



## ПОРОДИЧНЕ ВРЕДНОСТИ У СЕРИЈИ *TRANSPARENT* – РАСКРИНКАВАЊЕ МИТОВА СИТКОМА О РОДУ, СЕКСУ(АЛНОСТИ) И НОВЦУ

Седамдесет година откако је преласком са радија постао један од најуспешнијих телевизијских жанрова, ситком је и даље непоколебљиви ослонац у програмској шеми, а породични ситком његов прототип, чак и ако еволуција у његовој структури и садржају представља тек одјек свих савремених телевизијских жанрова у још хибриднијој форми. То што су оригиналној Амазоновој серији *Transparent* (сценариста Џил Соловеј, премијера 2014) додељени Златни глобуси за најбољу серију и најбоље глумца у категорији „Телевизија – комедија или мјузикл” показује на који начин савремене телевизијске серије могу да прерасту конвенционалне индустријске ознаке попут „ситкома”, или чак и саме „телевизије” пошто полчасовни формат тежи да обухвати и драмске елементе и да има серијализовану структуру, док онлајн-стриминг дозвољава серијама попут *Transparenta* да заобиђу традиционалне телевизијске уређаје. Иако наслеђе ситкома и даље прожима доста телевизијских (и стримованих) садржаја, његова конвенционална естетика (техника осветљења с високим кључем, више камера, фиксни студио, наснимљени смех гледалаца) као да све више изумире. Овај хибридоизовани ситком мање има везе са оним како Брет Милс описује традиционални ситком као „транспарентни” жанр, који у предњи план ставља властиту артифицијелност уместо да сакрива начине на који је конструисан. Окарактерисавши га на тај начин, Милс налази да транспарентност ситкома делује кроз учитавање идеолошког садржаја који представља истинитим, чак и када својим формулаичним конзервативизмом „архаичну друштвену улогу комедије замењује репресивно комерцијалном улогом” (Mills 64–65). И обрнуто, савремени ситкоми често усвајају естетику стварности, што се види кроз пример поджанра *comedy vérité* (по Брету Милсу, или „documentary”<sup>1</sup>) популаризованог у серијама *Шоу Ларуја Сангерса* (*The Larry Sanders Show*, 1992–1998) и *У канцеларију* (*The Office*, 2005–2013), које по Милсу „нуде место за суптилну, али моћну критику телевизијског медија” (78).

Најизразитији начин на који серија Џил Соловеј пркоси дубоко усађеном конзервативизму ситкома засигурно се види у његовим полазним претпоставкама: пензионисани разведени професор, становник отменог лосанђелеског Вест Сајда, одлучује се на битан корак у процесу властите транзиције тако што се пред своје троје одрасле деце „аутовао” – обзнанио да је трансродна особа. Као и друге серије у историјској прогресији све веће видљивости LGBTQIA заједнице, *Transparent* се позиционира као

<sup>1</sup> Псеудодокументарна комедија, документарна пародија или „мокументарац”. (Прим. њев.)

„први“ на америчкој телевизији који трансродни лик – одмаклих година, иако тек на почетку процеса транзиције – ставља у средиште програма, иако се могу чути гласови неслагања који тврде да иако је међу сценаристима, продуцентима и консултантима у серији било трансродних особа, главну улогу седамдесетогодишње Море Пфеферман је ипак добио цисродни глумац Џефри Тамбор. Као и Ана Макарти када пише о аналогном случају Елен Деџенерис и њеној објави из 1997. да је лезбејка (и као лик у свом ситкому *Елен* и у стварном животу), ако бисмо дискурзивно обележили такав медијски догађај као „први“, замаглили бисмо остале читљиве трагове „квирнеса“ у историји телевизије у корист институционализовано прокламованог тренутка у мејнстриму којим се охрабрује „популарно и професионално разумевање историје ситкома – идеја да је жанр барометар друштвених промена“ (595).

