley (2012) je v članku *Maori Identity by way of New Zealand Film* proučevala poglede štirih študijskih skupin izseljenskih maorskih žensk iz Londona in njihove poglede na prikazane maorske filme. Skoraj četrtina novozelandske populacije živi v tujini, kar je po merilih svetovnih standardov veliko. Življenje v drugih državah se je izoblikovalo kakor ustaljena kulturna tradicija; ustanavlja diasporične inozemske skupnosti. Prve tri skupine so prevzele generalno mišljenje o tematiki maorskih filmov, kakor sta na primer *Klavir*, *Ngati...* "Avtorica se je primarno osredotočila na *Ngati Ranana* skupino, ki se je samopoimenovala za v Londonu ustanovljeno maorsko kulturno društvo. Omenjena skupina se je razlikovala od drugih; identificirala se je s filmskimi medkulturnimi diferencami rase, družbenega položaja, privilegijev. Vse druge fokusne skupine so se povezovale z nostalgичnimi asociacijami, ki so se sprožile ob portretiranih vizualnih pogledih in pokrajini. Anketiranke skupine *Ngati Ranana* pa so povezale tovrstno izkušnjo filmov z družinskimi člani ali svojimi predniki, ki so doživeli podobne izkušnje, kakor so jih prikazovali filmi." (Thornley 2012, 206) Intervjuvanka Helena je opisovala svojo unikatno izkušnjo v povezavi s filmom *Kraljica reke*. Dejala je, da ji je bil film resnično všeč.

"Poznam nekaj ljudi, ki jih je film spravil v slabo voljo. Uporaba maorskega jezika v filmu in umanjkanje prevodov v maorščino je dalo signifikanten pečat. Zgodba je bila privlačna z belskega vidika in še z vidika skupine *Ngati Ranana* me je film nagovarjal kot belko med maorsko skupnostjo." (Thornley 2012, 207)

Thornleyjeva je zapisala, da je mnenje Helene kot diasporične izkušnje razlikovanja nastala zaradi menjave londonske oziroma britanske kulture. Omenjena izkušnja spodbuja kulturno nostalgijo ob razvojnih merah reprezentacij, ki jih podoživi v filmu *Kraljica reke*. Vsaka

individualna maorska izseljenka je omenjeni film podoživljala drugače, zato je tudi toliko kontradikcij, kar zadeva film. Protagonistka filma sprva ni bila prikazana kakor belka, ki prevzame maorsko kulturo. To je postala pozneje z dedkovo oziroma poglavarjevo ugrabitvijo otroka. S spreobrnitvijo v staroselsko kulturo in z rešitvijo sebe in sina je prevzela kulturo svojega edinega otroka. To je morala tudi storiti, če ga ni hotela za vedno izgubiti.

7.3 Legenda o jezdecu kitov (The whale rider)

Leta 2003 je režiserka Niki Caro posvetila film maorskemu izročilu oziroma legendi o jezdecu kitov. Whangara ljudstvo verjame, da zgodovina njihovega obstoja sega tisoč let nazaj. Njihov prednik *Paikea* je ubežal smrti tako, da se je povzpел na hrbet belega kita. Od takrat naprej poveljnik plemena Whanagara verjame, da je prvorojeni sin naslednik *Paikēe*.

Poglavarjev najstarejši sin Porourangi postane oče dvojčkov, deklice in dečka. Vendar sin in mati pri porodu tragično premineta. Preživelo deklico poimenujejo Pai. Prizadet zaradi izgube žene ter sina Pourangi prepusti vzgojo hčerke svojim staršem, očetu – poglavarju Koro ter mami Flowers. Dedek, poglavar plemena, zanika, da je vnukinja naslednica jezdecu kitov, saj so le-ti lahko samo pripadniki moškega spola. Slep se oklepa tradicije, ki deklicam prepoveduje udeležbo pri obrednih zadevah plemena. 12 let po rojstvu Paikēe se njen oče vrne iz Nemčije. Koro še vedno upa, da bo sprejel svojo usodo, vendar si on nikakor ne želi postati poglavar. Obupan ter razočaran Koro verjame, da se je nesreča njegovega plemena začela z njegovo vnukinjo. V iskanju rešitve prekletstva ukaže, da se morajo vsi prvorojeni sinovi v vasi začeti učiti navad ter tradicije plemena pri njem. Upa, da se mu bo preko učenja tehnik bojevanja ter pesmi razkril bodoči poglavar. Pai je izključena iz druženj, vendar ji pomoč ponudi stric, ki jo začne učiti starih veščin plemenskega bojevanja. Deklica se mora upreti tako svojemu dedku kakor tudi tisočletni tradiciji, da bi izpolnila svojo usodo.

Film *Legenda o jezdecu kitov* je primer mitskega filma, ki niti ne pripoveduje ponovno tradicionalnega mita niti se ga ne trudi posodobiti. Filmi so integrirani z miti znotraj sodobne zgodbe, ohranjajo aspekt svoje integritete in se revitalizirajo v novem okolju. Tradicionalna mitska zgodba je vpeta v sodobno okolje, povezuje se z odnosom žensk v narativni kulturi. Film izhaja iz dela slavnega maorskega pisatelja Witija Ihimaere, ki v mnoge zgodbe vpenja svoje izkušnje odraščanja blizu pretežno maorske skupnosti okoli meje plemena Ngati Porou na vzhodni obali Severnega otoka. "Esenca njegovega dela se odlikava v kulturno specifičnih temah maorskega ljudstva ter tudi reflektira njihov pogled na svet. Njegovo zmožnost prikazovanja različnih nians v maorski skupnosti Nemaori večkrat spregledajo ter narobe

razumejo kot "eksotično" fikcijo. Zgodba *Legende o jezdecu kitov* odraža njegovo povezanost z maorskim svetom. Inspiracija zanjo so tradicija ter običaji plemena Ngati Porou. Gre za moderno adaptiran zgodbo maorske legende, v kateri je Ihimaera v ospredje postavil glavno žensko figuro zaradi pritoževanja svoje hčere, da so skoraj vedno moški junaki." (Ka'ai 2005, 2)

Babington (2007) v *A history of the New Zealand fiction feature film* pravi, da novozelandske zgodbe običajno vztrajno prikazujejo otroka ali adolescenta v fazi odraščanja. Odraščajoči posameznik je centralni lik v večini kinematografskih del, kakor je *Legenda o jezdecu kitov*. Vincent Ward je pojasnjeval privlačnost otroške teme, "ker je Nova Zelandija tako oddaljena in ko se podamo v širši svet, se podamo kot nedolžni opazovalci ...". Metaforična figura narodne zavesti majhnosti in ranljivosti se zdi regresivna. Precej pozornosti je bila deležna tudi Keisha Castle-Hughes v naslovni vlogi omenjenega filma. Otrok ženskega spola daje tradicionalni moški skupnosti zopet pomen povezanosti s feminizacijo. Maorski otrok nakazuje ranljivost za spremembe in optimizem za naraščajočo kulturno samozavest. Za razliko od maorskega se belski otrok moškega spola v svojem okolju sooča s kompleksnostjo pridobitve moškosti in s tem povezane odraščajoče reference (Babington 2007, 193).

Legenda o jezdecu kitov prispeva k praznovanju moči maorskih žensk kot voditeljic. "Kritizira podrejeno pozicijo žensk in moških ter zavzemanje za socialno opolnomočenje. V omenjenem filmu je v ospredju 'raztezanje mita', v katerem dominira ženska. Nemudoma, ko moč postane ženski dosegljiva, se zgodba razvije v praznovanje veščin ženskih voditeljskih sposobnosti, ki so bile prej zatrte. Naracija *Paikee* je sveta zgodba, izvirajoč iz *NgatiPorou*, plemena maorskih ljudi, kjer je kit povezan s predniki *Hawaiki* in s pomenom prihoda, nastanitve ter kulturne kontinuitete v Aotearoa." (Dodd 2012, 1) Maori se opirajo na to, da vse povezano z mitom izhaja iz prvega prihoda. Vzpostavi magično vez med zemljo ter njenimi prebivalci in razmerje med različnimi pripadniki hierarhične skupnosti v plemenu. Razlaga preteklost, vzpostavlja vzporednico s sedanostjo in da ljudem *mano*³. Obstajajo različne interpretacije mita, povezanega s plemenom *Ngati Porou*. Ena od njih pripoveduje, da sta se v preteklosti v deželi *Hawaiki* (prednikov Maorov) dve plemeni bojevali za oblast. Zmagalo je ljudstvo starešine *Uenuku*, saj je ta priklical meglo nad sovražnikove čete ter jih tako onesposobil.

Za nagrado si je vzel za ženo hčerko poraženega poglavarja Tawheta. Rodil se jima je sin Rua-tapu. Pozneje je Uenuku vsem sinovom, razen Rua-tapu, dal priložnost, da

³ Moč, značaj, povezan s potjo posameznika

sodelujejo v častnem ritualu s kanujem, saj ni hotel, da sin sužnje sodeluje v svetem ritualu. Zaradi maščevanja je Rua-tapu preluknjaj kanu in ga splavil z brati na odprto morje. Edini brat Kahutia-te-rangi se je rešil z urokom: med zaklinjanjem ga je rešila morska pošast – Paikea – in ga odnesla na vzhodno obalo Severnega otoka. Odtlej je bil Kahutia-te-rangi poznan kot Paikea, prednik plemena Ngati Porou. Malo je znanih dejstev opisanega mita, povezanega s temo žensk. Zmagovalec Uenuku je bil že prej poročen s sestro poraženega poglavarja Tawheta, Taka-rita, ki naj bi prešuštovala. (Dodd 2012, 9–10)

Posledično jo je Uenuku ubil ter pojedel njeno srce. Ko je Tawheta slišal za sestrično smrt, mu je napovedal vojno, kot je že opisano zgoraj. Vojni običaj je bil prevzem preživele ženske kot trofeje ter ohranjanje njenega manjvrednega socialnega položaja. Ko Paikea (edini preživeli brat iz opisanega mita) prispe na otoke Ahuahu, se ustali s potomci, nato naseljuje druge otoke in nove potomce, dokler ne prispe na Whangaro. Na njegovi poti je otok Whakatana ("bodi kot moški"), kjer se poroči z Manawa-tina. Paikea postane apatičen, zato mora žena kultivirati pleme. Pravi, da je dovolj časa preživela kot ženska in bo postala moški. Obstajajo različne interpretacije zgodbe, v katerih so v ospredju predvsem moška čast, ponižanje, gostoljubnost, maščevanje, vojna ter moč (socialna ter naravna). Z odstranitvijo prepletajočih mitoloških zgodb se porazgubi pomenskost omenjenega staroselskega ljudstva.

