

Dr Vesna Perić¹

*Fakultet za diplomatiju i bezbednost,
Departman za produkciju dramskih
i audiovizuelnih umetnosti i medija*

Dr Maja Vasiljević²

*Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet,
Odeljenje za istoriju*

BIOPOLITIKA I GOLI ŽIVOTI: KONTROLA REPRODUKCIJE I ŽENSKO TELO U SAVREMENIM FILMSKIM NARATIVIMA

Apstrakt: Ovaj rad se bavi analizom biopolitičke kontrole ženskog tela i reproduktivnih funkcija kroz prizmu teorijskih koncepata Mišela Fukoa i Đorđa Agambena. Posebna pažnja posvećena je analizi četiri odabrana audiovizuelna narativa koji, iako fiktivni, u sebi nose snažno utemeljenje u društveno-političkoj stvarnosti i biopolitičkim režimima vlasti: televizijska serija *The Handmaid's Tale* (*Sluškinjina priča*, četiri sezone 2017–2022, kreatora Brusa Milera/Bruce Miller), film *Children of Men* (*Deca ljudi*, rež. Alfonso Cuarón, 2006), *La historia oficial* (*Zvanična verzija*, rež. Luis Puenzo, 1985) i *Madres paralelas* (*Paralelne majke*, rež. Pedro Almodóvar, 2021). Kroz detaljnu naratološku i diskurzivnu analizu, rad istražuje načine na koje se žene i njihova reproduktivna moć predstavljaju kao prostor biopolitičkog nadzora, kontrole i otpora. U fokusu su različiti modaliteti institucionalnog i sistemskog nasilja, uključujući prisilne trudnoće, zabranu pristupa abortusu, gubitak roditeljskog staranja i ideološko preoblikovanje majčinske uloge. Izabrani filmovi i serija se analiziraju ne samo kao estetski i kulturni artefakti, već i kao aktivni sudionici u stvaranju društvenih narativa o telu, moći i pravu na izbor. Korišćenjem interdisciplinarnog pristupa, rad ukazuje na sposobnost savremenog filma da deluje kao medij društvene kritike i refleksije, dok istovremeno otvara prostor za feminističku teorijsku artikulaciju otpora.

Ključne reči: film, biopolitika, *goli život*, *biomoć*, Mišel Fuko, Đorđo Agamben, reprodukcija, žensko telo.

1 <https://orcid.org/0009-0001-2263-0666>

2 <https://orcid.org/0000-0002-5478-8871>

Mišel Fuko (Michel Foucault) uvodeći pojam *biomoći* krajem sedamdesetih godina prošlog veka, u seriji predavanja na *Kolež d'Frans*, navodi da je to „skup mehanizama kroz koje osnovne biološke odlike ljudske vrste postaju objekat političke strategije, opšte strategije moći“ (Foucault 2009, 1). Fuko opisuje sve veći upliv moderne države u proces regulisanja života, putem institucija, normi i tehnika koje upravljaju rađanjem, seksualnošću, zdravljem i konačno smrću (Foucault 1990, 142). *Biomoć* dakle predstavlja opseg svih metoda koje država primenjuje nad svojim podanicima kontrolišući i upravljajući njihovim životima, a sve te procese uokviruje i pravno reguliše biopolitika. U *Istoriji seksualnosti 1*, Fuko zaključuje da se moderna moć više ne ispoljava strogo kroz pretnju smrću već sve više kroz upravljanje životom: „Moć se više ne odnosi samo na legalne subjekte nad kojima je smrt bila ultimativna vladavina, već na živa bića, i kontrola koja bi bila moguća nad njima morala bi se primeniti i na nivo života kao takvog“ (Foucault 1990, 142). Ova konceptualna promena koju on naziva *biomoć*, označava ključni razvoj u mehanizmima kontrole moderne države, gde institucije, norme i diskursi regulišu tela, reprodukciju i populacije.

Dorđo Agamben (Giorgio Agamben) u svom delu *Homo Sacer* na tragu Fukoa dve decenije kasnije, ispituje kako suverena moć odlučuje koji će životi biti deo političkog poretka, a koji će biti iz njega isključeni, uvodeći koncept *golog života* (lat. *vita nuda*) (Agamben 1998). On predstavlja egzistenciju, bitisanje koje je biološki živo, ali ne i politički, i to su životi koji su politički ignorisani, ili su zatočeni ili jednostavno uništeni bez traga, a bez bilo kakvih reperkusija. To su stanja u kome su individue biološki žive, ali su isključene tako da ih politički život i politička prava ne prepoznaju (Agamben 1998, 6–7). U krajnjoj instanci a koja nam je od važnosti za ovaj rad, ovi koncepti – *biomoć* i *goli život* – pokazuju kako savremena moć deluje ne samo putem nasilja, već i upravljanja samim životom a posebno sposobnošću žena da rađaju novi život. Fukoov i Agambenov okvir donose nam polaznu optiku za razmatranje načina na koja ženska reproduktivna tela kojima se u ovom radu bavimo, državni aparati i ideološki sistemi targetiraju kao mesta kontrole, isključivanja i ponekad i otpora.

U ovom radu polazimo od Fukoovih i Agambenovih teorija kako bismo analizirali biopolitičku kontrolu ženskog tela i reprodukcije na primeru četiri filmska ostvarenja,³ koja sopstvenim sredstvima istražuju politizaciju ženske reprodukcije u različitim istorijskim i geopolitičkim kontekstima: *Sluškinjina priča/The Handmaid's Tale* (TV serija iz četiri sezone 2017–2022, čiji je kreator Brus Miler/Bruce Miller), *Deca ljudi/Children of Men* (film u režiji Alfonsa Kuarona/Cuarón, 2006), *Zvanična verzija/La historia oficial* (igrani film u režiji Luisa Puenca/Puenzo, 1985) i *Paralelne majke/Madres Paralelas* (film u režiji Pedra Almodovara/Almodóvar, 2021).

3 Iako su u radu zastupljene studije slučaja tri filma i jedne kablovske TV serije (u pitanju je Hulu striming platforma), s obzirom na to da svi pripadaju području kinematografije u celini, ovde ćemo ih sve podrazumevati kao suštinski filmske tekstove.