Џил Соловеј је инспирацију за сценарио добила после „аутовања“ својих родитеља у касном средњем добу, те иако она у интервјуима тврди да се придржава изабраних личних заменица и термина (рецимо, Тамборов лик је за њу увек „Мора“), за саму серију се не може рећи да је у свакој прилици артикулисала просветљену перспективу, нити да је избегавала родно несензитивне описе. Попут тенденције ка проглашавању серије као „прве“ у домену LGBTQIA репрезентације, постоји и ризик од коришћења наратива о квир аутовању; тиме се подупиру репрезентационе политике које изнова потврђују бинарне формације рода или сексуалности којима се идентитет фиксира као нешто статично, широко омеђено, и према томе политички одрживо. То је ризик с којим се *Transparent* хвата укоштац и вешто га савлађује артикулишући Морин сопствени идентитет преко индивидуалних, а не родних термина. Иако Мора инсистира да чланови породице користе њено изабрано име (уместо додељеног) и ословљавају је личним заменицама женског рода, она се на дубљем нивоу не идентификује са бинарним ознакама рода. У епизоди „Одбацивање“ („The Letting Go“), по први пут се суочивши са родитељем који јој се представља као особа женског рода, старија ћерка Сара пита: „Хоћеш да кажеш, од сада ћеш се све време облачити као жена?“ Мора јој одговара реченицом која се највише цитира у свим реклама за серију: „Не, ја само кажем да се читав живот облачим као мушкарац. То сам ја.“ Морино давање гласа свом идентитету који обухвата и оно што она назива „мојом женском страном“, која се ипак не може одредити деиндивидуализујућим додељивањем једне и/или друге конфигурације рода, изнова дефинише транс искуство у погледу његове јединствености, а не имитације. Овакво индивидуалистичко разумевање поново се чује у епизоди „Мопа“ („Morra“) када се, припремајући се за прво окупљање транс особа, Мора чуди: „Нико ме раније није видео, сем мене.“

Међу погрешним представама о транссексуалности које тврдоглаво опстају – попут описа да су „заробљени у погрешном телу“ које су транс особе морале да рецитују да би им био дозвољен медицински третман; фиксације на гениталије за које се претпоставља да их поседују транс особе, али цисродни људи много чешће манифестују – једна од оних које *Transparent* отворено побија јесте стапање транс идентитета са сексуалним идентитетом. Питање Мориних сексуалних склоности нема везе ни са њеним родним идентитетом, ни са транзицијом; штавише, чини се да је Мора далеко мање од своје деце запањена када јој постављају питања о сексуалној привлачности.

Када син Џош каже: „Да ли то значи да је он геј?“ а Сара одговори: „Не, он и даље воли жене“, млађа ћерка Али се убацује с опаском: „У техничком смислу, то га чини лезбејком.“ Њихово аутоматско коришћење заменице у мушком роду и породичних обележја сугерише до ког степена нас језик спречава да преобликујемо род и сексуалност као флуидне, међусобно независне категорије. У флешбековима видимо прве Морине покушаје у облику сексуалне игре да призна тадашњој супрузи Шели о својој растућој транс свести, Мору како иницира вођење љубави док навлачи Шелин доњи веш. Што је Морина самосвест развијенија, све су симптоматичнија културална стапања рода и сексуалности и Мора покушава да објасни своја осећања да је транс особа и да се ухвати с њима укоштац тако што их сублимира кроз еротику. О важности те дистинкције сазнајемо опет кроз флешбекове у епизоди „Најбоља нова девојка“ („Best New Girl“) када се Мора искраде са новом пријатељицом Мерси – још једним средовечним породичним „мушкарцем“ и транс женом која то још није изјавила – у Камп Камелију, хедонистичко уточиште за самопрокламоване трансвестите, које ће се Мори учинити мање гостољубивим када сазна да су претходног кампера отерали због почињања хормонске терапије. Док Мерси и остали кампери инсистирају: „Ми смо и даље мушкарци – трансвестити и транссексуалци, никада се та два неће срести“, за Мору је транс идентитет више од тренутне сексуалне склоности или оно што Шели покушава да одбаци као „његова мала лична настраност – свако је има“.

