



## PORODIČNE VREDNOSTI U SERIJI TRANSPARENT – RASKRINKAVANJE MITOVA SITKOMA O RODU, SEKSU(ALNOSTI) I NOVCU

Sedamdeset godina otkako je prelaskom sa radija postao jedan od najuspešnijih televizijskih žanrova, sitkom je i dalje nepokolebljivi oslonac u programskoj šemi, a porodični sitkom njegov prototip, čak i ako evolucija u njegovoј strukturi i sadržaju predstavlja tek odjek svih savremenih televizijskih žanrova u još hibridnijoj formi. To što su originalnoj Amazonovoj seriji *Transparent* (scenarista Džil Solovej, premijera 2014) dodeljeni Zlatni globusi za najbolju seriju i najboljeg glumca u kategoriji „Televizija – komedija ili muzikal“ pokazuje na koji način savremene televizijske serije mogu da prerastu konvencionalne industrijske označke poput „sitkoma“, ili čak i same „televizije“ pošto polučasovni format teži da obuhvati i dramske elemente i da ima serijalizovanu strukturu, dok onlajn-striming dozvoljava serijama poput *Transparenta* da zaobiđu tradicionalne televizijske uređaje. Iako nasleđe sitkoma i dalje prožima dosta televizijskih (i stremovanih) sadržaja, njegova konvencionalna estetika (tehnika osvetljenja s visokim ključem, više kamere, fiksni studio, nasnimljeni smeh gledalaca) kao da sve više izumire. Ovaj hibridizovani sitkom manje ima veze sa onim kako Bret Mils opisuje tradicionalni sitkom kao „transparentni“ žanr, koji u prednjem plan stavljaju vlastitu artificijelnost umesto da sakriva načine na koji je konstruisan. Okarakterisavši ga na taj način, Mils nalazi da transparentnost sitkoma deluje kroz učitavanje ideološkog sadržaja koji predstavlja istinitim, čak i kada svojim formulacijskim konzervativizmom „arhaičnu društvenu ulogu komedije zamenjuje represivno komercijalnom ulogom“ (Mills 64–65). I obrnuto, savremeni sitkomi često usvajaju estetiku stvarnosti, što se vidi kroz primer podžanra *comedy vérité* (po Bretu Milsu, ili „mocumentary“<sup>1</sup>) popularizovanog u serijama Šou Larija Sandersa (*The Larry Sanders Show*, 1992–1998) i *U kancelariji* (*The Office*, 2005–2013), koje po Milsu „nude mesto za suptilnu, ali moćnu kritiku televizijskog medija“ (78).

Najizrazitiji način na koji serija Džil Solovej prkosи duboko usađenom konzervativizmu sitkoma zasigurno se vidi u njegovim polaznim prepostavkama: penzionisani razvedeni profesor, stanovnik otmenog losandeleskog Vest Sajda, odlučuje se na bitan korak u procesu vlastite tranzicije tako što se pred svoje troje odrasle dece „autovao“ – obznanio da je transrodna osoba. Kao i druge serije u istorijskoj progresiji sve veće vidljivosti LGBTQIA zajednice, *Transparent* se pozicionira kao „prvi“ na američkoj televiziji koji transrodni lik –

<sup>1</sup> Pseudodokumentarna komedija, dokumentarna parodija ili „mokumentarac“. (Prim. prev.)

odmaklih godina, iako tek na početku procesa tranzicije – stavlja u središte programa, iako se mogu čuti glasovi neslaganja koji tvrde da iako je među scenaristima, producentima i konsultantima u seriji bilo transrodnih osoba, glavnu ulogu sedamdesetogodišnje More Pfeferman je ipak dobio cisrodnji glumac Džefri Tambor. Kao i Ana Makarti kada piše o analognom slučaju Elen Dedženeris i njenoj objavi iz 1997. da je lezbejka (i kao lik u svom sitcomu *Elen* i u stvarnom životu), ako bismo diskurzivno obeležili takav medijski događaj kao „prvi”, zamaglili bismo ostale čitljive tragove „kvirnesa” u istoriji televizije u korist institucionalizovano proklamovanog trenutka u mejnstrimu kojim se ohrabruje „popularno i profesionalno razumevanje istorije sitkoma – ideja da je žanr barometar društvenih promena” (595).