Ova četiri narativa koje će obuhvatiti studija slučaja, jesu filmska fikcija, ali imaju svoje utemeljenje kako u istorijskim, tako i u modernim biopolitičkim realnostima. Fenomeni *biomoći* i *golog života* prisutni su u savremenim društvima koja kontrolišu, disciplinuju i definišu život kroz politike reprodukcije, imigracije i sećanja. Svaki od ovih filmskih tekstova odražava stvarne prakse u kojima tela migranata, žena, političkih disidenata podležu oblicima kontrole. Recimo, kontrola reprodukcije postala je striktna u Čaušeskuovoj (Nicolae Ceaușescu) Rumuniji dekretom koji je važio od kraja šezdesetih do pada režima 1989. a kojim su se zabranjivali abortus i kontracepcija, zbog čega su žene morale da odlaze na obavezne mesečne ginekološke preglede (videti detaljnije u Kligman 1998). Dalje, u SAD su sedamdesetih praktikovane prinudne sterilizacije marginalizovanih žena – siromašnih, invalidnih, zatim Afroamerikanki i Indijanki kao dela državnog projekta eugenike (videti detaljnije u Stern 2005). Zatim, u Velikoj Britaniji je 2012. donet niz administrativnih mera (*Home Office hostile environment policy*) kako bi se smanjio broj imigranata. Zapravo, otežavao se boravak imigrantima bez dozvole s ciljem da oni sami požele da odu. Kada se fokusiramo na film *Deca ljudi*, iako je nastao pre sprovođenja pomenuatih anti-imigracionih mera kontrole rađanja, primećujemo kako su one uveliko anticipirane a naročito su pojačane nakon „Arapskog proleća“ i izbegličke krize 2015. Film *Zvanična verzija* inspirisan je sudbinama otetih i nestalih političkih zatvorenica čije su bebe nasilno oduzimate tokom argentinske vojne hunte (1976–1983), a film *Paralelne majke* motivisan je iskustvima žrtava Frankovog režima (Francisco Franco) u Španskom građanskom ratu koje kao sablasti još uvek opsedaju život savremene Španije. Ovi filmski tekstovi predstavljaju odgovor umetničkim sredstvima na realna stanja u kojima se životi reduciraju i umajuju. Životima se upravlja i nestaju kroz zakonodavstvo koje se tiče reprodukcije, imigracione politike ili pak brisanja istorijskih činjenica.

Prva sezona⁴ serije *Sluškinjina priča*, TV adaptacija romana kanadske autorke Margaret Atwood (Margareth Atwood), predstavlja distopijsku viziju u uznemirujućem fiktivnom svetu/društvu, Galadu, u kome autokratski režim svodi žene sposobne za reprodukciju na mašine za rađanje koje kontroliše država, ukidajući im identitet i svaku autonomiju. U distopijskom narativu *Deca ljudi* opisuje se budućnost (2027. godina) u kojoj neplodnost na globalnom nivou predstavlja izazov za vlast i upravljanje kataklizmičnim svetom, sve do otkrića da je trudna jedna žena, ilegalna izbeglica, čime njeno trudno majčinsko telo postaje redak, ali visoko politizovan resurs. U *Zvaničnoj verziji*, filmu zasnovanom na istinitim događajima i čija je radnja smeštena u vreme tranzicije u demokratiju nakon vladavine argentinske vojne hunte, ispituje se nasleđe tzv. Prljavog rata, u toku koga su bebe sistematično oduzimate od majki nestalih u progonima (*desaparecidos*). Ta trauma se otkriva kroz optiku jedne privilegova-

4 Ostale sezone nisu nastale na osnovu romana koji ima prilično otvoren kraj, već na osnovu spekulacije u kom pravcu bi se priča dalje mogla razvijati. U toku pisanja ovog rada, emituje se poslednja, šesta sezona.

ne žene koja saznaje da je njena usvojena kći zapravo oteta od biološke majke što predstavlja primer aproprijacije reproduktivnog rada i eksplicira način na koji režim proširuje svoje nasilje i u domen majčinstva. Film *Paralelne majke* je priča iz savremene Španije u kojoj se lično iskustvo majčinstva prepliće sa političkim obnavljanjem potisnutog istorijskog sećanja i traume kroz otkrivanje masovnih grobnica žrtava Frankovog režima čiji su životi bili izbrisani, a sada zaslužuju priznanje i mogućnost oplakivanja i žaljenja.

Iako tematski (i žanrovski) divergentni, izabrani filmski narativi pokazuju kako žensko reproduktivno telo postaje ključna teritorija biopolitičke borbe – aproprijacija tog tela od strane države, politizacija od strane institucija i ispituje se kroz sećanje i kroz otpor. U ovom radu, istražujemo kako dati narativi opisuju žene i kao žrtve, ali i one koje su izazov za biopolitičke režime – od toga da su svedene na agambenovski *goli život* do toga da su sposobne da povrate moć kroz majčinstvo, žaljenje i sećanje. Istovremeno, ovi filmski tekstovi sugerišu da iskustvo majčinstva može da posluži kao način za delovanje i rekonstituisanje subjektiviteta. Samim tim, ovaj rad nastoji da pokaže da kroz njihov angažman kroz teme biopolitike, ovi filmski narativi osvetljavaju kompleksna preplitanja roda, moći i života kao takvog u savremenim i istorijskim konstruktima.

Dakle, rad čine četiri studije slučaja. Prva razmatra *Sluškinjinu priču* kao paradigmatiku reprezentaciju biopolitičke vladavine i Agambenovog „izvanrednog stanja“. „Izvanredno stanje“ odnosi se na situacije u kojima suveren preuzima moć da suspenduje zakon simulirajući krizu u trenucima rata, terorizma itd, ali tako da nastavlja da se ponaša kao da zakoni i dalje postoje (videti u Agamben 2005, 1–4)

Druga istražuje film *Deca ljudi* kao kontemplaciju o preseku neplodnosti, suverenosti i nade. Treća analizira film *Zvanična verzija* u kontekstu državnog terora, reproduktivne dislokacije, odnosno izmeštanja novorođenčadi i istorijskog učutkivanja „istine“ žena. Četvrta kroz film *Paralelne majke* razmatra kako reprodukcija postaje sredstvo za konfrontaciju sa procesima istorijskog brisanja istine i ponovnog uspostavljanja političkog subjektiviteta.