У исто време, серија *Transparent* истиче да иако се род и сексуалност међусобно не одређују, присиљеност да се сакрива нешто суштински самоодређујуће као што је доживљај родног идентитета има неизбежне последице по властите сексуалне/емоционалне односе. Покушавајући да опише усхићење које је осетила када се поново срела са Тами, девојком са колеџа, Сара говори Мори: „То се ради када си заљубљена, знаш?“ Болно је слушати седамдесетогодишњакињу док признаје „Не баш“, те иако критичаре серије може ободрити то што у тој сезони нема ниједне транссексуалне сцене у коју је укључена Мора, с обзиром на то да ејџизам и трансфобија иду руку под руку, тај пропуст не изненађује. Поред фокусирања на оне транс појединце којима је ускраћена медијска пажња јер нису ни млади, ни леви, серија *Transparent* доводи у питање оптимизам великог дела културалног дискурса LGBTQIA популације да се „ствари поправљају“ и радикално се супротставља растућем наративу телеологије „срећни до краја живота“. У епизоди „Одбацивање“ одјекује упозорење Морине нове пријатељице Дејвине (Александра Билингс) које прети да оспори било какву одлучност ситкома: „За пет година, погледаћеш се у огледало и нико из породице неће бити поред тебе.“

Такође је радикалан – и даје више оптимизма – одмак у серији од често виђених телевизијских репрезентација изолованих транс ликова са наративима у којима се они позиционирају као квир Друго. Мора, као главна јунакиња серије, не само што није на маргинама, него су и све троје њене деце без сумње квир на високо индивидуализоване начине који се не могу лако категорисати. Као такво, квир постаје норма, док се обичност дефамилијаризује, или чак патологизује у својој крајњој форми, хетерофаличном маскулинизму – као у сцени када Сарин муж Лен, који живи одвојено од ње, добије напад беса и прети насиљем због наводне феминизације свога сина од стране

лезбијских родитеља и мајчиног транс оца. Сценаристкиња серије Соловеј подсећа нас на мање приметни, али свеprisутни елемент сексуалне флуидности, узвикујући: „Толико је бисексуалности у овој серији! Заборавите заборављеног Т. Где је заборављени Б?“ (наведено у: Kirby). Стога не изненађује, имајући у виду оно што описујем у књизи *На слово Б – Бисексуалности у савременом филму и телевизији (The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Television)* као њену културалну (не)видљивост, да се термин „бисексуалност“ ниједном не изговара током прве сезоне, али није заборављен. Сарино прељубничко петљање са бившом девојком Тами не умањује емотивну и сексуалну привлачност коју осећа према супругу Лену, што кулминира у њиховом похотном стапању у финалу сезоне, уз болно признање Сид да према најбољој другарици Али гаји „више од пријатељских осећања“ одмах после откривања да је у сексуалној вези са Алиним братом Џошом. И за Сару и за Сид, привлачност није моносексуално ограничена на изабраника искључиво једног пола. Штавише, сложеност историје која прожима њихову либидиналну логику (Сарине непроживљене емоције према Тами насупрот браку који је не испуњава; мазохистичка привлачност коју Сид осећа према Али и квазиинцестуозна сублимација тог односа са Џошом) сигнал је сексуалне случајности. Препознајући колико често жудњом управљају околности и емотивна потреба, серија *Transparent* приказује већу спремност да до ситних детаља анализира правила привлачности, него да експлицитно изговори реч на Б. Штавише, сагледавајући сексуалну флуидност као норму и тако дефамилијаризујући културални императив према ономе што у књизи *На слово Б* називам *обавезном моносексуалношћу*, серија може себи да приушти да не изговори реч на Б, а да не ућутка бисексуалност, нити да је остави на маргини. Не-изговарање такође има функцију да обележи сексуалност као појаву у непрестаном превирању, чији се протагонисти попут стварних људи не могу свести на фиксирани идентитете.