Džil Solovej je inspiraciju za scenario dobila posle „autovanja” svojih roditelja u kasnom srednjem dobu, te iako ona u intervjuima tvrdi da se pridržava izabranih ličnih zamenica i termina (recimo, Tamborov lik je za nju uvek „Mora”), za samu seriju se ne može reći da je u svakoj prilici artikulisala prosvetljenu perspektivu, niti da je izbegavala rodno nesenzitivne opise. Poput tendencije ka proglašavanju serije kao „prve” u domenu LGBTQIA reprezentacije, postoji i rizik od korišćenja narativa o kvir autovanju; time se podupiru reprezentacione politike koje iznova potvrđuju binarne formacije roda ili seksualnosti kojima se identitet fiksira kao nešto statično, široko omeđeno, i prema tome politički održivo. To je rizik s kojim se *Transparent* hvata ukoštač i vešto ga savlađuje artikulišući Morin sopstveni identitet preko individualnih, a ne rodnih termina. Iako Mora insistira da članovi porodice koriste njeno izabrano ime (umesto dodeljenog) i oslovjavaju je ličnim zamenicama ženskog roda, ona se na dubljem nivou ne identificuje sa binarnim oznakama roda. U epizodi „Odbacivanje” („The Letting Go”), po prvi put se suočivši sa roditeljem koji joj se predstavlja kao osoba ženskog roda, starija čerka Sara pita: „Hoćeš da kažeš, od sada ćeš se sve vreme oblačiti kao žena?” Mora joj odgovara rečenicom koja se najviše citira u svim reklama za seriju: „Ne, ja samo kažem da se čitav život oblačim kao muškarac. To sam ja.” Morino davanje glasa svom identitetu koji obuhvata i ono što ona naziva „mojom ženskom stranom”, koja se ipak ne može odrediti deindividualizujućim dodeljivanjem jedne i/ili druge konfiguracije roda, iznova definiše trans iskustvo u pogledu njegove jedinstvenosti, a ne imitacije. Ovakvo individualističko razumevanje ponovo se čuje u epizodi „Mopa” („Moppa”) kada se, pripremajući se za prvo okupljanje trans osoba, Mora čudi: „Niko me ranije nije video, sem mene.”

Među pogrešnim predstavama o transseksualnosti koje tvrdoglavu opstaju – poput opisa da su „zarobljeni u pogrešnom telu” koje su trans osobe morale da recituju da bi im bio dozvoljen medicinski tretman; fiksacije na genitalije za koje se prepostavlja da ih poseduju trans osobe, ali cisrodnji ljudi mnogo češće manifestuju – jedna od onih koje *Transparent* otvoreno pobija jeste stapanje trans identiteta sa seksualnim identitetom. Pitanje Morinih seksualnih sklonosti nema veze ni sa njenim rodnim identitetom, ni sa tranzicijom; štaviše, čini se da je Mora daleko manje od svoje dece zapanjena kada joj postavljaju pitanja o seksualnoj privlačnosti. Kada sin Džoš kaže: „Da li to znači da je on gej?” a Sara odgovori: „Ne, on i dalje voli žene”, mlađa čerka Ali se ubacuje s opaskom: „U tehničkom smislu,

to ga čini lezbejkom.” Njihovo automatsko korišćenje zamenice u muškom rodu i porodičnih obeležja sugerije do kog stepena nas jezik sprečava da preoblikujemo rod i seksualnost kao fluidne, međusobno nezavisne kategorije. U flešbekovima vidimo prve Morine pokušaje u obliku seksualne igre da prizna tadašnjoj supruzi Šeli o svojoj rastućoj trans svesti, Moru kako inicira vođenje ljubavi dok navlači Šelin donji veš. Što je Morina samosvest razvijenija, sve su simptomatičnija kulturna stapanja roda i seksualnosti i Mora pokušava da objasni svoja osećanja da je trans osoba i da se uhvati s njima ukoštac tako što ih sublimira kroz erotiku. O važnosti te distinkcije saznajemo opet kroz flešbekove u epizodi „Najbolja nova devojka” („Best New Girl”) kada se Mora iskrade sa novom prijateljicom Mersi – još jednim sredovečnim porodičnim „muškarcem” i trans ženom koja to još nije izjavila – u Kamp Kameliju, hedonističko utočište za samoproklamovane transvestite, koje će se Mori učiniti manje gostoljubivim kada sazna da su prethodnog kampera oterali zbog počinjanja hormonske terapije. Dok Mersi i ostali kamperi insistiraju: „Mi smo i dalje muškarci – transvestiti i transseksualci, nikada se ta dva neće sresti”, za Moru je trans identitet više od trenutne seksualne sklonosti ili ono što Šeli pokušava da odbaci kao „njegova mala lična nastranost – svako je ima”.