I Reproductivni režimi, biopolitička disciplina i mogućnosti otpora u TV seriji *Sluškinjina priča*

U televizijskoj adaptaciji romana kanadske autorke Margaret Atvud iz 1985. godine, fiktivna Republika Galad predstavlja distopijsko društvo u kome država primenjuje sistem totalne biopolitičke kontrole nad svojim građanima najeksplicitnije putem regulacije reprodukcije. Usred ekološke krize i sveprisutne neplodnosti i pada nataliteta, reproduktivno sposobne žene koje se nazivaju „sluškinje“ prisiljene su na seksualno robovanje i rađanje dece privilegovanim porodicama. Logika režima Galada u *Sluškinjinoj priči* je eksplicitno ili čak radikalno biopolitička: ona formatira reprodukciju kao nacionalnu nužnost i reorganizuje čita-

vu socijalnu i pravnu strukturu kako bi se optimizovao natalitet i produkcija/reprodukcija života. Kao takav, svet-društvo Galada je primer za ono što Fuko opisuje kao moderni režim sile koja „primenjuje pozitivan uticaj na život, nastojeći da upravlja, optimizuje i umnožava ga, podvrgavajući ga preciznoj kontroli i sveobuhvatnim pravilima“ (Foucault 1990, 137). Nadasve, biopolitička logika režima Galada se očitava posebno kroz insistiranje na navodnoj preventivnoj perspektivi kontrole rađanja što je ključna osobenost fukoovske biopolitike koja omogućava „uspeh“ uvođenja biopolitičkih praksi u moderna društva.

Naime, nijednoj ženi Galada nije dozvoljeno da ima slobodne seksualne odnose, a naročito ne da rađa decu bez zvanične intervencije države. Prokreacija je strogo kontrolisana. Pritom, žene nikada nisu same, čak retko i same sa sobom, budući da se po ulici kreću po dve „sluškinje“, uvek ih neko nadzire i kažnjava ukoliko naprave bilo kakav prestup. Fukoovski posmatrano, transparentni su mehanizmi discipline i regulacije sveta/društva Galada. Žene koje su sposobne za reprodukciju, Sluškinje, dodeljuju se domaćinstvima Zapovednika, gde se podvrgavaju ritualizovanim „ceremonijama“ koje dobijaju to sofisticirano ime a koje bi se u „normalnim“ ili dotadašnjim društveno-rodnom praksama definisale kao silovanja. Ceremonije se, pritom, odvijaju u licemernom kontekstu odobravanja od strane supruge Zapovednika – odnosno u njihovom fizičkom prisustvu u međuprostoru koitusa, kao svojevrsno voajersko saučesništvo u činu oplodnje. Time se naglašava da supruge već tokom ceremonije simbolično postaju formalne majke budućeg deteta, dok se biološkoj majci oduzimaju sva prava. Sluškinjama se oduzimaju imena, obučene su u strogo kodirane uniforme – crvene pelerine i bele kapice. Crvena sugerise plodnost, a bela čednost (donošenje novorođenčadi na svet), dok je sam oblik kapice varijacija/asocijacija na modu 19. veka što uz pognutu glavu u prisustvu ne-Sluškinja sugerise konzervativnost. Takođe, asocijacija na religiozno prekrivanje čitavog tela Sluškinja u odnosu na supruge-majke koje su decentno, ali ženstveno obučene, evocira i veze sa autoritarnim režimima klerikalnih društava i rodne i statusne nejednakosti/privilegije.

Ova institucionalizovana kontrola reprodukcije nije samo prinudna, već je upisana u ritual, zakon i ideologiju, koji su obeležja disciplinujućih mehanizama koje Fuko identifikuje u modernim vladavinama. Moć države deluje ne samo kroz fizičko nasilje, već i kroz aparat/mehanizme nadzora. Kroz takav regulisani sistem prolazi i protagonistkinja Fredovica (engl. *Offred*) čije je pravo ime Džun (u tumačenju Elizabet Mos/Elisabeth Moss), koja je nakon prevaspitavanja u posebnom logoru za Sluškinje dovedena u privilegovanu porodicu Freda Voterforda/Waterford (koga tumači Džozef Fajns/Joseph Fiennes). U dnevniku koji tajno ispisuje, Fredovica navodi: „Mi služimo za razmnožavanje, mi nismo konkubine, gejša, kurtizane... mi smo dvonožne materice, to je sve: svete posude, pokretne vaze“ (Atwood 1985, 136). Njeno ime izvedeno je iz Zapovednikovog imena, Fred, i direktno definiše njenu potpunu pripadnost gospodaru. Takav model primenjen je na sve ostale Sluškinje i deo je radikalno patrijarhalnog i posedničkog sveta Galada.

Takvu društvenu poziciju Sluškinja dalje objašnjava Agambenov koncept *golog života*. Svedene na biološki servis, a istovremeno i isključene iz političkog subjektiviteta, one nastanjuju prostor u kome se zakon ne razlikuje od nasilja – to je tzv. *izvanredno stanje* u kome je suspendovan redovni pravni poredak (Agamben 1998, 28–29). Egzistenciju Sluškinja politički sistem ne prepoznaje; one nisu ni građanke ni robinje u tradicionalnom smislu, već zauzimaju liminalni prostor budući da su žive, reproduktivno sposobne i na raspolaganju su. Sudbinom Sluškinja upravlja država, ali njihovi životi, kao individua, predati su u ruke moći. Pretnja da mogu biti poslate u Kolonije, zatrovane pustare izгона „ne-žena“, stalni je podsetnik da režim ima suvereni kapacitet da odlučuje ko treba da živi, a ko da umre.

Režim države Galad je primer Fukoove „biopolitike populacije“ u kojoj plodnost, kvalitet genetskog materijala i nacionalna reprodukcija postaju glavno pitanje upravljanja (Foucault 1990, 139). Galadske žene postaju kvazi hrišćanski religiozno indoktrinirane tako da rađanje dece prihvataju kao svetu dužnost čime se učvršćuje reproduktivni nacionalizam – budućnost države počiva u matericama odabranih, a plodnost postaje nacionalni resurs. Činjenica da su samo određene žene, određenih godina, zdravlja i rase, regrutovane da budu Sluškinje otkriva i selektivnu inkluziju biopolitičke vladavine. One koje su procenjene kao jalove, nečiste ili amoralne isključene su iz sistema reprodukcije što otkriva nekropolitički pozadinu politike režima koji deklarativno podstiče natalitet. Naposljetku se postavlja pitanje mogućnosti otpora u takvom sistemu. Tajni činovi otpora i neposlušnosti protagonistkinje Ofred i priključivanje subverzivnom pokretu *Majski dan* pokazuje da čak i pod ekstremnom biopolitičkom dominacijom postoji pokretačka snaga.