Сексуална флуидност се у серији додатно потврђује дефамилијаризацијом хетеромаскулиности и њеним проблематизовањем. Џошова запрепашћеност када схвати да „четири од пет Пфефермана сада више воли пичку“ покушај је да се сложени распон жеља сведе на поједностављене анатомске детерминанте, сигнализујући тако жељу цис мушкарца да минимализује опасност која му прети од патерналистичке фигуре која се отворено идентификује као жена („Најтеже је са дечацима“, каже Дејвина Мори, саосећајући с њом. „Они не престају да у теби виде свог оца“). И као што видимо, Џошова оптерећеност еротском фиксацијом на фигуру мајке сугерише његову потребу за конструисањем илузије којом би себе заваравео да је просто стрејт. Када се једном открију, извори ове фиксације потпуно патологизују Џоша и хетеромаскулиност коју он оличава, иако на начин који у нама пре изазива саосећање него осуду. Када Сара открије стара љубавна писма која је Џошу писала бибиситерка из детињства Рита, сакривена у обичној кутији од цереалија, она осећа гађење, али није изненађена. Идентичну реакцију има Али на флешбек из епизоде „Најбоља нова девојка“ који приказује Риту и Џоша како се недолично понашају, што показује да је то била јавна тајна коју су омогућили родитељи правећи се да то не виде и демонстрира крајњу неједнакост њиховог односа. Упитавши у садашњем времену Риту да ли су његови родитељи знали

за њихов однос, Рита одговара на начин који сигнализује и њихово и њено порицање: „Наравно да су знали. Твоји родитељи су јаки људи. Били смо заљубљени.“ Ритин и Џошов однос је и у садашњости очувао чврстину везе мајка–син, што је показано у пилот-епизоди са сексуалним односом који се одиграва ритуално и регресивно, сценом у којој Рита држи Џоша на грудима и љуља га. Али испоставља се да је сцена још огољеније трансакциона, јер Џош не узвраћа емоције, али ипак очекује да је Рита сексуално доступна искључиво њему; „Осећај се као код куће“, каже му она када Џош једне касне вечери ненајављено уђе у њен стан. Тиме се, штавише, имплицира да је она прељубница; касније, када он одлази, подсећа га да јој је обећао да ће поправити клима-уређај. То што је изабрано да се болни наставак њихове мучне везе не приказује кроз трауматичне сцене серију *Transparent* чини реалистичнијом, али није ништа мање депримирајуће јер се виде Рита осуђена на потпуну зависност и Џош на емотивну обамрлост. То је једна од неколико тајни породице Пфеферман које, оставши непризнате и неразрешене, трагично коче развитак њених чланова. Дозволивши нам да завиримо у те тајне, серија *Transparent* ефикасно раскринкава америчку породицу као квазиинцестуозну и сексуално експлоататорску. Хвалећи „брутално реалистички приступ једној сјебаној породици“, Џек Халберстрам коментарише да „један од највећих доприноса серије лежи у њеној спремности да се на светлост дана изнесе труло језгро америчког породичног живота“ и, додала бих, такође и америчког породичног ситкома.

Објашњавајући рад са Амазоном терминима као што је културални афинитет, Џил Соловеј каже: „Више волим да су моји сарадници од оних који посећују фестивал Бернинг мен<sup>2</sup> него да сваки дан иду на курс из голфа. По мени је то главна разлика“ (Koblin & Steele). Још увек у фази настајања, пре него што ће кренути у јуриш у области производње оригиналног програма, Амазон инстант видео је иницијалну епизоду *Transparenta* поставио за бесплатан стриминг фебруара 2014, као део пилот-сезоне, молећи гледаоце за мишљење, а да пре тога нису разјаснили у којој мери ће се серија развијати. Ова маркетиншка структура се приписује Амазоновој стратегији диференцијације брендова, по којој се он поставља као популистичка алтернатива престижним такмацима, као што су Ејч-Би-О и Нетфликс. Амазон се даље диференцирао привидним игнорисањем рејтинга, одбијајући да јавно открива статистике о гледаности, не показујући их чак ни продуцентима програма. У потрази за повећањем броја претплатника Амазон прајма и приступа руднику њихових података, јурење за ризичним, иновативним садржајем била је стратегија коју је применио Амазон у стицању предности. Адам Стернберг примећује: „Таквог програма се не би дотакла ниједна национална мрежа, премијум канали на кабловској мрежи би му пришли с опрезом; без размишљања би га се дочепало једино неки новонастали сервис с намером да дигне прашину“ (Sternbergh, 88). Десет епизода прве сезоне које је Амазон пустио 2014. дочекано је са изразитим одушевљењем, тако да је друга сезона пуштена 2015. Дарел Хамамото тврди да упркос