U isto vreme, serija *Transparent* ističe da iako se rod i seksualnost međusobno ne određuju, prisiljenost da se sakriva nešto suštinski samoodređujuće kao što je doživljaj rodnog identiteta ima neizbežne posledice po vlastite seksualne/emocionalne odnose. Pokušavajući da opiše ushićenje koje je osetila kada se ponovo srela sa Tami, devojkom sa koledža, Sara govori Mori: „To se radi kada si zaljubljena, znaš?” Bolno je slušati sedamdesetogodišnjakinju dok priznaje „Ne baš”, te iako kritičare serije može obodriti to što u toj sezoni nema nijedne transseksualne scene u koju je uključena Mora, s obzirom na to da ejdžizam i transfobija idu ruku pod ruku, taj propust ne iznenađuje. Pored fokusiranja na one trans pojedince kojima je uskraćena medijska pažnja jer nisu ni mлади, ni lepi, serija *Transparent* dovodi u pitanje optimizam velikog dela kulturnog diskursa LGBTQIA populacije da se „stvari popravljaju” i radikalno se suprotstavlja rastućem narativu teleologije „srećni do kraja života”. U epizodi „Odbacivanje” odjekuje upozorenje Morine nove prijateljice Dejvine (Aleksandra Bilings) koje preti da ospori bilo kakvu odlučnost sitkomu: „Za pet godina, pogledaćeš se u ogledalo i niko iz porodice neće biti pored tebe.”

Takođe je radikal – i daje više optimizma – odmak u seriji od često viđenih televizijskih reprezentacija izolovanih trans likova sa narativima u kojima se oni pozicioniraju kao kvir Drugo. Mora, kao glavna junakinja serije, ne samo što nije na marginama, nego su i sve troje njene dece bez sumnje kvir na visoko individualizovane načine koji se ne mogu lako kategorisati. Kao takvo, kvir postaje norma, dok se običnost defamilijarizuje, ili čak patologizuje u svojoj krajnjoj formi, heterofaličnom maskulinizmu – kao u sceni kada Sarin muž Len, koji živi odvojeno od nje, dobije napad besa i preti nasiljem zbog navodne feminizacije svoga sina od strane lezbijskih roditelja i majčinog trans oca. Scenaristkinja serije Solovej podseća nas na manje primetni, ali sveprisutni element seksualne fluidnosti, uzvikujući: „Toliko je biseksualnosti u ovoj seriji! Zaboravite zaboravljenog T. Gde je zaboravljeni B?” (navedeno u: Kirby). Stoga ne iznenađuje, imajući u vidu ono što opisujem u knjizi *Na*