Film, ki naj bi se nanašal na mitološko percepcijo, vsebujoč zgodbo prednika Maorov Paikea, ki ga je kit ponesel v nov svet, se je soočil z veliko kritikami na račun mitološke naracije ter prikazovanja maorskega ljudstva kot mističnega in misterioznega. Mandy Treagus pravi, da filmska depolitizacija knjige privede do romantiziranja maorske kulture ter da je vpliv kolonializma zanemarjen. "Pascale De Souza meni, da film nedvomno postavi v ospredje moč žensk, vendar je kontradikcija med maorsko identiteto in 21. stoletjem še naprej nerešen kontekst. Morda so bile pozitivne kritike zahodnih gledalcev odziv vesti, da bi negativne posledice kolonizacije maorskega ljudstva odstranili, da film o maorski ženski moči ponovno predstavlja podobo nekoč močnega ljudstva. Tania M. Ka'ai je kritično obravnavala prominenco maorskih ženskih voditeljic v svetih zgodbah ter v zgodovini. Ob tem še dodaja, da je med maorskimi plemeni splošno znano, da je pleme Ngati Porou najbolj žensko med vsemi. Film kontradiktira zgodovino ter tradicije, na katerih so maorska plemena osnovana. Kakor posebnost začrta odnos med starimi starši in vnukinjo ter predstavlja motiv

Paikeejinega sedenja na verandi *marae*⁴ kakor nasprotovanje konvencijam." (Dodd 2012, 6–7) Nekatera plemena namreč ženskam ne dopuščajo vstopa v omenjeno hišo, ker nimajo vodilnega položaja pri svojem ljudstvu. Pri drugih pa ima ženska enakovreden položaj v primerjavi z moškimi, udeležuje se zasedanj v hiši in sodeluje pri odločanju. To se razlikuje od plemena do plemena. Tudi režiserkin srep pogled zunanjega opazovalca – Niki Caro je Novozelandska evropskega porekla – bolj kakor ne kaže evrocentrični feminizem, ki narobe interpretira maorske rituale, in sicer kot etiketo poniževanja žensk. V etičnem smislu je za Maore omenjeni film izkrivljanje ter narobe razumljena interpretacija maorskega sveta, še posebej plemenskih običajev Ngati Porou ter protokolov. Kai'ai (2005) pravi, da je bila skozi zgodovino tradicionalna hierarhija vodstva maorskih plemen podedovana z genealogijo ali indikator izstopajočih osebnih kvalitete, dosežkov ali sposobnosti. "Vodstvo ni bilo nikoli določeno spolno. To je še posebej znano za pleme Ngati Porou (pleme na vzhodni obali Severnega otoka), v katerem ženske še posebej slovijo po prevzemu vodstvenih vlog v plemenu. Navaja tudi primer 58 *marae* v plemenu Ngati Porou, ki opisuje pretežno poimenovanje svetih hiš z ženskimi imeni, kar tudi dokazuje dominantnost žensk v plemenu. Naslednji primer ugledne ženske voditeljice Hine-matioro se odraža s tem, da so jo nosili, ker je bila preveč "sveta", da bi stopila na tla. Posedovala je ogromno ozemlje in številne subjekte." (Ka'ai 2005, 5–6)

Film interpretira maorsko kulturno dediščino, a jo hkrati tudi diskriminira in tako postavlja v ospredje patriarhalno dominantno kakor silo osi staroselskega ljudstva. Dilemo predstavlja odnos dedka do vnukinje, kar meče na predstavnice ženskega spola v maorski skupnosti temno senco. V resničnem izkustvu je omenjeni odnos nedotakljiv ter svet. Osnovna vloga starih staršev je, da zagotovijo spiritualno, izobraževalno ter čustveno oporo. V nasprotju s kulturnim kontekstom je, da dedek (*Koro*) v filmu zavrne žensko naslednico v plemenu. To se ne bi zgodilo v primeru moškega potomca. Ka'ai (2005) trdi, da je bila ta zavrnitev samo odraz ljubezni ter odsev strahu za vnukinjo z imenom *Paikea*. Ime lahko v maorski simbolni dediščini odraža njeno žensko ranljivost s konotacijo mame in zmožnosti zanositve. To predstavlja prizor, v katerem *Paikea* sedi na verandi maorske svete hiše. Le-ta je v tradicionalni skupnosti dovoljena samo starejšim ženskam s potomci zaradi strahu pred "uroki". Omenjeni običaj je bil v filmu popačen, saj je babica povabila *Paikeo*, da izvede *karango*⁵; v resničnem izkustvu babica ne bi tvegala ter priklicala "urokov" zaradi njene mladosti. V filmu tudi ne bi bilo scene, v kateri se vnukinja usede v prvo vrsto z moškimi, saj

⁴ Občinska ali sveta hiša, ki služi religioznim ter socialnim namenom v polinezijskih skupnostih

⁵ Kulturni protokol Maorov. Ceremonija dobrodošlice - sprejem obiskovalcev v *marae* ali formalno srečanje.

je to le odraz evrocentričnega feminističnega verovanja. Gre za prepričanje žensk, da "izzivajo" moško hegemonsko prakso, ki "diskriminira" maorske ženske ter jim daje podrejene pozicije v maorski skupnosti. Neupoštevanje kulturnih raznolikosti *marae* v filmu ter žensk je zamaskirano s tem verovanjem in portretiranjem maorskega nespoštovanja žensk. Etnografski pogledi v zgodnji kolonialni zgodovini (to se še dodatno podkrepi zaradi moškega govora na verandi svete hiše) potrjujejo domneve, da so maorske ženske podrejene; ustvarilo se je prepričanje o očitnih moških voditeljih v maorski skupnosti (Ka'ai 2005, 7–9).

Film zaključuje koncert, na katerem Pai nagovori zbrane z zavedanjem, da je nosilec prekinitve tradicije: "Prihajam iz dolge linije maorskih poglavarjev vse do prednika Paikee. Prekinila sem to linijo in nikogaršnja krivda ni, da je bila prekinjena ..." Za prevzem svoje vloge se mora Pai preroditi kakor voditeljica svojega plemena (De Souza, 19–20). Smrt jo spremlja že od samega začetka filma, mati je namreč umrla skupaj z njenim bratom dvojčkom, tudi pred njo samo je skorajšnja smrt. Zaradi srečanja z bližajočo se smrtjo, ki zaznamuje njeno vlogo naslednice, se lahko prerodi, saj se samo tako lahko preobrazi iz ubogljive hčerke ter prevzame bratovo vlogo.

Uspeh omenjenega filma je skupaj s *Klavirjem* in *Nekoč so bili bojevniki* presegel meje objektivnega sveta preko kriticisma in ustvarjanja analitičnih težavnosti. Analiza razumevanja podteksta je vzporedna finalnemu dejanju, ki prikazuje obnovljen kanu, premikajoč se čez ocean. Ponovno obuja spomine na originalno polinezijsko popotniško odkritje. Le-to se s simbolično ponazoritvijo navezuje na alegorijo novozelandskega kina, ki prevzemajoč čezoceanske trge vstopa v novo stoletje z mešanico maorskega globalizma in privlačne plati feminizma. "Po stoječih ovacijah popremiersko predvajanega filma v Kanadi je Sam Neill dejal, da je film narejen iz srca ... Jedrnatost zapisane zgodbe pusti veliko prostora za "izume" v filmu (izključno z restavriranim kanujem), ki je narejen sekundarno z literarnim tekstom. *Legenda o jezdecu kitov* je vzporedna mistično moduliranemu realizmu. Postavljen v sedanji čas, film zabriše pomembne dogodke, kakor sta plemenski sporazum Waitangi in vpletenost dedka v politično sfero. Vse to je izpuščeno iz doživljajskega pripovedovanja naratorja, s tem se tudi omili prezrti rasizem v Papui Novi Gvineji." (Babbington 2007, 228) Reprezentacijska sekvenca umešča film v epitome diferenciacijskega maorskega sveta v Novi Zelandiji: dedek lastnoročno popravlja izvenkrmni motor, idilična skupnost brez belcev ... Izjema, ki kljubuje belski segregaciji, je lik nemške žene, njena pojavnost je eksplicitni nadomestek, ki sporoča, da maorska skupnost ni zaprta za Nemaore.

V filmu, ki se popolnoma razlikuje od filma *Nekoč so bili bojevniki*, je dogajanje postavljeno izven urbanega dosega distopije, ki jo predstavljajo bojevniki. Nasilje je sublimirano, zakoreninjeno v paternalizmu dedka ter zagotavljanju prihodnosti plemena. Medtem ko se film *Nekoč so bili bojevniki* opira na realizem v reprezentaciji, film *Legenda o jezdecu kitov* prikazuje nostalgичno brezčasovnost. "Prikazani film "ujame" *hapu*⁶ v mitskem ruralnem prostoru, kamor sodi prezentacija glavne protagonistke *Paikea*, ki lahko povede svoje ljudstvo v 21. stoletje. Omenjeno je tudi gonilna os, v kateri je junakinja povezana z maorskim simbolizmom, kakršen je pozicija otroka znotraj *whanau*⁷; ki v prevodu pomeni novozelandsko praprotno grmičevje. Hkrati metaforično izraža otroka, ki ga varujejo starši, stari starši in razširjena družina." (Ka'ai v Joyce 2009, 246) Ta metafora ni edinstvena samo pri Maorih, zasledimo jo tudi pri zahodnih, krščanskih ter drugih sistemih. Metafora praprotnega grmičevja podaja vizijo otroka, obdanega z družino, ki veže skupnost, upanje ter prihodnost.