---

<sup>2</sup> *Burning Man* – фестивал алтернативне културе и радикалног активизма који се крајем сваког августа од 1986. одржава у пустињи Блек Рок у северозападној Невади, у граду специјално подигнутом за ту прилику. (Прим. њев.)

покушају ситкома да одговори на друштвене промене, „комерцијална природа институција које стварају програме неизбежно води ка ‘репресији’” (Hamamoto 1). Амазонова реторика преузимања ризика тешко би се могла превести у радикално одрицање од интереса компаније, али је Амазон формулисао уговор са Џил Соловеј мање ригидно него што би то урадио неки кабловски канал, у смислу да се Соловејовој гарантује да ако Амазон не преузме серију после финансирања пилот-епизоде, снимљени материјал припада њој и она може с њим да чини шта год јој је воља. И управо зато што Амазон контролише разноврсна пословна поља, лако је добити одрешене руке и слободно истраживати приликом стварања садржаја, а с том слободом од комерцијалног диктата и креативног надзора стигла је и могућност да се преиспитају саме поставке корпоративно контролисане медијске репрезентације, а тиме и самог капитализма.

А то је, по мени, најзначајније што је постигнуто у серији *Transparent*, значајније чак и од откривења о родној и сексуалној флуидности као потиснутим вредностима америчке породице. Пошто се хомонормативне идеологије развијају да би се одржавале такве вредности у складу са капиталистичким неолиберализмом, подршка је и даље потребна још потиснутијој компоненти структуре примарне породице: новцу као основи односа њених чланова. Откривајући једну од свепожимајућих и најчешће негираних породичних тајни, серија функционише тако што раздваја породични ситком од митологија капитализма. У важном есеју из 1983. под насловом „Капитализам и геј идентитет”, Џон Д’Емилио лоцира настајање геј идентитета унутар историјског развоја система слободног рада у капитализму, као резултат преображавања западних друштава од деветнаестог века, из пољопривредних у индустријализоване нације, што је младим људима омогућило да живе одвојено од својих породица и раст LGBTQIA заједница у градским подручјима. Још један кључан утицај који је индустријализација имала огледа се у реконструисању породице као емотивне, а не производне јединице, каква је била у пољопривредним друштвима. Отуђени од новостворених примарних породица, квир појединци су сковали алтернативна сродства, упркос томе што су били жртвени јарци јер су представљали претњу породици – права претња је, наравно, било истовремено отуђење од властитог рада које капиталистички систем подстиче и „слабљење веза које су некада држале породице на окупу, тако да њихови чланови сада доживљавају растућу нестабилност на месту на којем су некада могли да очекују срећу и емоционалну сигурност” (D’Emilio, 473). Породица није више уточиште од зала капитализма, она је пре катализатор који омогућава да он ефикасно и непрекидно функционише, место одакле се опскрбљује новим генерацијама радника, обезбеђујући им одмор од рада и награду за рад, одакле и потиче потреба за њеним непрестаним митологизовањем. Стога је сасвим умесно што пилот-епизода *Transparenta* почиње сценом у којој Сара пакује школску ужину и урла на своју хиспаноамеричку служавку, док се њен муж искрада на свој висококвалификовани посао, а да је пре тога није ни поздравио. Овде се крхка хегемонија америчке примарне породице одмах разоткрива као зависна од потплаћеног рада у домаћинству потчињене жене друге расе и отуђеног, маскулинизованог корпоративног рада.