Serijska *Sluškinjina priča*, pritom, nije samo reprezentacija tela kao područja u kome se upisuje država, već i mesto sećanja, traume i otpora. U tom smislu, fukoovska moć prestaje da bude sveprisutna i biopolitička disciplina nikada nije apsolutna. Opšta društvena regulacija je iznad pojedinačnih disciplina – najvažnije je očuvanje rituala i ciljane reprodukcije, te se na primer održava ceremonija, a potire se neplodnost Zapovednika putem organizacije „istinske“ ilegalne reprodukcije s pomoćnim članom porodice, vozačem i jednim od nadzirača, „Okom“ Galada.

Autorka Džemima (Jemima) Repo navodi da rod po sebi funkcioniše kao biopolitički konstrukt. Rod nije samo kulturni identitet već tehnologija kroz koju moderna moć diferencira i upravlja reproduktivnim potencijalom (Repo 2016, 3–5). Žene Galada nemaju samo društvene uloge, već su biološki kategorizovane i politički svedene na njihov reproduktivni kapacitet. „Žena“ u Galadu se strogo definiše kao subjekt sa matericom, da dodamo plodnom ili neplodnom, i to pokazuje ono što Džemima Repo označava kao istorijsku konstrukciju roda kroz reproduktivnu funkciju i upravljanje populacijom (Repo 2016, 35–39). Sluškinje se u oskudnoj dozvoljenoj komunikaciji jedna drugoj obraćaju sa „Blagosloven nek je plod (utrobe tvoje)“ i sa „Neka Bog otvori (matericu)“ što asocira na diskurs kvazi hrišćanske sekte.

Uloge u državi strogo su propisane kroz poziciju roda, a u okviru oba roda postoje jasne distinkcije – Supruge (najviša klasa, udaju se za Zapovednike), Tetke (obrazuju i indoktriniraju Sluškinje sprovodeći ideologiju Galada), Marte (kuvarice i kućne pomoćnice) i Sluškinje (surogat majke), Žene ekonoma (najniža klasa). Sa „muške“ strane postoji, takođe, stroga hijerarhija: Zapovednici (vladari), Oči (nadzirači), Čuvari, Anđeli (vojnici) i Ekonomski (najniža klasa). Telo postaje poprište borbe između državne kontrole i individualnog otpora i u tom smislu rod nije pasivan identitet, već postaje alat za vladanje.

Fredovicin unutrašnji monolog, mali gestovi otpora i solidarnost među ženama koja se najčešće ispoljava šapatom, sugerišu da čak i u represivnim biopolitičkim strukturama, može da se izrodi moć delanja i politički subjektivitet. Nastavak serije (druga, treća i četvrta sezona) upravo insistira na otporu represiji. Fredovica (Džun) postaje svesna mehanike tlačiteljskog sistema, te tada počinje njen politički angažman kada se konačno povezuje sa pokretom otpora po imenu *Majski dan* koji će joj pomoći da pronađe svoju stariju biološku ćerku i supruga prebeglog u Kanadu. Dok ona fizički i dalje ostaje potčinjena biopolitičkoj kontroli, njene akcije počinju da ponovo uspostavljaju njen položaj kao subjekta koji govori, koji se i buni, protestuje, zahteva ono što joj pripada i beleži. Deo tog otpora je i njena naracija u prvom licu, oblik narativnog otpora u režimu koji počiva na ćutanju, učutkivanju, prećutkivanju i utišavanju. Ovi prelomni momenti ukazuju na ono što Repo naziva potencijalnim poništavanjem roda kao režima moći – kada se otkrije konstrukcija uloga i kada telo počinje da se opire sopstvenoj instrumentalizaciji (Repo 2016, 175).

Telo, najpre redukovano na funkciju reprodukcije, postaje mesto pobune, biopolitički subjekat koji ne pristaje da bude *goli život*. *Sluškinjina priča* postavlja pitanje da li *goli život* može da govori, zatim, da li biopolitički subjekat može da dela i, najzad, da li u okviru režima totalne kontrole ima prostora za etičko delanje i žensku solidarnost. Odgovori su potvrdni. Novi oblici subjektivnosti i delovanja mogu da nastanu u ovakvim uslovima. U poslednjoj, šestoj sezoni, nakon boravka u „liberalnoj“ „slobodnoj“ Kanadi, Džun je spremna da uništi čitav Galad.

II Neplodnost, suverenost i politika opstanka u *Deci ljudi*

Film *Deca ljudi* meksičkog reditelja Alfonsa Kuarona iz 2006. godine predstavlja distopijsku budućnost u kojoj je globalno smanjenje reproduktivne sposobnosti dospelo do tačke neplodnosti. Poslednje dete rođeno je pre 18 godina i čovečanstvo se time nalazi na ivici istrebljenja. U ekstremno geopolitički nestabilnom svetu, Velika Britanija je jedna od retkih država čiji sistem funkcioniše, ali kroz autoritarni režim. Zemlja koja je preplavljena izbegličkim kampovima i čije granice vojska strogo nadzire odražava nasilni suverenitet. Trudna ilegalna izbeglica Ki čiju trudnoću drži u tajnosti pokret otpora *Ribe* i njihov saradnik,

protagonista Teo, nije samo ona koja nosi novi život već je oruđe političkog značenja – simbol kontinuiteta, nade i moći. Očajnički pokušaj države da kontroliše njeno telo predstavlja operacionalizaciju Fukoovog pojma biopolitike i Agambenovog *golog života*. Velika Britanija postaje utočište mnogim izbeglicama, ali njen represivni režim one ilegalne zatvara u kaveze poput životinja, getoizira ih. To je svet nakon 11. septembra, nakon bombaških terorističkih napada u mnogim svetskim prestonicama, svet izmučen ratovima i političkim krizama u kome represivni režimi nadzorom i brutalnim policijskim intervencijama kontrolišu živote građana i imigranata – kao prevencije očuvanja ljudskog društva. Nasilje je dominantan vid komunikacije države sa građanima.

Stigma i ekskomunikacija nepriviligovanih utrostručena je u liku Ki, Afroamerikanke i prostitutke koja je ilegalna imigrantkinja u Britaniji, a koja je je trudna. Ta trostruka nepriviligovanost i Drugost ogleda se u tome što je

1. žena
2. obojene kože
3. imigrantkinja

Dok je u *Sluškinjinoj priči* reprodukcija organizovana do detalja i ritualizovana, *Deca ljudi* narativizuju biološke implikacije odsustva reprodukcije. Trudnoća Ki nije normalnost, već anomalija koja je uzdrmala biopolitički *status quo* i kome kontrola i upravljanje životom nisu više mogući unutar tradicionalnih institucija. Moderne države se oslanjaju na „regulacionu kontrolu: biopolitiku populacije“ gde su plodnost, smrtnost i zdravstveni parametri ključni za demonstraciju moći (Fuko 1990, 139). Međutim, u distopijskoj slici sveta neposredne nam budućnosti u filmu *Deca ljudi*, prestanak reproduktivne sposobnosti destabilizuje taj represivni aparat. Kiino telo postaje kako biološki, tako i ideološki dragoceno. Kao i u slučaju *Sluškinjine priče* sa potiranjem Zapovednikove neplodnosti radi cilja – ploda, i u *Deci ljudi* ključna je reprodukcija, „po svaku cenu“.