Lik *Paikea* je v filmu uokvirjeno prikazan. V terminih naracije je njena zgodba izoblikovana z njeno vztrajnostjo po dedkovi pozornosti. Reprezentacijski nostalgичni okvir odvrča presojo, namesto prepričljivega zaključka sledi metaforično nasilje. Bolečina *Paikea* se v filmu očitno prikaže v prizoru zmagoslavnega govora, v katerem opeva zgodovino plemena, stol, rezerviran za dedka, pa ostaja prazen. Njeno žalovanje privabi nasledlo družino kitov. Ta simbolizira prihodnost plemena: če se lahko oni rešijo pred grozečo smrtjo, lahko to stori tudi pleme. *Paikea* jihreši in se na hrbtu kita povzpne na odprto morje, kjer jo pozneje komaj rešijo. Edini izhod iz tragičnega konca filma je magični realizem, saj mlada prerokinja *Pai* reši svoje pleme in s tem tudi prihodnost svojega ljudstva. "Film pozabi na aspekte kolonialnega nasilja, namesto tega sprejema metaforično nasilje skozi simbolizem ter naracijo. *Jezdec kitov* ustvarja dvojno vez: maorske zgodbe, ikonografijo ter kulturo, ki so vstopnice za Hollywood, in mednarodno občinstvo. Ta pride v obliki univerzalnosti, ki spremeni določene detajle. Medtem ko je uspeh novozelandskega kina ter samega filma presešel samo film *Nekoč so bili bojevniki*, se maorska reprezentacija v tem filmu vrne k utopičnemu hrepenenju, ki pozablja na nasilje kolonializma." (Joyce 2009, 248)

Režiserka filma Niki Caro ni podala avtentičnega portreta maorskega kulturnega izkustva na podlagi staroselskega konteksta; v tem primeru bi film spremljal bolj široko nastavljen pomislek integritete ter večje kreiranje v pomenu kulturno-političnega konteksta. Film je

⁶ Družina s sorodstvom

⁷ Družina

predviden kot medij za široke množice ter globalni market. Zato se tudi pokaže zahtevana intervencija plemenske kulturne reprodukcije za transfiguracijo spolne vloge razmerij med starešino in maorsko deklico za uskladitev pogledov patriarhizma ter evrocentričnega feminizma. Aspekti maorske kulture so zanemarjeni, saj skušajo privabiti čim več gledalcev v koloniziranem globalnem 21. stoletju. Antje M. Rauwerda v odgovor na mednarodni uspeh *Legende o jezdecu kitov* dodaja, "da se zahodni svet želi prepričati, da si staroselske populacije lahko opomorejo od evropskega naseljevanja ter da film, ki "praznuje maorskost", v sodobnem kontekstu pomiri vest." (Rauwerda v Joyce 2009, 240)

7.4 Nekoč so bili bojvniki (Once were Warriors)

Gre za slaven film, ki je leta 1994 "postavil" Novo Zelandijo na zemljevid sveta. Pripoveduje zgodbo o nasilju v urbani delavski maorski družini. Jake Heke, glavni lik, pretepa ženo in uživa škodljive substance. Zgodba se odvije v nekaj tednih, v katerih se zgodi nekaj prelomnih dogodkov. Mlajši sin ima težave s predstavniki oblasti, medtem ko se starejši pridruži ulični tolpi. Hči ima psihične težave, ki se še poglobijo, ko jo stric prisili v spolno dejanje, nakar se posledično odloči za samomor. Medtem se odvija boj za identiteto žene, saj se mora odločiti med svojim srcem, identiteto svojega plemena, ter se soočiti s posledicami svojega življenja.

Režiser Lee Tamahori je v filmu raziskoval fragmentirano izkušnjo maorskih ljudi kot drugorazrednih državljanov v modernem urbanističnem okolju. Portretira socialno podrazredno izkušnjo, distancirano od plemenske pripadnosti. Martens (2012) je zapisal, da je bil film nujen, vendar ne v smeri predstavljene zgodbe. Namesto opiranja na staroselsko tradicijo je Tamahori kreiral film v komercialno smer, narejeno pod vplivom hollywoodske kinematografske izkušnje. Združevanje socialnega realizma s stilizirano melodramo predstavlja direktno, hitro rastočo zgodbo, ki naslavlja sodobni socialni realizem ter številno komercialno občinstvo (Martens 2012, 10). Film predstavlja postkolonialne razmere, v katere je postavljena družina. Prvi del filma prikazuje Jakeovo težnjo po moškem prijateljstvu, ki popolnoma uniči Bethino iskanje družinskega ideala. Jakeovi nasilni izbruhi vznemirjajo druge družinske člane in sčasoma začnejo krhati že tako oslABLJENE družinske vezi. V drugem delu Beth zbere moč, da kljubuje nasilju s sledenjem svojemu plemenskemu izročilu ter staroselski identiteti. "Skozi zgodbo se vidi, da Jakeova nasilna narava ni povezana z maorsko identiteto, ampak je posledica postkolonialne alienacije. Film obravnava maorsko kulturo kakor dinamično ter transformativno silo. Žena Beth najde uteho v vrnitvi k svojim koreninam. Oba sinova, Boogie in Nig, najdeta alternativno rešitev v svojem urbanističnem

okolju. Hči Grace se zapira pred svetom ter si vse zapisuje v svoj dnevnik. Edino uteho najde pri prijatelju Toot, ki živi v propadajočem avtu pod mostom. Njena mama je njena edina zaščitnica, a niti ona je ne more obvarovati pred stricem, ki jo posili, in pred nasilnimi očetovimi izbruhi. Beth tako ne uspe opraviti vloge zaščitnice, saj hči Grace naredi samomor. Poudarek na ženskih likih in feminizaciji je bil v filmu vprašljiv. Robin Scholes je komentirala odločitev pri izdelavi scenarija, da "avtor knjige ni mogel postaviti ženske kakor osrednjo figuro v pozicijo osi. Pri pisanju scene se je vedno na koncu obrnilo tako, da je glavni karakterni junak Jake dominiral. Odločitev za scenaristko se je izkazala za pravilno, a še kasneje v scenariju se je pri obračanju spolnih vlog zdelo težavno. "Lik Beth in njena pot potekata vzporedno z moškim karakterjem, njenim možem. Film očitno poudarja reprezentacijo ženske moči in simbolično vrnitev k tradicionalni maorski sveti hiši." (Babington 2007, 238–239)

Maorska sveta hiša ali občinski center je danes tudi v urbanih območjih. Tam lahko maorsko pleme ohranja in prevzema svoj identitetni status staroselcev. Vendar omenjene urbane smeri ni zaslediti. Ni prikazana niti ne obstaja v filmu *Nekoč so bili bojevniki*. "Ženska lika Beth in Grace morata sama poiskati pot k pravi povezanosti med ruralnim predniškim in "geto" načinom življenja. Film *Legenda o jezdecu kitov* vzpostavlja povezavo z *Bojevniki*. Uskladitev omenjenih ženskih likov se začne in konča s ciklom smrti in ponovnega rojstva. Pri Grace se krog pokaže v smrti – samomoru in vrnitvi v zemljo. Nasprotno se njena brata identificirata z identiteto urbanega bojevnika vsak na svoj način: Nig si potetovira le polovico obraza in tako ne sledi popolnoma dediščini bojevniških prednikov, medtem ko Boogie v sveti hiši raziskuje zgodovino svojih prednikov, vendar mu to ne dopušča odrešitve, kvečjemu beg."(De Souza 2007, 21–23) Ponovno rojstvo se pri Beth izraža s prevzemom njene dvojne vloge, plemenske in materinske. Prenos plemenske identitete se kaže s prevzemom očetove titule in nasledstva. Materinska vloga se obnovi, saj se s pokopom hčerke začne zavedati svojih napak. Z vrnitvijo otrok v rojstni kraj se ponovno približa svojim prednikom. V tem pogledu zraste v osebnost voditelja, kar simbolizira njen potetoviran obraz kot vez s predniško rodbino.

Oba ženska lika v filmu morata pretrgati vez s svojimi starimi vlogami, da lahko zrasteta v vlogah voditeljic svojega ljudstva. Beth je imela priložnost postati poglavarka svojega plemena in naslediti očeta. Zavrnitev vloge in s tem prekinitev tradicije se nanaša na alienacijo, saj je bila poroka z Jakeom izven njenega kastnega reda. Norma poroke se je nanašala na ljudi enakovrednega statusa. Ta je bil zelo pomemben v osebnostni moči,

karakterju in pri ohranjanju moči posameznega plemena. Beth se na takšen način odtuji od ohranjanja svoje notranje moči, vendar je poznejša sprava in vrnitev Grace ter ostalih otrok k njenemu plemenu relevantna. Smrt hčerke je Beth dala notranjo moč, da zapusti pasti urbanega življenja.

Smrt ima kakor del življenja tudi pomemben ritualni obred pri polinezijskih staroselskih narodih. To je že opisala Margaret Mead v svojem delu *Coming of age in Samoa* (1961), v katerem se je nanašala predvsem na Samoance ter njihovo kulturo.

Razlika med samoansko ter zahodno kulturo je v obnašanju, ki se nanaša na rojstvo in smrt. Nobeno dejstvo, nanašajoč se nanju, ni nesprejemljivo za otroke. Sprejetje dejstva ni zaznamovano s strahom ali kaznijo. Prikrivanja usodne filozofije o rojstvu ali smrti otrokom na Samoi ni zaznati. Otroci Samoe, ki aktivno participirajo v intimnih stvareh, imajo različne izkušnje, na katerih oblikujejo svoje emocionalno obnašanje. Zahodni otroci se znotraj družinskega kroga le še bolj definirajo z rastjo mest. Njihova edina izkušnja z rojstvom ali smrtjo je povezana z družinskimi člani in starimi starši.