Можда је најупечатљивији, ако не и најбеспрекорнији начин на који серија постиже „повратак потиснутог”, закопаног унутар породичних ситкома и америчке породице,

кроз употребу честих флешбекова, у сценама док је Мора (бивши Морт) још увек у браку са Шели, са њихових троје деце код куће. Иако чест на филму и телевизији, и према томе доживљаван као нешто нормално, флешбек је стилистички радикално средство у својој рефлексивности и нелинеарности, а његова примена увек сигнализира неку узнемиреност – било да се ради о трауми из прошлости која утиче на садашњост или на толико пријатно сећање да ствара жудњу за повратком у прошлост. Флешбекови, штавише, служе гледаоцима да се идентификују са ликовима кроз субјективно искуство прошлости која се открива у флешбековима. Флешбекови ревидирају културалне обрасце одупирући се неисторијским, неконтекстуализованим наративима, а истовремено стилистички преносе аксиом Вилијама Фокнера да „прошлост никада није мртва. Није чак ни прошлост.”

У напору да ћерки Сари у епизоди „Одбацивање” објасни велику бригу коју је осећала што мора да живи у тајности, Мора евоцира не само властито, него и колективна искуства самопорицања и отуђености на коју су биле осуђене читаве генерације квир појединаца: „Људи су водили тајне животе, и људи су водили веома усамљене животе.” Као трагичан опис Мориног потпуно квир услова да са закашњењем дође за сто, у којем се беспрекорно стапају прошлост и садашњост да би означиле њихову међусобну везу, епизода се завршава флешбеком у којем видимо некадашњег Морта како се враћа с посла и уморно се осврће по породичној кући. У идентично кадрираном оквиру, Морт се преображава у данашњу Мору, загледану у фантастичну пројекцију свих пет Пфефермана, окупљених за вечером негде око 1994. Премештање Море у Морта, које се осећа из њеног маскулиног родног сопства и домаћег живота, дирљиво је визуализовано дистанцираним изразом њеног лица, које је истовремено и увучено у ту сцену и искључено из ње.

Серија *Transparent* не зауставља се само на контрасту између квир и стрејт искустава породичног живота, већ и она сâм породични живот чини да буде квир, а са њим и породични ситком кроз откривање изопачености у тајнама које он сакрива и лажи-ма које приповеда. „Смрт патријарха” – и рађање Море – сасвим је адекватно спојено са преносом имовине када Мора (која је за децу још увек Морт) не успева да се појави током пилот-епизоде, објављујући уместо тога своју намеру да прода кућу. Модернистичко уточиште оних из Лос Анђелеса који су далеко од ниских примања, расно измешани Ист Сајд (за који Сара каже да га њен снобовски муж назива „гетом”), седиште породице Пфеферман симболично лебди над средиштем прве сезоне серије и раскринкава породичне везе. Када Мора понуди кућу најстаријој ћерки Сари, млађа деца Џош и Али експлодирају. „Она већ има једног што је издржава! Шта ће јој други?”, пита Али. Ова (номинално) одрасла деца наставиће да се подбадају због наследства, док се кућа празни због реновирања и на светло дана испливава све више успомена. Трансформисана, али и даље препознатљива, кућа је као Мора – деца у њој виде и обавезу и уточиште, али не скидају очи с могућег профита и Мора се пита: „Како ли сам подигла троје овако себичне деце?” Пошто је напустила Лена, Сара у кући трага за уточиштем и ускоро усељава Тами и породицу коју њих две деле, договоривши се са Мором да је кућа њена под условом да то не каже брату и сестри. Мора исто тако даје паре Џошу, који планира пословни подухват у музичкој индустрији, и Али, која се