Najpre, njen status ilegalne izbeglice poklapa se sa pozicijom agambenskog *golog života*. Ona ne može da bude državljanica, već je osuđena da obitava u kavezima i u izbegličkim kampovima a to su prostori *izvanrednosti* jer tu su suspendovana zakonska prava i državi je dozvoljeno da ubija (Agamben 1998, 168–169). Izbeglice se tretiraju kao stoka u oborima, izložene su nasilju. To je stanje radikalne isključivosti. Nekoliko suprostavljenih sila bori se za Ki, odnosno za njen plod – država, pokret otpora *Ribe* i militantni ekstremisti. Ona je svedena na reproduktivni instrument, na objekat koji nema autonomiju, iako, paradoksalno, poseduje najdragoceniju valutu – budući novi život.

Dakle, ona je otelotvorenje Agambenovog *paradoksa suverenosti*: „Suveren je taj koji određuje izuzetno stanje“ (Agamben 1998: 11), čin koji suspenduje pravni poredak da bi ga sačuvao. U ovom slučaju izuzetak je u tome što život može da bude uključen u zakon jedino kroz sopstveno isključenje iz njega – to je *goli život*, život bez političkog oblika, sveden na biološku esenciju. Ki je

živa i ima politički značaj u narativu upravo zato što je van zaštite zakona, kao nosilac budućnosti koga ne može posedovati ni kontrolisati država. Njen fetus nije ni „zoe, bios, goli život ni homo sacer ali retorički opisuje sve te pojmove“ (Deutcher u Latimer 2011, 59). Izbeglica i fetus su dve liminalne figure koje razotkrivaju granice samog biopolitičkog sistema (Latimer 2011, 55). Fetus u njenoj utrobi je čudo (gotovo u hrišćanskom smislu) jer predstavlja novi život u svetu gde je to postalo nemoguće, ali i zato što privremeno uvodi biopolitički ulog u svetu gde je postalo nemoguće upravljanje životom. Heder (Heather) Latimer ističe da Kiin status kao izbeglice, „obojene žene“ koje nisu bele rase (*colored woman*) i trudnice, vodi do toga da ona postaje doslovno mesto gde se *goli život* ponovo upisuje u političku nužnost (Latimer 2011: 51–72). Ona ne postaje vredna kao građanka ili subjekt, već kao reproduktivni kontejner – život čiji je značaj definisan svojom upotrebnom vrednošću u društvenom poretku, kao *homo sacer*, figura koja „može biti ubijena ali ne i obredno žrtvovana“ (Agamben 1998, 8). Kiin život se politički ne računa sve dok ne zadobije simboličku vrednost.

Uloga protagoniste Tea koji postaje Kiin pratilac na putu ka ambivalentom utočištu „Projekta Čovek“ oslikava sofisticiranu, skromnu moralnost koja je u suprotnosti sa glasnim, dominantnim militarizmom, fašizmom i religijskim očajanjem. Teove akcije koje nisu motivisane samo ideologijom, već i ponovno u sebi otkrivenom brigom i pažnjom (jer i on je nekada bio otac ali je njegov mali sin umro) sugerišu humanističku alternativu dehumanizaciji nasilja suverena. Poslednja scena u kojoj su Ki i njena beba u čamcu kojim umirući Teo vesla ka izmaglici, ne daje nam jasno razrešenje dok se ukazuje spasilački brod „Projekta Čovek“, ali evocira mogućnost biopolitičkog poretka u čijoj osnovi ne leži kontrola nad životom, već njegovo očuvanje.

Ki koja nema izbeglička dokumenta, otelotvorenje je tog stanja ilegalnog imigranta. Ipak, njena trudnoća komplikuje taj status. Latimer ističe da Ki dobija političku moć ne kao ličnost, već putem vrednosti koja se pripisuje njenom nerođenom detetu. Ova promena ističe paradoks u kome fetus već pre rođenja dobija političku pažnju i zaštitu, dok majka ostaje marginalizovana.

Takođe, Latimer to označava kao „bio-reproduktivni futurizam“, proces u kome slika nerođenog deteta postaje mesto društvene nade i političkih aspiracija. Ova dinamika usaglašena je sa konceptom koji Li (Lee) Edelman naziva „reproduktivnim futurizmom“ u kome figura deteta simbolizuje budućnost, često po cenu sadašnje stvarnosti i individualnog delanja. U *Deci ljudi*, nerođeno dete predstavlja potencijalni povratak u normalnost, ali umanjuje Kiinu autonomiju svodeći je na puko sredstvo produžetka ljudske vrste. „Film koristi ono što nazivam ‘bio-reproduktivnim futurizmom’ a što komplikuje Agambenovu analizu *golog života* korišćenjem fetusa kao ultimativnog simbola nade u doba terora“ (Latimer 2011: 53). Latimer takođe navodi: „Kiino telo postaje bojno polje dveju opozitnih sila dok film donosi kritiku imigracione politike dok istovremeno fetišizuje buduće novorođenče“ (ibid). Latimerina u analizi ističe kako

se u narativu *Dece ljudi* koristi slika nerođenog deteta u projekciji bolje budućnosti dok se istovremeno marginalizuje delanje trudne žene, na taj način postavši delom kompleksnog diskursa biopolitike i reproduktivnog kapitalizma.

III Izmeštanje majčinstva i brisanje istorijskog pamćenja u filmu *Zvaničnoj verziji*

Zvanična verzija reditelja Luisa Puenca iz 1985. godine⁵ istražuje intimne i političke posledice vojne hunte u Argentini od 1976. do 1983. sa posebnim akcentom na nestajanje političkih zatvorenica (šp. *desaparecidas*) i krađu novorođenčadi i dece tokom tzv. Prljavog rata. Protagonistkinja Alisa je profesorica istorije i pripada višoj srednjoj klasi, koja postepeno otkriva da je biološka majka njene usvojena petogodišnje ćerke Gabi jedna od žena koje su politički progonjene i vode se kao nestale. Filmski narativ ispituje presek biopolitike, majčinstva i istorijskog pamćenja i sećanja.