(Mead 1961, 216–217)

Film so sprejeli kot padec postkolonialne ideologije z izogibanjem političnim ter kulturnim stvarjem. Maorski film je doživel svetovno prepoznavo kot emancipatorni staroselski medijski projekt zaradi politične in kulturne pomembnosti, ki so ga ustvarili novozelandski staroselci. Film je razkrival ozadje disfunkcionalne urbane maorske družine. Povečan odziv javnosti sovпада z zgodovinskimi spremembami in rasnimi razmerami v zadnjih petnajstih letih. *Nekoč so bili bojevniki* je razkril globoke socialne probleme v Novi Zelandiji. Maori so upodobljeni v nasprotju z mistično sliko sedenja pred njihovo sveto hišo in utopičnim prikazovanjem belega naseljevanja na Novo Zelandijo z njenimi zelenimi pokrajinami kot nekakšnimi kulisami. Ostanke urbane maorske družine kontrastirajo metafori zelene plodovite pokrajine. Ljudje se še vedno ozirajo za kolonialnimi idiličnimi upodobitvami. "Stričevo" nasilno dejanje nad nečakinjo Grace je rezultat disfunkcije kolonializma, izvršenega z impozicijo eksplozivne družinske strukture. *Nekoč so bili bojevniki* ni postavil v ospredje etične avtentičnosti, ker so novelo, film in režijo podpisali Maori. Čeprav Alan Duff komentira, da je omenjeno napisal z vidika ženske, spolne vloge niso prominentne v noveli – niti Grace niti Beth ne igrata osrednjih vlog. Scenaristka Riwia Brown je zaključila pri pisanju, da je Beth Heke glavna točka, in tudi rekonstruirala film v skladu s tem. Brownova je

izostrila ženski vidik v filmu, ki ga podpirata prominentna ženska vloga in maorska produkcijska ekipa." (De Souza 2007, 16)

Kritična obravnava avtorja dela iz leta 1990, ki je bilo uspešno predelano v filmsko verzijo leta 1994, piše o maorski urbani izkušnji. Napisal je, da lahko samo ženske prinesejo spremembe v maorski kulturi, medtem ko njihovi partnerji nimajo niti želje niti volje po tem. "Pascale De Souza pa opaza, da žensko vodstvo v filmu ne temelji na glavnem liku Mussa v filmu *Nekoč so bili bojevniki*, ampak na ženskih vlogah kot zagotavljanju realno-družbene ter kulturne opore. To se prikaže v filmu *Legenda o jezdecu kitov*, kjer babica moralno podpira glavno protagonistsko Pai v zahtevi za status, ki ji pripada, in v učenju maorskih tradicij." (Dodd 2012, 8) V izbranem filmu sta v ospredju dve protagonistki: mama Beth ter hči Grace, ki umre pred njo samo, saj ne vidi več izhoda in prihodnosti zase v skupnosti. Tragedija njene smrti se pokaže v rešitvi glavne protagonistke Beth, ki razreši naracijo z vrnitvijo v tradicionalno skupnost, k svojemu plemenu ter običajem. "Gre za vrnitev k ruralnemu poreklu kot izhodišču v primerjavi s soočenjem historičnih ter socialnih razmerij, ki jih je ustvaril postkolonializem. Povračilo za nasilje je opisano v hčerkinem dnevniku in pripovedovanju po njeni smrti. Omenjeno služi kot kolonizatorjevo orodje, kakor politika dogovora. *Mise-en-scene* ponuja podobno "čudežno zdravilo", ki upodablja moderno urbano maorsko estetiko. Tamahori portretira glamurozno utopično sliko prihodnosti življenja tolpa, pot, ki jo je Beth na koncu izbrala." (Joyce 2009, 247)

Stil novele je včasih brutalen, izvedbeno obscen v svojem statusu nižje socialne razrednosti, ampak zmeraj s spremljajočo intelektualno noto ustvarja avtorstvo, ki like spremlja od blizu in z razdalje. "Impresivni podaljšek Tamahorijevega filma se kaže s propagandnimi posterji nekompromisnih barv grožnje in tradicionalne maorske barve – rdeče in črne. Nepopustljiva grafična prezentacija je podana z Jakeovim nasilnim vedenjem v vlogi moža in očeta. Domače nasilje oziroma moška brutalizacija ženske je glavno vodilo novele, po kateri je nastal film. Žensko sprejemanje le-tega in posledice za njune otroke se na koncu končajo z ženskim herojstvom, ki terja ceno." (Babington 2007, 237)

Nekoč so bili bojevniki je vseboval številne paradokse, ki so šokirali občinstvo. Čezmorsko občinstvo so fascinirali prikazi Nove Zelandije kakor urbanega gostega vojnega žarišča z izoliranimi slikami človeške aktivnosti. "Lokalno občinstvo je izražalo polemike o prikazanem; razpeto je bilo med resnično depikcijo subkulture maorske družbe in realnim prikazovanjem družinskega nasilja. Barry Barclay meni, da je film prikazal "nedobrodošle"

veščine maorskih delavcev, ki so podlegli komercializmu in konvencionaliziranim vzorcem prikazovanja stereotipov maorskih ljudi kot "bojnikov". (Pivac in drugi 2011, 234)

Filma, kakor sta na primer *Nekoč so bili bojavniki* ter *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*, družiti zmanjševanje elementov mračnosti, konflikta in težavnosti v njihovih virih. Nudita protitendenco "kinu nelagodja".

7.5 Kaj se zgodi z zlomljenimi srci (What becomes of the broken hearted)

Leta 1999 narejen film, ki je nadaljevanje filma *Nekoč so bili bojavniki*, pripoveduje o glavnem maorskem junaku Jakeu Hekeu ter njegovi bivši ženi Beth. Prikazuje postopno Jakeovo spoznanje, da so se posledice njegovega obnašanja in osebnosti prenesle na družino v smislu usodnega uničenja. Zgodba se nadaljuje s smrtjo najstarejšega sina v obračunu tolpe. Hkrati spoznamo Tanio, pripadnico tolpe. Sonny je odločen, da bo maščeval bratovo smrt.; tako se Tania in Sonny podata na pot pogube in odrešitve. Oče dokončno spozna, da želi poiskati odrešitev in zaščititi svojega še živečega sina. Film scenarista Alana Duffa je še globlje prikazal rivalsko kulturo gangsterskih maorskih tolpe. Ponovno oživljeni vzorci iz predhodnega filma *Nekoč so bili bojavniki* in divje nasilna dejanja se prepletajo v filmu *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*.

Narativni razvoj se nadaljuje v dveh smereh: v prvi srečamo Tanio in Sonnyja, ki sta odločena maščevati Nigovo smrt, ki jo je povzročila lastna gangsterska tolpa, v drugi pa Jakea, ki si trudi povrniti samozavest. V filmu se pojavi Rita, nova partnerka omenjenega protagonista. Po nasilnem izbruhu v baru in zaničevanju njegovih pivskih kolegov, ki naj bi bil sekvenca filma *Nekoč so bili bojavniki*, se Jake odpravi domov k Riti po uteho. Ta ga zavrne zaradi vinjenosti in pojav *deja-vu* je neizbežen. Jake jo udari in potisne preko sobe. Vendar se preobrat v filmski zgodbi v primerjavi s filmom *Nekoč so bili bojavniki* zgodi že na začetku. V *Bojavniki* je Beth Jakea zapustila šele na koncu filma, Rita pa že na zgodnjem začetku filma reprezentira moč maorske ženske, ko jasno izrazi željo po Jakeovem odhodu. Motivacija nasilja je šibka v primerjavi s kljubovalnostjo Beth iz *Nekoč so bilibojavniki*. Prizoru pretepa daje pomen scena s kopičenjem zavrnitev, ki služijo kakor preludij za začetek pravih Jakeovih odločitev. Pravo pot mu pomagata najti tudi brata, ki ga povabita na divji lov, kjer Jake delno izrazi svoj nakopičen bes in jezo.

Smith v De Souza piše o izpostavljanju ženskih likov v povezavi s feminizacijo. Pri koncu filma *Nekoč so bili bojavniki* Beth pridobi povrnjeno identiteto in s tem tudi svoj močan ponos. To se le še nadaljuje v *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*. Beth, ki sprva v noveli

Bojevnikov ni bila zamišljena kakor centralni lik, je pozneje postala osrednji filmski karakter. "Opažanje, da je izginjanje očetovske figure iz maorske kulture neizogibno povezano s filmom, je posledica ponavljajoče kolonialne strategije feminiziranja indigene kulture s fokusom na karakter Beth. Omenjeni komentar je delna kritika sekvence novele *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*. Ta se bolj osredotoča na moški lik, Jakea Hekea in njegovo odrešitev. Pri tem se glavni fokus približa njegovi streznjenosti od alkohola, čeprav brez vzpostavljene povezave z njegovo maorsko zapuščino, po drugi strani poudarja Beth in njeno privzemanje bojevniške identitete." (De Souza 2007, 23)

Zgodbi likov Sonnyja in Tanie se začneta z obljubo maščevanja in končata različno. Po poskusu umora člana tolpe, ki je povzročil Nigovo smrt, se par znajde na begu. Tania se znebi pištol in se skriva, ko jo najde glavni šef njene gangsterske tolpe in jo hladnokrvno ustrelji. Z njeno smrtjo se pojavi veliko vprašanj, saj se odvija vojna med tolpama zaradi Nigove smrti. Vojno, ki je uperjena proti Tanii in Sonnyju, samo bežno zasledimo. "Edina motivacija za eliminacijo Tanie je, da je izpolnila namen lika narativne funkcije, to je prebujanje poželenja pri moških likih, na katere se aplicira in navezuje. Po mnenju nekaterih je Alan Duff, tokratni scenarist, to dodal, ker je scenaristka Riwia Owen protagonista Jakea Hakea "postavila" na stran, da bi izpostavila feministične poudarke in Beth. Evidentno sklepanje je tudi, da je moško nelagodje zaradi ženskih pripovedi kakor logična zmota, pri kateri premisa ne podpira danega zaključka." (Adah 2001, 54–55) Lik Tanie ni dokončno naracijsko razrešen, zato se pozornost preusmeri na Sonnyja in Jakea. Oba na koncu filma najdeta rešitev drug v drugem in vzpostavita odnos oče – sin. Jake priskoči na pomoč sinu, saj Tanie ni mogoče več rešiti; zave se, da je družina vseeno na prvem mestu. Hčerke Grace ni mogel rešiti, saj se niti ni zavedal resnosti položaja, poleg tega se je zapirala pred družino in ostalim svetom. Film se začne in konča z obljubo maščevanja.