накратко заинтересовала за дипломски курс из женских студија. У сва три случаја, Мора наглашава да трансакција зависи од њиховог обећања да је неће открити другој деци – тајновитост иде руку под руку са новцем и породичном подршком. Кели Кордуцки налази да иако сваки Пфеферман има привилегију да се самоактуализује, „управо у тој заједничкој подршци и охрабрењу породице појединачни чин постаје колективни, па чак и политички” у својој „фундаменталној супротстављености досадном наративу позног капитализма... у којем се на рад гледа као на средство унутрашњег спасења и сврху по себи”. Сложила бих се у мери у којој серија *Transparent* одбацује капиталистички рад као испуњавајући (једини лик који проналази смисла у своме раду јесте рабин Раquel Фејн, мада мислим да је серија мање одлучна у погледу превеликог вредновања новца и породичних веза, уместо опуномоћавања појединца, коју подстиче финансијска зависност). Разваљивањем онога што Сид назива „кабинетом тајни породице Пфеферман”, серија признаје емотивно породично саучесништво у капиталистичком систему израбљивачког рада који његове чланове чини емоционално и – имајући у виду несклоност Пфеферманове деце ка раду за плату – финансијски зависним.

Пошто је престала да прећуткује свој родни идентитет, из Море излази низ подједнако потиснутих сентимената који врхунац достижу у финалу сезоне – епизоди „Зашто покривамо огледала?” („Why Do We Cover the Mirrors?”) – са Алиним открићем да јој је било дозвољено да откаже бат мицву само зато што је Мора једва чекала да оде у Камп Камелију. Ова веза између две церемоније „сазревања у жену” одзвања током завршне шпице сезоне, током које се преплићу слике породичног филма о прослави бар или бат мицве средином двадесетог века са инсертима из филма *Краљица (The Queen, 1968)*, документарцу о женским имитаторима из читаве Америке који се надмећу на такмичењу у лепоти у Њујорку 1967. Пошто је пропустила јеврејски ритуал сазревања, Али још дубље тоне у регресивно стање инфантилности, у којем су све троје деце, и пркоси породичном коду ћутања. Обучена у одело са краватом, кратко ошишана, чиме манифестује своју родну флуидност, разжарена Али се супротставља Мори: „Да ћутим? Је ли то наша породична религија? Тајна! ‘Ево ти нешто пара за колец, али немој ником да кажеш. Немој рећи Џошу и Сари.’ Зашто ми увек гураш неки новац?” Мора јој исто тако бесно одговара: „Зато што, лепа моја девојко, ти ништа не умеш да радиш... Дајем ти да имаш за живот”, и тиме зацементира њену инфантилност, заковану у статусу издржаваног лица. Али, коју у пилот-епизоди најпре видимо како прима „зајам” од Море, очигледно не први пут, финансијски је најзависнија од све троје деце, породична „беба”, отеловљење потиснутих енергија емотивне уцене која је под капитализмом заразила породичну динамику. Зафрљачивши новчанице ка Мори у наступу беса против родитељског ауторитета, Али је приморана да призна да је привидно породична љубав заправо условљена. „Пошто ниси више на платном списку, да ли ти се сада свиђам?” пита је Мора. „Да ти нисам давала новац, да ли би уопште са мном разговарала?” Али на ово ништа не каже и њено ћутање говори више од речи; окреће се и одлази од куће, али само да би се увече вратила, поражена, седа за трпезаријски сто, покорно признајући да не уме да побегне од породичних веза.

Необично је, можда чак и обесхрабрујуће, што се овакво разоткривање америчке породице у капиталистичком систему појављује под окриљем Амазона, гиганта