*slово B – Biseksualnost u savremenom filmu i televiziji (The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Television)* kao njenu kulturalnu (ne)vidljivost, da se termin „biseksualnost” nijednom ne izgovara tokom prve sezone, ali nije zaboravljen. Sarino preljubničko petljanje sa bivšom devojkom Tami ne umanjuje emotivnu i seksualnu privlačnost koju oseća prema suprugu Lenu, što kulminira u njihovom pohotnom stapanju u finalu sezone, uz bolno priznanje Sid da prema najboljoj drugarici Ali gaji „više od prijateljskih osećanja” odmah posle otkrivanja da je u seksualnoj vezi sa Alinim bratom Džošom. I za Saru i za Sid, privlačnost nije monoseksualno ograničena na izabranika isključivo jednog pola. Štaviše, složenost istorije koja prožima njihovu libidinalnu logiku (Sarine neproživljene emocije prema Tami nasuprot braku koji je ne ispunjava; mazohistička privlačnost koju Sid oseća prema Ali i kvaziincestuoza sublimacija tog odnosa sa Džošom) signal je seksualne slučajnosti. Prepoznujući koliko često žudnjom upravljaju okolnosti i emotivna potreba, serija *Transparent* prikazuje veću spremnost da do sitnih detalja analizira pravila privlačnosti, nego da eksplicitno izgovori reč na B. Štaviše, sagledavajući seksualnu fluidnost kao normu i tako defamilijarizujući kulturalni imperativ prema onome što u knjizi *Na slovo B nazivam obaveznom monoseksualnošću*, serija može sebi da priušti da ne izgovori reč na B, a da ne učutka bi-seksualnost, niti da je ostavi na margini. Ne-izgovaranje takođe ima funkciju da obeleži seksualnost kao pojavu u neprestanom previranju, čiji se protagonisti poput stvarnih ljudi ne mogu svesti na fiksirane identitete.

Seksualna fluidnost se u seriji dodatno potvrđuje defamilijarizacijom heteromaskulinosti i njenim problematizovanjem. Džošova zaprepašćenost kada shvati da „četiri od pet Pfefermana sada više voli pičku” pokušaj je da se složeni raspon želja svede na pojednostavljene anatomske determinante, signalizujući tako želju cis muškarca da minimalizuje opasnost koja mu preti od paternalističke figure koja se otvoreno identificuje kao žena („Najteže je sa dečacima”, kaže Dejvina Mori, saosećajući s njom. „Oni ne prestaju da u tebi vide svog oca”). I kao što vidimo, Džošova opterećenost erotskom fiksacijom na figuru majke sugerije njegovu potrebu za konstruisanjem iluzije kojom bi sebe zavaravao da je prosti strejt. Kada se jednom otkriju, izvori ove fiksacije potpuno patologizuju Džoša i heteromaskulinost koju on olicava, iako na način koji u nama pre izaziva saosećanje nego osudu. Kada Sara otkrije stara ljubavna pisma koja je Džošu pisala bebisiterka iz detinjstva Rita, sakrivena u običnoj kutiji od cerealija, ona oseća gađenje, ali nije iznenađena. Identičnu reakciju ima Ali na flešbek iz epizode „Najbolja nova devojka” koji prikazuje Ritu i Džoša kako se nedolično ponašaju, što pokazuje da je to bila javna tajna koju su omogućili roditelji praveći se da to ne vide i demonstrira krajnju nejednakost njihovog odnosa. Upitavši u sadašnjem vremenu Ritu da li su njegovi roditelji znali za njihov odnos, Rita odgovara na način koji signalizuje i njihovo i njeno poricanje: „Naravno da su znali. Tvoji roditelji su jaki ljudi. Bili smo zaljubljeni.” Ritin i Džošov odnos je i u sadašnjosti očuvao čvrstinu veze majka–sin, što je pokazano u pilot-epizodi sa seksualnim odnosom koji se odigrava ritualno i regresivno, scenom u kojoj Rita drži Džoša na grudima i ljulja ga. Ali ispostavlja se da je scena još ogoljenije transakciona, jer Džoš ne uzvraća emocije, ali ipak

očekuje da je Rita seksualno dostupna isključivo njemu; „Osećaj se kao kod kuće”, kaže mu ona kada Džoš jedne kasne večeri nenajavljen uđe u njen stan. Time se, štaviše, implicira da je ona prelubnica; kasnije, kada on odlazi, podseća ga da joj je obećao da će popraviti klima-uređaj. To što je izabранo da se bolni nastavak njihove mučne veze ne prikazuje kroz traumatične scene seriju *Transparent* čini realističnjom, ali nije ništa manje deprimirajuće jer se vide Rita osuđena na potpunu zavisnost i Džoš na emotivnu obamlost. To je jedna od nekoliko tajni porodice Pfeferman koje, ostavši nepriznate i nerazrešene, tragično koče razvitak njenih članova. Dozvolivši nam da zavirimo u te tajne, serija *Transparent* efikasno raskrinkava američku porodicu kao kvaziincestuoznu i seksualno eksplotatorsku. Hvaleći „brutalno realistički pristup jednoj sjebanoj porodici”, Džek Halberstram komentariše da „jedan od najvećih doprinosa serije leži u njenoj spremnosti da se na svetlost dana iznese trulo jezgro američkog porodičnog života” i, dodala bih, takođe i američkog porodičnog sitkoma.