8 Vloga ženskih likov v analiziranih filmih

Problematika prepletanja staro- in novodobnih osebnosti se v filmih prikazuje v različnih prehodih izoblikovanja ženske osebnosti v staroselski hierarhiji. Skoraj vsi omenjeni filmi prikazujejo maorsko žensko kot žensko z močno osebnostno identiteto, vendar je še vedno stranski lik, razen v filmu *Legenda o jezdecu kitov*.

V maorski kulturi se je osebna identiteta skozi leta spreminjala, saj so ženske pridobivale moč tako v klanu kakor izven njega. Diferenciacije med filmi in resničnim izkustvom so še globlje zaradi dvoumnega interpretiranja kulture Maorov. Razlika med sedanostjo in preteklostjo se kaže v reprezentaciji moči, pri službah, socialnem statusu, rasti osebnosti, zavedanju svoje vloge v maorski hierarhiji ter spreminjanju patriarhalne družbene vloge.

"Vse sodobne družbe, ki so praviloma tudi kulturno heterogena okolja, se soočajo z identitetnimi krizami, z nedoločljivo multikulturno realnostjo in različnimi političnimi koncepti, s katerimi se skušajo opredeliti sodobni načini urejanja kulturnih razlik. Razlogi različnosti oz. vztrajanja pri posebnih identitetah so kompleksni: od postkolonializma, globalizacije, mednarodnih migracijskih tokov do reafirmacije etničnih skupin, ozaveščanja staroselskih ljudstev, razmaha in razvoja identitetnih gibanj žensk, homoseksualcev, starejših, invalidov in drugih. Pluralnost sodobnih družb v ožjem pomenu lahko sistematiziramo v tri skupine: prvo skupino predstavljajo etnokulturne značilnosti, ki vključujejo staroselska ljudstva, etnične manjšine in migranti; drugo različnosti, ki izhajajo iz spolne identitete; tretjo pa fizične značilnosti (starejši, hendikepirani). Večina sodobnih teoretikov meni, da v problematiko multikulturalizma sodi samo prva skupina, vse druge uvrščajo v širše pojmovanje družbenega pluralizma." (Medica 2009, 8) Multikulturalizem maorskega naroda se reflektira v filmu *Kraljica reke*, kjer srečamo več plasti kulturnih identitet. Kulturne razlike med maorskim plemenom ter kolonizatorji zato postanejo še kompleksnejše, saj zgodba govori o dečku (napol Maor, napol belec), ki je razpet med dvema identitetama. V filmu se moč matere pokaže v novi luči, saj zaradi svojega sina (vzgoji ga maorsko pleme) sama prevzame identitetno kulturo staroselskega novozelandskega ljudstva.

Awekotuku Te v delu *Mana Wahine Maori* piše, da se poznejše generacije Maorov, ki so žilave in iznajdljive, rekonstruirajo ter regenerirajo, črpajo znanje iz svojih skupnosti in so ponosne na svoj jezik. "Včasih so bili jezik, zemlja in kultura ogroženi, sedaj se razvijajo v nove oblike in pomene. Ko se začne tradicija obnavljati, se zopet pojavi ironična sovražnost do žensk. Navlaka pod umetno strukturo generalizirane maorščine so koncepti, vloge in ideje,

ki zatirajo žensko, reinterpretirajo njeno zgodbo in jo postavljajo v judovsko-krščansko linijo. Povezuje se z mišljenjem misijonarjev, pri katerem je ženska nečista, Bog pa v vlogi očeta in v podobi moškega...

Z izdajo dela *Zapiski drugega leta – članki radikalnih feministk* so se maorske ženske začele zavedati, da so zatirane kakor delavski razred ali ljudje drugačne kože oziroma porekla, in so začele zahtevati svoje pravice. Začele so se osredotočati na enakopravne možnosti v izobrazbi, zaposlitvi ter socialnih pravicah." (Awekotuku Te 1991, 18–19) (komentar 7* in 8*)

Medica citira Charlesa Taylora, ki meni, da identiteto posameznika določajo kulturne skupnosti, v katerih odraža, da se vsi člani obnašajo do kolektivne pripadnosti na podoben način, kakor da to pomeni danost in avtentičnost.

Identiteta posameznika in skupnosti ima dialoški značaj in se (re)konstruira s stiki in izmenjavami z drugimi. Distinktivno identiteto bi predvsem manjšinske skupnosti lahko razvijale z lastnim angažiranjem s politiko priznavanja (rekognicije). Pogoji je, da posamezne skupine (v prvi vrsti staroselci, potem migranti) pridobijo dodatne pravice, ki bi jim omogočile ohranitev lastne kulture in načina življenja. Ob tem Taylor poudarja dialoški pomen identitete, pri čemer je ključni dejavnik v procesu oblikovanja identitete njeno priznavanje (uresničuje pa se v interakciji z drugimi in znotraj samega sebe). V primeru nepriznavanja pa lahko pride do podcenjevanja v širši družbi ali tudi do internalizacije občutka nepripadnosti, manjvrednosti in avtostigmatizacije. S politiko rekognicije se odpirajo realne možnosti za transformacijo dvojne kulture in identitetne pripadnosti, ki se lahko razvija v pozitivno identifikacijo ter socialno priznan in uveljavljen status. (Taylor v Medica 2009, 13)

Maorska ženska je v izbranih filmih oblikovana tako, da vsaka junakinja išče identiteto in pripadnost. Podobno je v filmu *Legenda o jezdecu kitov*, v katerem dedek na koncu sprejme usodo svoje vnukinje, da je potomka jezdeca kitov in s tem tudi poglavarka svojega plemena. Še pred tem spoznanjem glavna junakinja išče svojo kulturno identiteto in posledično s tem tudi mesto v plemenu.

Kakor pojasnjuje Awekotuku Te (1991), je maorska skupnost v osnovi patriarhalna, moški dominira vsak aspekt močno strukturirane kulture. Vladajoče starešine so se opirale na duhovno moč in vraževerje, da so ženske negativen in destruktiven element, manjvredne ter

pasivne. Ženskam je bilo prepovedano sodelovati v številnih aktivnostih, imeti glas v maorski sveti hiši ali na skupnem sestanku plemen. Omenjene pravice so jim bile priznane samo v dveh maorskih skupnostih: Ngati Porou in Ngati Kahungunu. "Vendar je znotraj te neprilagodljive togosti plemenskih skupnosti ženska še vedno kljub podrejenemu statusu uživala varnost. To se danes še vedno nadaljuje v ruralnih območjih. Pri nasprotovanju ali kršenju patriarhalnih pravil se je ženska spremenila v mit, legendo. To dokazujeta Hinemoe, ki je prečkala jezero Rotorua, da bi prišla do svojega ljubimca Tutanekai, ki je pripadal nižjemu socialnemu razredu, in Wairaka, ki je z moško močjo rešila sveti kanu Mataatua." (Awekotuku Te 1991, 45) (komentar 9*)

Za sodobne identitete lahko ugotovimo, da so bolj ali manj deprivirane, dialoške, liminalne in prehodne, odpirajo pa nove modele identificiranja in razumevanja kulture. Kot pravi Bauman, smo doslej kulturo videli kot nekaj, kar ustvarjamo in preoblikujemo. V interakciji, stikih, predvsem pa v dialogu s t. i. *drugimi* se naše identitete utrdijo ali spremenijo, omehčajo oz. prilagodijo. Vse identitete so torej identifikacije v kontekstu ter so tako situacijske, fleksibilne, inovativne in iznajdljive tudi, kadar sploh ne nameravajo biti take. Ena od novih možnosti izražanja bi lahko bila identitetna sprememba, če bi namesto identitet razvijali in živeli identifikacije (vsaj kot prvi pomemben osvobajajoč analitični korak). Pri tem se nobena identiteta ne bi več kazala kot fiksna in nespremenljiva, ampak prav nasprotno. (Bauman v Medica 2009, 16–17) (komentar 10* in 11*)

V filmu *Nekoč so bili bojevniki* spoznamo različne maorske družinske člane. Vsak lik ima svojo mesto na hierarhični lestvici; pomenljiv je primer antagonistke, ki se na koncu filma popolnoma spremeni, saj doživi osebno spremembo. Junakinja tega filma po nasilni interakciji s svojim možem prevzame močan ženski karakter svojega staroselskega naroda. Oba filma *Nekoč so bili bojevniki* in *Legenda o jezdecu kitov* ilustrirata koncept režiserja Duffa glede o opolnomočenju ženskih glavnih likov. Žensko vodstvo ne temelji na vodilnem moškem liku *Jakea Hekea*, ampak na ženskih likih zagotavljanja aktualne in kulturne opore. V *Legendi* protagonistko *Pai* podpira babica v njeni zahtevi po prepoznavnosti in motivaciji za učenje maorskih tradicij, kakor je na primer učenje pesmi, obredno ravnanje s sulico ... "Obe protagonistki *Pai* in *Beth* reprezentirata specifične vloge, ki se spoštljivo nanašajo na tradicionalno maorsko sveto hišo. Ranginui Walker identificira sveto hišo kot osrednje stičišče kulturnih in občinskih aktivnosti. V njej je imela ženska pomembno vlogo, še posebej pri obisku tujcev. "Ritual se je pričel s karanga, melodičnim petjem visokega tona, ki tujcem naznanja, da lahko stopijo naprej. Ženska je imela moč, da prežene spiritualno prepoved

tujcem." (De Souza 2007, 20–21) To ponazarja *Beth* v filmu *Nekoč so bili bojevniki*, ki je svoje otroke "pripeljala h koreninam", nazaj k maorski sveti hiši na hčerkin pogreb. Omenjena hiša predstavlja most, zapolnjevanje luknje med ruralnimi koreninami in urbanim življenjem, kar se v filmu vseskozi prikazuje kot kontradikcija. Poveže se z ženskami iz svojega plemena, saj je govor v hiši še močnejši indikator pomembnih vlog voditeljic. Omenjeno je tudi močno pleme Ngati Porou, v katerem so ženske znane po govorih v sveti hiši.