Ne usvajanje, već prisvajanje (aproprijacija) dece čije su biološke majke hapšene, a potom i nestale za vreme vojne diktature primer je Fukoove biopolitičke kontrole populacije a reproduktivni potencijal prisvaja država na taj način što usvojenoj deci daje novi, ideološki podoban identitet smeštajući ih u porodice odane režimu (Fuko 1990: 139–143). Režim je, i tom smislu, nastojao ne samo da ukloni pretnju koju su predstavljali politički disidenti njihovim pogubljenjem i nestankom, već i prekidanjem veza majke i deteta (Guzmán Bouvard 1994: 42–45). Majčinstvo je, ovim biopolitičkim procesom, nasilno izmešteno iz biološke majke u drugu majku koja reprezentuje državu i režim.

Otete bebe rasle su sa lažnim, nametnutim identitetom, bile su podvrgnute biopolitičkom reprogramiranju, njihova fizička tela su očuvana, ali njihove lične priče i političko nasleđe su izbrisani. Ta deca su transformisana u *goli život*, budući da je njima upravljala država ukinuvši im poreklo, identitet i političku poziciju. Njihove biološke majke su označene kao „nestale“, na taj način su nasilno uklonjene iz zakona, zapravo su mučene i većinom slučajeva ubijane, a njihov reproduktivni rad, njihovo potomstvo, upisivano je u novi ideološki poredak.

Alisin lik služi kao jedan oblik moralnog kompasa putem koga se publika suočava sa biopolitičkim nasiljem režima. Budući da inicijalno nije bila svesna Gabinog porekla, a u tom prećutkivanju je učestvovao njen muž, Alisa tek nakon susreta sa prijateljicom iz mladosti, Anom, koja je preživela zatvorsku torturu i konačno progovorila o traumi, sagledava razmere terora nad žrtvama. Anina priča o seksualnom nasilju nad zatvorenicama čija su reproduktivna tela bila žrtve nekropolitičkog režima zapravo je *nezvanična verzija* o sudbinama tih žena i dece, dok je režimska *zvanična verzija* da deca pripadaju majkama iz ideološki podobnih porodica kako bi se očuvala čistota nacije.

5 Film je naredne godine ovenčan Oskarom za najbolji film van egleskog govornog područja i za najbolji originalni scenario.

Istražujući poreklo svoje usvojene ćerke, Alisa se suočava ne samo sa zvaničnim narativom koji država propagira, već i sa svojom ulogom kao saučesnice. Ona upoznaje ženu koja veruje da je Gabina baka, a čija je ćerka nestala u progonima. Veza između biološkog nasleđa i političkog identiteta otelotvorena je u njihovom emocionalno ambivalentnom susretu. Majčinsko sećanje i pamćenje ovde postaje oblik otpora brisanju istine i identiteta koje je sprovela država.

Majke su postajale zamenjiva tela, a njihova deca politički neutralni subjekti koje će kasnije država oblikovati. Biološko srodstvo i istorijska istina postali su žrtve režimske manipulacije. Ali tu su bake, majke nestalih žena, okupljene u jedinstveni aktivistički front, koje insistiraju na biološkom nasleđu u pokušaju da se ponovo uspostavi zakonsko i simboličko prepoznavanje života koji su bili svedeni na instrumente biopolitike.

Ako se osvrnemo na teoriju izvođenja roda koju je donela Džudit Batler (Judith Butler), nalazimo još jedno čvorište u Alisinom poimanju sebe kao majke. Batler, naime, navodi da rod nije urođeni identitet, već niz performativnih činova koji su društveno regulisani i primenjivani (Butler 1990, 25–30). Alisin majčinski identitet koji su kontrolisale društvene norme i očekivanja, destabilizuje se prilikom suočavanja s mogućnošću da je njeno majčinstvo zasnovano na krađi dece koje je preduzimala država, budući da je do tada živela u uverenju da je biološka majka dobrovoljno dala Gabi na usvajanje. Sama ta spoznaja dovodi u pitanje autentičnost njene rodne uloge otkrivajući kako državna moć autoritarnih režima može da manipuliše i definiše rodne identitete radi političkih ciljeva. U svemu tome, Alisin slučaj i slučaj Gabine biološke majke nije izolovan. Alisina transformacija odražava dinamičnu igru između ličnog identiteta i kolektivne svesti pokazujući kako sociopolitičke strukture oblikuju lična iskustva.

Tokom Alisnog intimnog putovanja, *Zvanična verzija* otkriva isprepletenost ličnog identiteta, rodnih uloga i moći države, ispitujući kako autokratski režimi eksploatišu i redefinišu porodične i rodne identitete u svrhu političkih agendi i kako se pojedinci opiru ovim nametnutnim okvirima tražeći pravdu i istinu.

IV. Majčinsko poreklo i istorijsko znanje u filmu *Paralelne majke*

Film *Paralelne majke* Pedra Almodovara iz 2021. ne pripada do sada pomenutim distopijskim kontekstima, ali takođe je angažovan u smislu ključnih tema biopolitike i *golog života*, posebno kroz ispitivanje majčinstva, individualnog i kolektivnog sećanja i potisnutih i ućutkanih trauma Španskog građanskog rata. Glavna junakina Džanis, fotografkinja u ranim tridesetim zatrudnela je sa ljubavnikom, arheologom. U porodilištu se upoznaje sa Anom koja je maletna majka, a obe tek kasnije saznaju da su im bebe u porodilištu slučajno

zamenjene. Džanisina biološka beba koja je prvih godinu dana bila sa Anom, preminula je iznenada od sindroma „smrt u kolevci“. Džanis dvostruko oplakuje – i svoju bebu koju zapravo nije ni upoznala, i svoje pretke, pradedu koji je stradao od Frankovih fašista i sahranjen je negde u zajedničkom grobnici. Majčinske trajektorije dveju žena različitog porekla prepliću se sa kolektivnim, nacionalnim otkrićem i priznavanjem postojanja masovnih grobnica, lokacija koje do tada nisu bile označene, niti su generacije nestalih bile politički i simbolički uvažene. Kroz ovaj dvostruki narativ, film *Paralelne majke* pozicionira majčinsko telo istovremeno kao biološku i političku arhivu.