Objašnjavajući rad sa Amazonom terminima kao što je kulturni afinitet, Džil Solovej kaže: „Više volim da su moji saradnici od onih koji posećuju festival Berning men<sup>2</sup> nego da svaki dan idu na kurs iz golfa. Po meni je to glavna razlika” (Koblin & Steele). Još uvek u fazi nastajanja, pre nego što će krenuti u juriš u oblasti proizvodnje originalnog programa, Amazon instant video je inicijalnu epizodu *Transparenta* postavio za besplatan striming februara 2014, kao deo pilot-sezone, moleći gledaoce za mišljenje, a da pre toga nisu razjasnili u kojoj meri će se serija razvijati. Ova marketinška struktura se pripisuje Amazonovoj strategiji diferencijacije brendova, po kojoj se on postavlja kao populistička alternativa prestižnim takmacima, kao što su Ejč-Bi-O i Netfliks. Amazon se dalje diferencirao prividnim ignorisanjem retinga, odbijajući da javno otkriva statistike o gledanosti, ne pokazujući ih čak ni producentima programa. U potrazi za povećanjem broja preplatnika Amazon prajma i pristupa rudniku njihovih podataka, jurenje za rizičnim, inovativnim sadržajem bila je strategija koju je primenio Amazon u sticanju prednosti. Adam Sternberg primećuje: „Takovog programa se ne bi dotakla nijedna nacionalna mreža, premijum kanali na kablovskoj mreži bi mu prišli s oprezom; bez razmišljanja bi ga se dočepao jedino neki novonastali servis s namerom da digne prašinu” (Sternbergh, 88). Deset epizoda prve sezone koje je Amazon pustio 2014. dočekano je sa izrazitim oduševljenjem, tako da je druga sezona puštena 2015. Darel Hamamoto tvrdi da uprkos pokušaju sitkoma da odgovori na društvene promene, „komercijalna priroda institucija koje stvaraju programe neizbežno vodi ka ‘represiji’” (Hamamoto 1). Amazonova retorika preuzimanja rizika teško bi se mogla prevesti u radikalno odricanje od interesa kompanije, ali je Amazon formulisao ugovor sa Džil Solovej manje rigidno nego što bi to uradio neki kablovski kanal, u smislu da se Solovejovo garantuje da ako Amazon ne preuzme seriju posle finansiranja pilot-epizode, snimljeni materijal pripada njoj i ona može s njim da čini što god joj je volja. I upravo zato što Amazon

<sup>2</sup> *Burning Man* – festival alternativne kulture i radikalnog aktivizma koji se krajem svakog avgusta od 1986. održava u pustinji Blek Rok u severozapadnoj Nevadi, u gradu specijalno podignutom za tu priliku. (Prim. prev.)

kontroliše raznovrsna poslovna polja, lako je dobiti odrešene ruke i slobodno istraživati prilikom stvaranja sadržaja, a s tom slobodom od komercijalnog diktata i kreativnog nadzora stigla je i mogućnost da se preispitaju same postavke korporativno kontrolisane medijske reprezentacije, a time i samog kapitalizma.