V sekvenci filma *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci* reprezentacija ženske načeloma ni v ospredju, razen pri liku Tanie, kjer izpostavi šibkost ter ranljivost. Te lastnosti so popolno nasprotje filma *Nekoč so bili bojevniki*, saj je v njem poudarjena moč ženske, žene Jakea Hekea. Tania kljub šibkosti posebej moč maorske ženske. Ta konstrukcija se razkrije z zgodbo preživljanja družine, saj prevzame skrb za ostale brate ter sestre.

Maorske ženske so doprinesle k prepoznavnosti staroselskega ljudstva z napredkom v šolah Kura Kaupapa Maori. Vzpostavile so osnove maorskega jezika v šolah. Kljub temu da so postavile temelje za izobrazbo otrok ter uveljavljale pravice pri pridobivanju zemlje (leta 1970 so bile glavne aktivistke za pravico do zemlje, ki so jim jo vzeli kolonizatorji), morajo premostiti še veliko ovir. "Veliko število raziskav identificira prakso in procese v šolah, povezanih z diskriminacijo maorskih deklet. Percepcija učiteljev je pogosto povezana z dojemanjem maorskih deklet kot manj inteligentnih. Zaradi patriarhalnega konstrukta kulture "belcev" so antropologi maorske ženske in njihovo moč uvrstili na najnižjo stopnjo. Veliko stvari, povezanih z močjo ženske, kot so na primer, delo, izobrazba, mesto v hierarhiji plemena, je konstruiranih kot manj vrednih v primerjavi z moškim." (Irwin in Ramsden 1995, 35) (komentar 12*)

V filmu *Matariki* spoznamo različne identitetne konstrukcije raznovrstnih starostnih skupin. Njihove življenjske zgodbe se prepletajo z maorskim novim letom Matariki. Liki v vseh omenjenih analiziranih filmih tvorijo zgodbe, povezane z osebnostno močjo ter pripadnostjo svoji kulturi ter rodbini. Vsi omejeni filmi utrejo pot ter doprinesejo novo, revitalizirano obliko nacionalnega kina, ki konkurira homogenizacijskim silam globalizacije. Med privabljanjem svetovnega občinstva filmi še vedno ostajajo zvesti in trdno zakoreninjeni v specifični lokalni kulturi in prostoru. Ne stremijo samo k zabavanju gledalcev, ampak tudi k ozaveščanju moči koloniziranih med postkoloniziranimi narodi.

Brown v delu *Mana Wahine* opisuje življenjsko zgodbo Maureen Lander. Pravi, da imajo maorske ženske pred seboj prihodnost, saj ohranjajo moč v povezavi s kulturno identiteto.

Moški so imobilizirani, ker so ženske lažje v stiku s časom in ohranjajo številne kulturne navade. "Maorska ženska se mora zavedati svoje integritete ter identitete. Ne sme se podrediti tujim pričakovanjem. Danes je še vedno preveč diferenciacij med belci ter Maori. Ravnoesje se mora ohranjati. Nastala bo nova precepcija, ki bo združevala skupno kulturo ter ljubezen do zemlje, na kateri živijo." (Lander v Brown 1994, 176)

9 Sklep

V nalogi sem na podlagi analize petih reprezentativnih filmov poskusila ugotoviti vlogo in pomen maorske ženske. Iluzorno bi bilo trditi, da filmi v celoti reprezentirajo maorsko žensko kulturo. Primarni in sekundarni viri se med seboj razlikujejo in tako ne morejo ponuditi celotnega uvida, saj si tudi sami interpretiramo stvari skozi lastne oči. Nekateri filmi bolj nakazujejo na kruto resničnost ter boj za pravico do povrnitve lastne identitete, kakor je v filmu *Nekoč so bili bojevniki* ter v sekvenci filma *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci*. Nasprotno je v filmu *Kraljica reke* zgodba glavne junakinje belke bolj romantizirana ter idealizirana, vendar vseeno prikaže avtentične dogodke vojnih časov med Maori ter kolonizatorji. Protagonistka omenjenega filma nakazuje na identitetno in družbeno subverzijo, saj s prikritim odporom zamenja svojo kulturo za maorsko. Ta se skozi celoten film predstavlja v maorskem plemenu in vasi, v kateri živijo. Prikaže običaje in navade staroselskega ljudstva. Protagonistka prevzame kulturno dediščino delno zaradi ljubezni do sina, ki je bil vzgojen v maorski družbi, ter delno zaradi ljubezni do sinovega strica. V primerjavi z drugimi analiziranimi filmi je drugače stilistično obarvan – ne kakor maorsko iskanje identitete ali staroselskega ljudstva samega, ampak je v ospredju vloga družine, žrtvovanje zanjo ter čast, ponos in za boj za zemljo.

Reprezentacija maorske ženske se konstantno razvija in nadgrajuje skozi čas. Danes imajo več pravic pri uveljavljanju svoje vloge v običajih, ritualih ter navadah novozelandskih staroselcev. Včasih niso smele biti prisotne pri zasedanjih in pogovorih maorskih starešin, saj jim ti niso priznavali vloge ali nasledstva v maorski hierarhični skupnosti. Oblikovanje lesa in izdelovanje kanujev sta bila sakralna umetnost in s tem posledično prepovedana ženskam. Ženska se še vedno bori za svoj prostor v maorski hierarhični skupnosti. Te Awekotuku je v delu *Mana Wahine Maori* (1991) zapisala, da je to le eden izmed pogledov na različne interpretacije položaja žensk v maorski plemenski skupnosti, pri katerem se identitetna pripadnost Maorov ozavešča. Maori se ponovno ozirajo in potrjujejo upravičenost svoje identitete, pravico sodnega sistema ... Dejavniki, med katere sodijo urbana migracija, socialni nemiri, nepravilno izvrševanje in izvajanje legalizacije zemljiškega lastninjenja, so vzbudili renesanso v zavesti Maorov. Sedaj se tega zavedajo tudi patriarhati in samo vprašanje časa je, kdaj bo ženska s svojo energijo stopila v ospredje (Te Awekotuku 1991, 46–47).

Analizirani filmi prikazujejo različne karakterje maorskih žensk. Odsevi filmskih sporočil so različno obarvani, kakor je tudi mitološko izročilo prepleteno s sedanjim časom, kot se to kaže v filmu *Legenda o jezdecu kitov*. Ta predstavlja maorsko pleme, ki se dogaja danes,

vendar v utopistični iluziji mitske legende. V filmu *Matariki* spoznamo različne zgodbe junakov v skladu z bojem med pripadnostjo ter kulturo, vendar se zgodba vseeno zdi postavljena v sedanjost. Diferenciacija *Matarikija* je v umestitvi likov v sodobni čas ter vsakdanje situacije. Nasprotno je v *Jezdecu kitov*, v katerem lahko spremljamo neke vrste utopistično reprezentacijo staroselskega ljudstva, kjer se je čas ustavil. V ospredju so rituali in običaji, ki vladajo skupnosti, ki je skoraj "zaprta" pred drugimi svetovi in hkrati tudi pred belci. Edini človek, ki prelomi omenjeni dualizem, je oče protagonistke *Pai*, ki se vrne v svojo domačo skupnost z nosečo ženo, belko iz Nemčije. Film *Klavir* upodablja Maore kot eksotično ljudstvo za efektivno ozadje. Za razliko od le-tega se film *Legenda o jezdecu kitov* proslavlja kot promoviranje novozelandske filmske industrije skupaj s filmom *Nekoč so bili bojevniki*. Dejstvo, da so omenjeni filmi tematsko obremenjeni z belsko-maorskimi odnosi in kolonialnimi težavami, je zanemarjeno. Njihova mednarodna prepoznavnost je bila zgrajena na elementih razlikovanja, ki sovpada z maorsko vsebino – zgodbo, karakterjem, pokrajino ter glasbo. Medtem ko se Maori vedno pogosteje pojavljajo pred kamero in za njo, pa sta njihova prisotnost ter pojavnost v filmski industriji še vedno neznatna.

Izbrani filmi reprezentirajo različne konstrukcije žensk ter kulture. Tudi odgovor na zastavljeno raziskovalno vprašanje je dvoumen. Ženski liki v analiziranih filmih izhajajo iz močnih značajskih osebnosti. Vendar ženska ni nikjer prikazana kot vodja plemena; tudi v *Nekoč so bili bojevniki* je to opisano samo v literarnem delu in izpuščeno v filmskem, saj je *Beth* hčerka vodje plemena. Vse vsebine filmskih zgodb so izmišljene, razen starega mitološkega izročila o jezdecu kitov v filmu *Legenda o jezdecu kitov*, kjer na koncu junakinja *Pai* postane vodja svojega plemena.