онлајн-трговине под чијом величином су, ради остварења доминације на тржишту, десетковане праве књижаре, мале породичне продавнице и угушени напори синдикалног организовања радника. У завршном есеју, Д'Емилио позива да се организују „структуре и програми који ће помоћи да нестану границе које изолују породицу” како би се конструисало „друштво утемељено на једнакости и правди, уместо на израбљивању и потчињавању, друштво у којем се аутономност и сигурност међусобно не искључују, него коегзистирају” (D'Emilio, 475). При крају сезоне, Мора почиње да ствара такве емотивне заједнице, повезује се са новим пријатељицама и особама од поверења, Дејвином и Ши, чије ликове играју транс глумци. Такође видимо и Морино и Шелино помирење и преображај њиховог некада токсичног брака у однос узајамне подршке, о чему сведочи Шелина употреба женског рода заменице када својој деци прича о Мори: „Она се брине о мени.” Упркос овим наизглед оптимистичним порукама, у последњим минутима прве сезоне серије она се дистанцира и од Д'Емилиовог маштања о формирању алтернативног сродства и од утопијског разрешења какво нуде конвенционални ситкоми приказујући крајње натегнуто поновно окупљање породичног круга Пфеферманових. Колико дубоко су тајне биле сакриване и какве последице то још носи кулминира са Џошовим открићем да је Рита дала на усвајање њиховог сина за кога није ни знао да постоји и за кога Пфеферманови, када се први пут појави на породичном скупу, грешком мисле да је „још једна Ритина тинејџ играчица”. Док се Џош сину Колтону исповеда да ће му бити лош отац, овај га умирује: „Шта год буде, увек ћу те волети.” Но, Колтоново уверавање да према њему гаји безусловну љубав пресеца сцена свађе која изненада избија између Али и Море, те иако Колтона дочекују за столом са добродошлицом, Џош избегава да открије његов идентитет, док је Рита упадљиво повучена у себе. Изабравши да реконструише биолошку породицу, серија *Transparent* то чини по линији конзервативизма, што је додатно поткрепљено Карлтоновим учешћем у хришћанској молитви. Одбацивши Сарино удварање у претходној сцени, Лен јој упућује последње речи: „Не желим да будем тајна. Само зато што си из ове породице не значи да си као ова породица”, понудивши тако наду да ће она можда да се успротиви породичном кодексу. Али Сара се поново враћа на прикривање своје тајне историје и објављује како треба да се венча са Тами, што је још једно учвршћивање (хомо)нормативног ритуала, што тера Мору да се опет лати свог патријархалног ауторитета и каже: „Ниси ме питала, али ја то одобравам.” Стидљиво стојећи по страни, Али је позвана да се преда док је Шели, тетошећи је, наговара: „Дођи, седи поред мамице.” Последња слика реплика је већ споменуте сцене из епизоде „Одбацивање” у којој се стапају прошлост и садашњост, остављајући Пфеферманове заклоњене истом фасадом породичног живота. Ипак, када Мора узвикне: „Оу gevault” – израз на јидишу који би се грубо могао превести као „тешко мени” – ова завршна реченица наговештава да породичне невоље још нису готове, и да ће друга сезона серије наставити да испитује невоље са породицом.

## Литература:

- San Filippo, Maria. *The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Television*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Mills, Brett. "Comedy Verite: Contemporary Sitcom Form," *Screen* 45:1 (пролеће 2004): 63–78.
- Kirby, Brandon. "6 Things to Know About Amazon's Extremely Promising New Series 'Transparent'," *bent*, 20. јул 2014. Приступљено 11. маја 2015: <http://blogs.indiewire.com/bent/6-things-to-know-about-amazons-promising-new-series-transparent-20140720>.
- Koblin, John и Emily Steele. "At the Head of the Pack: HBO Shows the Way Forward". *New York Times*, 12. април 2015.
- Sternbergh, Adam. "The 'Moneyball' Network," *New York* (4–7. мај 2015): 87–89.
- Hamamoto, Darrell. *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*. New York: Praeger, 1991.
- D'Emilio, John. "Capitalism and Gay Identity", ур. Henry Abelove, Michèle Aina Barale и David M. Halperin. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993), 467–76.
- Korducki, Kelli. "'Instead of Doo-Doo Brown': *Transparent*, Assholes, and Jill Soloway's Existential Feminist Collective", *cléo* 3.1, 20. април 2015.

**Изворник:** *The Sitcom Reader: America Re-Viewed, Still Skewed*. 2016. (2. издање). Mary M. Dalton, Laura R. Linder. Albany: State University of New York Press. 305–318.

(С енглеској превео **Предрај Шайња**)