A to je, po meni, najznačajnije što je postignuto u seriji *Transparent*, značajnije čak i od otkrovenja o rodnoj i seksualnoj fluidnosti kao potisnutim vrednostima američke porodice. Pošto se homonormativne ideologije razvijaju da bi se održavale takve vrednosti u skladu sa kapitalističkim neoliberalizmom, podrška je i dalje potrebna još potisnutijoj komponenti strukture primarne porodice: novcu kao osnovi odnosa njenih članova. Otkrivajući jednu od sveprožimajućih i najčešće negiranih porodičnih tajni, serija funkcioniše tako što razdvaja porodični sitkom od mitologija kapitalizma. U važnom eseju iz 1983. pod naslovom „Kapitalizam i gej identitet”, Džon D’Emilio locira nastajanje gej identiteta unutar istorijskog razvoja sistema slobodnog rada u kapitalizmu, kao rezultat preobražavanja zapadnih društava od devetnaestog veka, iz poljoprivrednih u industrijalizovane nacije, što je mladim Ijudima omogućilo da žive odvojeno od svojih porodica i rast LGBTQIA zajednica u gradskim područjima. Još jedan ključan uticaj koji je industrijalizacija imala ogleda se u rekonstruisanju porodice kao emotivne, a ne proizvodne jedinice, kakva je bila u poljoprivrednim društvima. Otuđeni od novostvorenih primarnih porodica, kvir pojedinci su skovali alternativna srodstva, uprkos tome što su bili žrtveni jaci jer su predstavljali pretnju porodici – prava pretnja je, naravno, bilo istovremeno otuđenje od vlastitog rada koje kapitalistički sistem podstiče i „slabljenje veza koje su nekada držale porodice na okupu, tako da njihovi članovi sada doživljavaju rastuću nestabilnost na mestu na kojem su nekada mogli da očekuju sreću i emocionalnu sigurnost” (D’Emilio, 473). Porodica nije više utočište od zala kapitalizma, ona je pre katalizator koji omogućava da on efikasno i neprekidno funkcioniše, mesto odakle se opskrbљuje novim generacijama radnika, obezbeđujući im odmor od rada i nagradu za rad, odakle i potiče potreba za njenim neprestanim mitologizovanjem. Stoga je sasvim umesno što pilot-epizoda *Transparenta* počinje scenom u kojoj Sara pakuje školsku užinu i urla na svoju hispanoameričku služavku, dok se njen muž iskrada na svoj visokokvalifikovani posao, a da je pre toga nije ni pozdravio. Ovde se krhka hegemonija američke primarne porodice odmah razotkriva kao zavisna od potplaćenog rada u domaćinstvu potčinjene žene druge rase i otuđenog, maskulinizovanog korporativnog rada.

Možda je najupečatljiviji, ako ne i najbesprekorniji način na koji serija postiže „povratak potisnutog”, zakopanog unutar porodičnih sitkoma i američke porodice, kroz upotrebu čestih flešbekova, u scenama dok je Mora (bivši Mort) još uvek u braku sa Šeli, sa njihovih troje dece kod kuće. Iako čest na filmu i televiziji, i prema tome doživljavan kao nešto normalno, flešbek je stilistički radikalno sredstvo u svojoj refleksivnosti i nelinearnosti, a njegova primena uvek signalizira neku uznenirenost – bilo da se radi o traumi iz prošlosti koja utiče na sadašnjost ili na toliko priyatno sećanje da stvara žudnju za povratkom u prošlost. Flešbekovi, štaviše, služe gledaocima da se identifikuju sa likovima kroz subjektivno iskustvo prošlosti koja se otkriva u flešbekovima. Flešbekovi revidiraju kul-

turalne obrasce odupirući se neistorijskim, nekontekstualizovanim narativima, a istovremeno stilistički prenose aksiom Vilijama Foknera da „prošlost nikada nije mrtva. Nije čak ni prošlost.“

U naporu da čerki Sari u epizodi „Odbacivanje“ objasni veliku brigu koju je osećala što mora da živi u tajnosti, Mora evocira ne samo vlastito, nego i kolektivna iskustva samoporicanja i otuđenosti na koju su bile osuđene čitave generacije kvir pojedinaca: „Ljudi su vodili tajne živote, i ljudi su vodili veoma usamljene živote.“ Kao tragičan opis Morinog potpuno kvir uslova da sa zakašnjenjem dođe za sto, u kojem se besprekorno stapaju prošlost i sadašnjost da bi označile njihovu međusobnu vezu, epizoda se završava flešbekom u kojem vidimo nekadašnjeg Morta kako se vraća s posla i umorno se osvrće po porodičnoj kući. U identično kadriranom okviru, Mort se preobražava u današnju Moru, zagledanu u fantastičnu projekciju svih pet Pfefermana, okupljenih za večerom negde oko 1994. Premeštanje More u Morta, koje se oseća iz njenog maskulinog rodnog sopstva i domaćeg života, dirljivo je vizualizovano distanciranim izrazom njenog lica, koje je istovremeno i uvučeno u tu scenu i isključeno iz nje.