Sprva se Velika Britanija kot velesila na otoški državi Nove Zelandije ni ukvarjala z maorskim jezikom v šolah ali vlogi maorske ženske. Staroselske ženske so se morale same boriti za kulturno identiteto ter položaj v lastni hierarhični skupnosti. Zanje ni največja težava boj s številčnejšo belsko kulturo priseljencev, ampak s svojo. Še danes obstajajo protislovja med vlogami in pravicami žensk ter njihovimi omejitvami. V intervjujih s pripadniki maorske skupnosti sem zasledila skoraj identično mišljenje o ženskah v filmih. Vsi odgovori so imeli podobno sporočilo, da je ženska "močna" in njena pot v vlogi voditeljice začrtana. Posebej je bilo to opazno pri intervjuvanki številka 3, ki izhaja iz še posebej feminističnega plemena. Njeni odgovori so se najbolj razlikovali od drugih, vendar sem zaključila, da je to odvisno tudi od socialnega statusa ter pripadajočega položaja v plemenu. Intervjuvanec številka 1 je izpostavil položaj ženske, vendar so se tudi vprašanja dotikala centralne osi žensk. Ugotovila

sem, da še vedno obstaja distinkcija tako med plemeni kakor tudi prikazovanjem ženskega položaja v njem. Literatura variira tudi med maorskimi pisatelji in pisateljicami, saj slednje opisujejo močan značaj ženske, vendar s priokusom omejenih pravic. Analizirani filmi variirajo glede na vsebinsko naracijo in filmsko ekipo. *Nekoč so bili bojevniki* in *Kaj se zgodi z zlomljenimi srci* se tako razlikujeta od *Legende o jezdecu kitov*, *Matarikija* in *Kraljice reke*. Prva dva se opirata na družinske odnose ter sta postavljena v sedanjost. Prikazujeta posledice kolonializma ter segregacije. Vsebinsko sporočilo filma po drugi strani ni tako idealistično in mitološko obarvano kakor pri *Kraljici reke* ali *Legendi o jezdecu kitov*. Variira tudi časovna premica, v katero je zgodba postavljena, saj filmi prikazujejo različne poglede na maorsko skupnost in Maore same. Po eni strani lahko film Maore diskriminira in obravnava seksistično, po drugi strani pa prikaže odnos do njihove kulture, rituale in stoletja stare običaje. Vloga žensk v skupnosti se veča, vendar imajo kljub temu pred seboj še dolgo pot.

10 Literatura

- Adah, Anthony. 2001. Post- and Re-Colonizing Aoteaora Screen: Violence and Identity in *Once Were Warriors* and What Becomes of the Broken Hearted? *Film Criticism* 25:3 (46). Dostopno prek: NuK.
- Awekotuku Te, Ngahi. 1991. *Mana Wahine Maori – Selected Writings on Maori Women's Art, Culture and Politics*. Auckland: New Women's Press.
- Babington, Bruce. 2007. *A history of the New Zealand Fiction Feature Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Biti, Vladimir. 2000. Identiteta. *PKn* 23: 1. Dostopno prek: dLib.
- Brown, Amy, ur. 1994. *Mana Wahine – Women who show the way*. Auckland: Reed.
- Butler, Judith. 1999. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Cook, Pam, ur. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco: Slovenska Kinoteka.
- Dodd, Kevin V. 2012. Whale Rider: The Re-enactment of Myth and the Empowerment of Women. *Journal of Religion & Film* 16:2 (9). Dostopno prek: NuK.
- Gunson, Neil. 1987. Sacred women chiefs and female 'headmen' in Polynesian history. *The Journal of Pacific History* (22-3) : 139–172. Dostopno prek: Routledge: Taylor&Francis Group.
- Hall, Stuart, ur. 2007. *Representation: Cultural representation and signifying practice*. London: Sage.
- Hardy, Ann. 2012. Hidden gods—Religion, spirituality and recent New Zealand Cinema. *Studies in Australasian Cinema* 6 (1). Dostopno prek: Routledge : Taylor&Francis Group.
- Holmes, Mary. 2010. *Gender and everyday life*. London: Routledge
- Intervju. 2015. Intervju z Maori. Auckland, 15–17. december 2015.
- Joyce, Hester. 2009. Out from nowhere: Pakeha anxieties in Ngati (Barclay 1987), *Once Were Warriors* (Tamahori, 1994) and *Whale Rider* (Caro, 2002). *Studies in*

Australasian Cinema (3:3): 239–250. Dostopno prek: Routledge:Taylor&Francis Group.

- Ka'ai, M. Tania. 2005. *Tekauae Maro o Muri-Ranga-whenua* (The Jawbone of Muri-ranga-whenua): Globalising local Indigenous Culture – Maori leadership, gender and cultural knowledge transmission as represented in the film *Whale Rider 2* (2). Dostopno prek: <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/portal/splash/> (21. januar 2016)
- Lamphere, Ragone Helena in Zavella Patricia, ur. 1997. *Situated lives: gender and culture in everyday life*. New York: Routledge.
- Martens, Emiel. 2012. *Maori on the Silver Screen: The Evolution of Indigenous Feature Filmmaking in Aotearoa/New Zealand* (5)1. Dostopno prek: http://www.isrn.qut.edu.au/publications/internationaljournal/documents/Final_Martens_IJCIS.pdf (28. februar 2016)
- Meade A. Teresa in Wiesner-Hanks Merry, ur. 2006. *Blackwell Companions to history: A companion to gender history*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mead, Margaret. 1961. *Coming of age in Samoa – A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*. New York: William Morrow and Company.
- Medica, Karmen. 2009. Identiteta in identifikacije: od socialnega priznanja do socialne pripadnosti. *Monitor ISH* XI/2: 7–18. Dostopno prek: dLib.
- Pilcher, Jane in Imelda Whelehan. 2004. *Fifty Key concepts in Gender Studies*. London: SAGE Publications.
- Pivac Diane, Frank Stark in Lawrence McDonald, ur. 2011. *New Zealand film : an illustrated history*. Wellington: TE PAPA Press.
- Ramsden, Kathie Irwin in Robyn Kahukiwa, ur. 1995. *TOI WAHINE- The worlds of Maori Women*. Auckland: Penguin Books.
- Schwartz, Pepper in Rutter Virginia. 2000. *The gender of sexuality*. Walnut Creek: AltaMira.

- Souza De, Pascale. 2007. Maoritanga in *Whale Rider* and *Once Were Warriors*: a problematic rebirth through female leaders. *Studies in Australasian Cinema* (1–1): 15–27. Dostopno prek: Routledge: Taylor&Francis Group.
- Tarrant, Shira. 2006. *When sex became gender*. New York: Routledge: Taylor&Francis Group.
- Thompson, Kristin in David Bordwell. 2003. *Film history: An Introduction*. Second Edition. New York: McGraw Hill.
- Thornley, Davinia. 2012. Maori Identity by way of New Zealand film or why 'I don't have to be a particular skin colour to feel beige'. *Studies in Australasian Cinema* (6:2) : 203–215. Dostopno prek: Routledge: Taylor&Francis Group.

Priloga A: Intervju

1. What is the role of the Maori women in the Maori culture?
2. In your opinion, are the sexual roles of both genders equal in the Maori culture? Did that change in any way through the history? How?
3. How do you perceive the identity of the Maori's women in today's world? Has anything changed in comparison to the past?
4. How do you value the situation of the Maori women in today's society, based on the gender? Do you feel that anything has changed or not? Why?
5. Do you believe that the identity of the Maori women has changed since the arrival of the English in the 18th century?
6. Do you think that New Zealand movies such as, *The Legend of the Whale Rider*, *River Queen*, *Once were Warriors*, reflect the culture of the first inhabitants? How?
7. Do you think the movies which reflect the Maori culture represent a true hierarchy and equality in relations men vs. women?

Priloga B : Komentarji intervjuvancev

1*. Kakor je povedala intervjuvanka številka 3, je vloga maorske ženske v maorski kulturi odvisna od plemena, ki mu pripadaš. V njenem plemenu Natifatija in Udiahole (njeno podpleme) je bila vloga ženske zmeraj močna. "To je bilo feministično in matriarhalno pleme. Ženske so v njem dominirale. Moški so bili skromni, ženske so bile močne, imele so odločilne voditeljske vloge. Navada je bila, da so imele ženske odločilno vlogo v kriznih situacijah, v plemenu starešin so imele besedo v hiši prednikov (sveta hiša Maorov). Lahko so tudi priredile dobrodošlico gostom s petjem. Vodile so različne odbore v kriznih situacijah. Moški so bili tudi prisotni in so odločali, vendar so bile v primerjavi z njimi ženske močnejše." (Intervju 17. 12. 2015)

2* V 4. intervjuju je Maorka povedala, da so bile tradicionalne spolne vloge enakovredne. Dopolnjevali so drug drugega. "Primer: če so bile ženske noseče, so moški morali priskrbeti hrano, masirati roke in trebuh, kar je pomenilo komunikacijo z otrokom. Nerojen otrok je pomenil kreacijo veselja. Znane so bile tudi pesmi posebej za deklice in dečke. Porod so opravile ženske, ki so že imele otroke." (Intervju 17. 12. 2015)

Vloga ženske poglavarke v polinezijski zgodovini je bila vezana na neznano področje 19. stoletja. Kakor je Maorka sama dejala v drugem intervjuju, oni prihajajo iz drugačne kulture. Kolonizirani so bili z vidika različnih kultur. Po tem se je obnašanje maorskih žensk spremenilo, prevzele so navade in značilnosti kolonizatorjev. Asimilirali so jih z novimi idejami, tako da so bile dvakrat kolonizirane. Še sedaj imajo odločilno vlogo v skupnosti, zato so lahko tudi vladarke in poglavarke. (Intervju 15. 12. 2015)