Za razliku od reproduktivnih režima nametnutih od strane države u *Sluškinjinoj priči* ili krize neplodnosti u *Deci ljudi*, reprodukcija u *Paralelnim majkama* konstruisana je kao intimna i dobrovoljna. Ona je, međutim, usložnjena oslikavanjem u kontrastu ličnog iskustva materinstva sa nasleđem državnog nasilja i brisanja istorije. Tela nestalih koja su sahranjena u nepoznatim grobovima, lišena dostojnog rituala i nepriznata od strane države, predstavljaju doslovno agambenovske *gole živote* prepuštene istorijskoj amneziji, izbrisane iz zvaničnog diskursa. Nesahranjeni mrtvi naseljavaju zamagljenu zonu između života i smrti, prisustva i odsustva. Politički su za Frankov režim nevažni, ali postoje kao nerazrešeni životi, opsedajući žive.

Prema Džo Labanji (Jo Labanyi) koja se bavila duhovima prošlosti kao delom istorije Španije 20. veka, prošlost se vraća kroz avetinjske figure koje uznemiravaju sadašnjost: „opsedanje (...) je jedan od načina na koji maligni sistemi moći daju do znanja da su tu, a njihov uticaj se oseća u svakodnevnom životu” (Labanyi 2000, 65). Na taj način, duhovi ne pripadaju prošlosti, oni nahrupljuju u sadašnjost tražeći potvrdu svog postojanja.

Paralelne majke veoma jasno odražavaju ovu dinamiku. Podzaplet koji se tiče Džanisine želje da se otkrije masovna grobnica u kojoj leži telo njenog pradede, postaje narativna nit koja upliće individualno sećanje u istoriju čitave nacije. Film predstavlja nesahranjene mrtve ne samo kao istorijske ostatke, već kao aktivne sadašnjosti – tela koja ostaju nestala, doslovno izvan zakonskih i simboličkih granica kolektivnog sećanja što je u skladu sa Labanjinom tvrdnjom da „odsustvo može biti jako kao i prisustvo“ i da su tišina i nevidljivost obremenjene političkim značenjem (Labanyi 2000: 66). Takođe, ovaj film ispoljava ono što možemo nazvati *otelotvorenim sećanjem*: „U odsustvu javne potvrde, sećanje postaje otelotvoreno, uzevši oblik afekta ili traumatskog ponavljanja pre nego svesnog prisećanja“ (Labanyi 2000: 66). Trauma prošlosti nosi se u telima živih kroz potomstvo, genetsko nasleđe i majčinu liniju. Kroz odnos Džanis sa novorođenčetom i mladom Anom, zamagljuju se granice između biološkog i simboličkog majčinstva. Ako odemo korak dalje, Dženisinu poziciju možemo posmatrati simbolički kao zemlju/naciju/domovinu koja je najpre izgubila dete i ne znajući da za to, isto kao što je Španija izgubila mlade revolucionare, potiskujući taj gubitak zatire im svaki trag. U tom smislu, Dža-

nis i Ana su paralelne majke *pro forme* – istinski su paralelne majke Džanis i Španija. Džanisino traganje za kostima njenog pradede postaje paralelan vid majčinstva, napor da se otkrije istorijski kontinuitet i povrati dostojanstvo izgubljenim životima. U pitanju je upravljanje sećanjem i porodičnim stablom u okviru odbijanja Španije da se do kraja suoči sa svojom fašističkom prošlošću.

Ana koja neznajući odgaja Džanisino biološko dete, sama je žrtva seksualne traume (silovana je od strane nekolicine tinejdžera i ne zna ko je detetov otac), a istovremeno njen ambivalentan odnos sa rođenom majkom, narcisoidnom glumicom i odsustvo bilo kakvog kontakta sa političkom istorijom Španije, odražava generacijski jaz. Iako ni Džanis ni Ana nisu direktne žrtve državnog nasilja, njihove priče se odvijaju u kontekstu koji je oblikovalo biopolitičko nasilje. Kontinuitet između privatnih i ličnih istorija, naročito dok su one povezane sa reprodukcijom, identitetom i sećanjem, otkrivaju da se *biomoć* ne mora manifestovati kao otvorena prinuda. *Biomoć* se ovde ispoljava suptilnije, kao kontrola nad istorijskim narativom i kao selektivno pamćenje.

Zaključak

U ovom radu razmatrali smo kako su u filmske tekstove *Sluškinjina priča*, *Deca ljudi*, *Zvanična verzija* i *Paralelne majke* inkorporirani pojam biopolitičke regulacije tela žene i njene reproduktivne funkcije. Polazeći od Fukoove teorije *biomoći* i Agambenovog koncepta *golog života*, analizirali smo načine na koje se reproduktivne sposobnosti žena instrumentalizuju u ime nacionalnog opstanka i ideološke podobnosti, ali i istorijskog kontinuiteta.

Pokazali smo kako je u *Sluškinjinoj priči*, u distopijskoj budućnosti, u represivnom religiozno-fundamentalističkom režimu, reproduktivno telo svedeno na biološku funkciju i kako fukoovska *biomoć* teži da dominira nad životom kroz ritualno institucionalizovano silovanje reproduktivno sposobnih žena. Figure Sluškinja epitomizuju Agambenov pojam *homo sacer* budući da se njihov život može upotrebljavati, odbaciti ili ubiti bez ikakvih pravnih posledica.

U *Deci ljudi* narativizovan je svet u kome je reprodukcija prestala, a jedina trudna žena, ilegalna izbeglica, postaje živi paradoks – ona koja nosi nadu u obnovu čovečanstva, ali je i svedena na *goli život*. Istovremeno ona predstavlja i oblik bio-reproduktivnog futurizma budući da je njeno reproduktivno sposobno telo fetišizovano zbog kapaciteta da iznese budućnost iako je žena kao osoba u potpunosti društveno i politički marginalizovana.

Sa druge strane, *Zvanična verzija* zasnovana je na stvarnim sudbinama disidentkinja za vreme Prljavog rata u Argentini i pokazuje kao autoritarni režimi ne samo da eliminišu njihova tela, već manipulišu biološkim kontinuitetom obnavljajući naciju ideološki prihvatljivim naslednicima čije pravo poreklo isključuju i brišu u procesima brisanja kolektivnog sećanja.

Paralelne majke, pak, reproduktivnu politiku prožimaju sa individualnim i kolektivnim sećanjem. Protagonistkinjino majčinstvo ovde proizilazi ne samo biološki, već i kroz svestan izbor, a sa druge strane i kroz svest o precima i odnosu prema prošlosti. Iskopavanja tela političkih zatvorenika Frankove Španije iz masovne grobnice skoro vek nakon pogubljenja predstavljaju vraćanje tela kojima je režim oduzeo značenje i njihovo smeštanje u kolektivni narativ.

I dok je svako od ovih dela angažovano u različitom socio-političkom kontekstu – od distopijske budućnosti do istorijskih trauma – ona zajedno opisuju žensko reproduktivno telo kao primarno područje biopolitičke kontrole i otpora. U *Sluškinjinoj priči* država kontroliše reproduktivnu sposobnost putem ritualizovanog nasilja; u filmu *Zvanična verzija* politički teror proširuje se na intimno polje majčinstva putem krađe novorođenčadi i dece od njihovih nestalih majki. Na sličan način, film *Deca ljudi* ispostavlja reprodukciju kao redak i samim tim fenomen kojim država u potpunosti upravlja, dok *Paralelne majke* ilustruju dugoročne efekte istorijskog poricanja i zaborava, povezujući lični čin donošenja novorođenčeta na svet sa političkim činom otkrivanja duboko zakopanih istina.

U svim ovim narativima Fukoova *biomoć* prisutna je ne samo kroz mehanizme državne kontrole, već i u internalizovanim kontrolama ženinog izbora i identiteta. Agambenov *goli život* se javlja u različitim oblicima – ženama je oduzet legalni identitet, društvena priznanja ili moć delanja. Time se pokazuje kako žensko telo, naročito u smislu njegove reproduktivne sposobnosti, postaje bojno polje na kome suverenost ispoljava svoju najitimniju i najtrajnijiu vlast. Ipak, ovi audiovizuelni tekstovi takođe sugerišu momente pukotina i mogućnost oporavka, gde žene pružaju otpor, oporavljaju se ili redefinišu svoje uloge kao majke, dovodeći u pitanje uslove pod kojima se nad njima upravlja.

Dakle, analiza je pokazala kako *Sluškinjina priča*, *Deca ljudi*, *Zvanična verzija*, i *Paralelne majke* donose portret ženskog reproduktivnog tela istovremeno i kao mesta, ali i oruđa biopolitičke kontrole. Kroz optiku Fukoove *biomoći* i Agambenovog *golog života*, možemo da razumemo kako sposobnost za reprodukciju postaje od središnje važnosti za političke projekte koji teže da upravljaju ne samo populacijom, već i identitetom, istorijom i moći. Bilo kroz distopijsko društvo, autoritarnu diktaturu, globalni kolaps ili tišinu koja je usledila nakon diktature, odabrani narativi ističu načine na koji su ženska tela politizovana, instrumentalizovana i često lišena moći da delaju. Takođe otkrivaju i pukotine u ovim sistemima – mesta u kojima sećanje, otpor ili opstanak remete logiku kontrole. U svetu u kome reproduktivna prava ostaju u središtu političke debate, ove priče nas podsećaju da kontrola nad životom počinje kontrolom nad onima koje nam daruju život, a da osvajanje reproduktivne autonomije nije samo lična bitka, već i politički čin osvajanja subjektiviteta, istorije i budućnosti.

Na svaki od ovih načina – distopijski kontrolu, prećutkivanje od strane vlasti, marginalizaciju izbeglica ili saznanje u vreme nakon diktature – zapažamo kako su reproduktivna tela, upletena u državnu moć, nacionalne ideologije i

kolektivno i istorijsko pamćenje. Majčinsko telo prevazilazi neutralnu biološku poziciju i postaje biopolitičko bojno polje kroz koje se prelamaju režimi moći, otpora i reprezentacije.

Kroz lične priče i kolektivne borbe, ove priče dovode u pitanje strukture koje teže da dominiraju nad reproduktivnim telima, zalažući se za autonomiju, priznanje i pravdu.

Literatura:

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. California: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio. 2005. *State of exception*. Chicago: University of Chicago Press.
- Atwood, Margaret. 1985. *The handmaid's tale*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1990. *The history of sexuality: Volume 1: An Introduction*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 2009. *Security, territory, population: Lectures at the Collège de France, 1977–78*. London: Palgrave Macmillan.
- Guzmán Bouvard, Marguerite. 1994. *Revolutionizing motherhood: The Mothers of the Plaza de Mayo*. Wilmington: Scholarly Resources Inc.
- Kligman, Gail. 1998. *The politics of duplicity: Controlling reproduction in Ceaușescu's Romania*. California: University of California Press.
- Labanyi, Jo. 2000. "History and hauntology: Or, what does one do with the ghosts of the past?: Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Transition. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ur. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 65–82.
- Latimer, Heather. 2011. Bio-reproductive futurism: Bare life and the pregnant refugee in Alfonso Cuarón's *Children of Men*. *Social Text*, 29 (3): 51–72. <https://doi.org/10.1215/01642472-1304776>
- Repo, Jemima. 2016. *The biopolitics of gender*. New York: Oxford University Press.
- Stern, Alexandra Mina. 2005. *Eugenic nation: Faults and frontiers of better breeding in modern America*. Berkley and London: University of California Press.

Biopolitics and Bare Lives: The Control of Reproduction and the Female Body in Contemporary Film Narratives

Abstract: This paper analyzes the biopolitical control of the female body and reproductive functions through the lens of the theoretical concepts of Michel Foucault and Giorgio Agamben. Special attention is given to the analysis of four selected audiovisual narratives which, although fictional, are deeply rooted in socio-political reality and biopolitical regimes of power: the television series *The Handmaid's Tale* (four seasons, 2017–2022, created by Bruce Miller), the film *Children of Men* (dir. Alfonso Cuarón,

2006), *The Official Story* (*La historia oficial*, dir. Luis Puenzo, 1985), and *Parallel Mothers* (*Madres paralelas*, dir. Pedro Almodóvar, 2021). Through detailed narratological and discursive analysis, the paper explores the ways in which women and their reproductive power are presented as spaces of biopolitical surveillance, control, and resistance. The focus is on various modalities of institutional and systemic violence, including forced pregnancies, restricted access to abortion, loss of parental rights, and the ideological reshaping of motherhood. The selected films and series are analyzed not only as aesthetic and cultural artifacts but also as active participants in the construction of social narratives about the body, power, and the right to choose. Using an interdisciplinary approach, the paper highlights the capacity of contemporary film to function as a medium of social critique and reflection, while simultaneously creating space for feminist theoretical articulation of resistance.

Keywords: film, biopolitics, bare life, biopower, Michel Foucault, Giorgio Agamben, reproduction, female body.

Primljeno: 11. 05. 2025.

Odobreno: 21. 06. 2025.