3* Intervjuvanec številka 1 je poudaril pomembno vlogo ženske, da zagotovi vnaprejšnje tradicionalno vodstvo. "Signifikantna je svetost vloge. Maori se tudi sklicujejo na to. Kot primer je navedel svoje bivanje na Novi Zelandiji, ker je to njegova sveta vloga. Po njegovem prepričanju ni bistvena ženska oziroma moška vloga, pomembna je "tapu" – sveta vloga." (Intervju 15.12.2015)

4* Intervjuvanka številka 3 je opisala značilnosti ter navade spolne diferenciacije njihove maorske kulture. Dejala je, da prvotna pričevanja nakazujejo na dolžnosti moškega do ženske ter njihovo skrb za nadaljevanje potomstva. V času veljave starih pravil so imeli moški vlogo zaščitnika družine nad vsemi stvarmi. Pri vprašanju enakosti med ženskim in moškim spolom

(vloga glede na zgodovino) je odgovorila, da je odvisno od definicije in kontekstualizacije. Ženske so bile obravnavane kot boginje, zelo so jih spoštovali. Povedala je, da se je po njihovem verovanju v prednika *Paikeo*, ki je prvi prišel na Novo Zelandijo, zaradi kolonizacije in asimilacije veliko spremenilo. (Intervju 17. 12. 2015)

5* Na vprašanje, če filmi reflektirajo kulturo prvotnih staroselcev, je intervjuvanec številka 1 odgovoril, da je to odvisno predvsem od vsakega filma posebej, saj so maorske ženske postavljene v različne situacije. "Vloga ženske je samozaščitna, vendar se tudi odraža na moškem in njegovi sveti vlogi. *Nekoč so bili bojovníki* prikazuje žensko, ki je morala prevzeti vlogo moškega. *Kraljica reke* govori o ženski, ki je "prevzela" sveto vlogo moškega ... Bilo je veliko zgodb o ženskem vodstvu. Maori v zgodbah so vzorci, ki se ponavljajo." (Intervju 15. 12. 2015)

Intervjuvanka številka 2 je dejala, da *Nekoč so bili bojovníki* predstavlja ljudi iz 80. in 90. let. "Statistika o izobrazbi Maorov je zelo nizka. Različne scene portretirajo veliko maorskega negativizma, vendar je izobrazba ljudi kasneje zelo pripomogla k izboljšanju. Film želi prepoznati dogodke in jih ustaviti. *Legenda o jezdecu kitov* je bil dober film, saj je prikazal resnične dogodke. Samo zaradi svojega spola ni smela opravljati svetih ritualov z dečki, ampak ljudje in situacije se spreminjajo. Različne skupnosti so se prilagodile času. Film so tudi izobraževalni in resnični, saj naslavljajo probleme in jih poskušajo rešiti; problemi tudi izobražujejo ljudi, še posebej otroke v varnem okolju." (Intervju 15. 12. 2015)

Intervjuvanka številka 4 je rekla, da vsi analizirani filmi, razen *Nekoč so bili bojovníki*, prikazujejo tradicionalni koncept vloge maorske ženske. "Omenjeni film odraža vpliv kolonizacije (tolpe, nasilje, alkohol) in krščanstva. Vse se je dogajalo v tistem obdobju in je bilo dobro prikazano. Pri mojih 7 letih je bil narejen ta izjemen film, ki opisuje življenje našega ljudstva. Po gledanju filma v kinu si videl številne Maore s solzami v očeh. Nasilje se še danes dogaja, statistike so višje kakor pri Nemaorih. Vlada podpira Maore bolj, kakor jih je včasih, vendar bo trajalo še veliko časa, da se bo vse popravilo." (Intervju 17. 12. 2015)

6* Film ne reflektirajo kulture Maorov, je odgovorila intervjuvanka številka 3. "*Nekoč so bili bojovníki* bolj prikazuje posledice kolonizacije, moderni vpogled v maorsko obnašanje zaradi kolonizacije. *Legenda o jezdecu kitov* tudi umešča dogajanje v preteklost. Veliko stvari se je zgodilo v naši kulturi. Naši predniki ne bi nikoli razumeli teh dogodkov. Ko je govora o ženski karakteristiki, bi jih skoraj vsi drugi označili za shizofrenike. To je paralelna kultura. To smo mi. Še danes imamo ženske in moške zdravilce, ki imajo to moč in usodo, da

spremenijo stvari ... Portretirani filmi imajo zelo malo resnice v sebi ... Ne smeš verjeti vsemu, kar vidiš." (Intervju 17. 12. 2015)

7* Spolna vloga ter jezik maorske kulture sta se začela spreminjati okoli leta 1970, je dejala intervjujanka številka 2. Maorske ženske so stale pred novim stoletjem, s službami in v šolah je tudi jezik napredoval. "Ženske so se začele izobraževati, od osnovne šole do univerze. Vse to je povezano z močjo, ki se kontinuirano prepleta s kulturo. Za prevzem nove podobe, ki je bila tudi neločljivo povezana s skupnostjo z jezikom, so maorske ženske igrale pomembno vlogo pri učenju. Prevzele so vlogo učiteljic. Še danes obstajajo ljudje, ki se trudijo to negirati. Maori se sedaj zaposlujejo in vse več je pozitivizma, boljša sta izobrazba in zdrav življenjski stil." (Intervju 15. 12. 2015)

Medtem pa je intervjujanka številka 3 povedala, da so maorske ženske veliko dosegle na področju izobrazbe, še posebej vladanja. "V Novi Zelandiji so karakterno močne ženske, ki se trudijo kaj doseči za vse pripadnice ženskega spola. Na splošno gledano, je v "našem" svetu maorska kultura precej matriarhalna – v primerjavi z afriško in indijsko kulturo, ki sta patriarhalni. V "naši" kulturi, kjer dominirajo Maori, so moški do žensk zaščitniški." (Intervju 17. 12. 2015)

8* Kakor je tudi dejala intervjujanka številka 3, se je sčasoma zgodilo veliko sprememb pri odnosih med spoloma. "Vse več bilo je soočanja z nasiljem, izpostavljanja zlorabam. Rod se je sčasoma začel zoperstavljati temu in pripomogel k zaščiti otrok. To se vidi pri kolonizaciji in tudi spreminjajočih se posameznikih. Vse manj je omenjenega. Veliko je bilo moške dominantnosti pri nasilju." (Intervju 17. 12. 2015)

Medtem je intervjujanka številka 4 izjavila, da se je odnos med spoloma spremenil pred 20 leti. "Takrat ženske niso imele integritete, spoštovanja in veliko je bilo domačega nasilja. Sedaj spreminjanje na boljše variira med spoloma. Povezano je z maorskimi iniciativami v smislu izobrazbe, predelanimi zgodbami, maorskimi filmi ... Vidna je velika sprememba, saj so včasih ženske opravljale samo vlogo gospodinje in matere. Sedaj se maorske ženske izobražujejo in tudi imajo otroke." (17. 12. 2015)

9* Dojemanje žensk kot "vira" za pridobivanje moškega potomca poglavarja je na določen način rekonstrukcija starodobnega prepričanja v povezavi z manipulacijo ustreznosti moderni realnosti. Intervjuvanec številka 1 je dejal, da je Maorom ženska vloga pomembna in sveta. V središču ni samo spol kot nekaj določenega. Je primer spiritualnosti, ki ni zgrajena na veri,

ampak jo sproža definicija spiritualnega. "Mi Maori smo spiritualni ljudje. Naš pojem svetosti izhaja iz tega konteksta. Pri vsem, kar se dela, se moške in ženske ceni in obravnava zelo resno." (Intervju 15. 12. 2015)

Intervjuvanka številka 2 je dejala, da vsekakor ceni vlogo ženske. Kakor je že omenjeno, so zelo napredovale in odločajo. Ne predajo se zlahka in so bojevnice. "Imamo zelo močno spiritualno moč, ki je že vgrajena v kulturi." Pozicija moderne maorske ženske, zgrajena na spolu, se je spremenila, je odgovorila intervjuvanka številka 3. "Od leta 1970 naprej je bilo gibanje za podporo ženskam, samohranilkam. Sedaj se je razvilo, podpira in financira ga tudi vlada." (Intervju 15. 12. 2015)

10* Identiteta maorske ženske se je od prihoda Angležev v 18. stoletju spremenila, je dejal intervjuvanec številka 1. "V tradicionalnem pogledu in skozi objektiv opazovalcev. Hoteli so nas asimilirati z izobrazbo, skupnostjo, cerkvijo, ampak mi smo si utrli svojo pot." (Intervju 15. 12. 2015)

11* Intervjuvanka številka 4 je govorila o preoblikovanju identitete. Veliko zgodb, zgodovine so napisali Nemaori. Zato so jih Maori ponovno napisali ... Z zgodbami se je identiteta ponovno preoblikovala. Kolonizacija je močno vplivala na maorske ženske, je povzela intervjuvanka številka 3. "Kolonizatorji so želeli opresirati ženske, spremeniti pomen ženskega in moškega spola. Pričakovali so, da bo ženska pod moškim, da bo on dominiral. Pogled v zgodovino je pokazal, so ženske močno izkoriščali. Identiteta ženske se je spremenila zaradi vpliva kolonizacije. Maorske ženske pa se želijo vrniti na isti položaj v spolu in identiteti, kjer so bile pred kolonizatorji. Spoznale so, da ne morejo biti samo gospodinje in varuške. Izobrazba je ključnega pomena, saj se sedaj ženske izobražujejo za rast in razvoj, to je ultimativni uspeh." (Intervju 17. 12. 2015)

12* Kakor je intervjuvanka številka 2 dejala, so je konstrukcija maorskih žensk v skupnosti spremenila po prihodu kolonialistov. "Prevzele se reprezentacije obeh spolov. Dejstvo je, da je potrebno veliko časa, da se spremeni dogodka iz preteklosti. Maorske ženske bi rade to dosegle in s tem korigirale ustvarjeno negativistično konstrukcijo. Pojavila se je iniciacija za šolo in s tem tudi povezano izobrazbo za maorske ženske, dale so spodbudo za mešane šole." (Intervju 15. 12. 2015)