Serija *Transparent* ne zaustavlja se samo na kontrastu između kvir i strejt iskustava porodičnog života, već i ona sâm porodični život čini da bude kvir, a sa njim i porodični sitkom kroz otkrivanje izopačenosti u tajnama koje on sakriva i lažima koje pripoveda. „Smrt patrijarha“ – i rađanje More – sasvim je adekvatno spojeno sa prenosom imovine kada Mora (koja je za decu još uvek Mort) ne uspeva da se pojavi tokom pilot-epizode, objavljajući umesto toga svoju nameru da proda kuću. Modernističko utočište onih iz Los Andelesa koji su daleko od niskih primanja, rasno izmešani Ist Sajd (za koji Sara kaže da ga njen snobovski muž naziva „getom“), sedište porodice Pfeferman simbolično lebdi nad središtem prve sezone serije i raskrinkava porodične veze. Kada Mora ponudi kuću najstarijoj čerki Sari, mlađa deca Džoš i Ali eksplodiraju. „Ona već ima jednog što je izdržava! Šta će joj drugi?“, pita Ali. Ova (nominalno) odrasla deca nastaviće da se podbadaju zbog nasleđstva, dok se kuća prazni zbog renoviranja i na svetlo dana isplivava sve više uspomena. Transformisana, ali i dalje prepoznatljiva, kuća je kao Mora – deca u njoj vide i obavezu i utočište, ali ne skidaju oči s mogućeg profita i Mora se pita: „Kako li sam podigla troje ovako sebične dece?“ Pošto je napustila Lena, Sara u kući traga za utočištem i uskoro useljava Tami i porodicu koju njih dve dele, dogovorivši se sa Morom da je kuća njen pod uslovom da to ne kaže bratu i sestri. Mora isto tako daje pare Džošu, koji planira poslovni poduhvat u muzičkoj industriji, i Ali, koja se nakratko zainteresovala za diplomski kurs iz ženskih studija. U sva tri slučaja, Mora naglašava da transakcija zavisi od njihovog obećanja da je neće otkriti drugoj deci – tajnovitost ide ruku pod ruku sa novcem i porodičnom podrškom. Keli Korducki nalazi da iako svaki Pfeferman ima privilegiju da se samoaktualizuje, „upravo u toj zajedničkoj podršci i ohrabrenju porodice pojedinačni čin postaje kolektivni, pa čak i politički“ u svojoj „fundamentalnoj suprotstavljenosti dosadnom narativu pozognog kapitalizma... u kojem se na rad gleda kao na sredstvo unutrašnjeg spasenja i svrhu po sebi“. Složila bih se u meri u kojoj serija *Transparent* odbacuje kapitalistički rad kao ispunjavajući (jedini lik koji pronalazi smisla u svome radu jeste rabin Rakel Fejn, mada mislim da je se-

rija manje odlučna u pogledu prevelikog vrednovanja novca i porodičnih veza, umesto opunomoćavanja pojedinca, koju podstiče finansijska zavisnost). Razvaljivanjem onoga što Sid naziva „kabinetom tajni porodice Pfeferman”, serija priznaje emotivno porodično saučesništvo u kapitalističkom sistemu izrabljivačkog rada koji njegove članove čini emocijonalno i – imajući u vidu nesklonost Pfefermanove dece ka radu za platu – finansijski zavisnim.

Pošto je prestala da prečutkuje svoj rodni identitet, iz More izlazi niz podjednako potisnutih sentimenata koji vrhunac dostižu u finalu sezone – epizodi „Zašto pokrivamo ogledala?” („Why Do We Cover the Mirrors?”) – sa Alinim otkrićem da joj je bilo dozvoljeno da otkaže bat micvu samo zato što je Mora jedva čekala da ode u Kamp Kameliju. Ova veza između dve ceremonije „sazrevanja u ženu” odzvanja tokom završne špice sezone, tokom koje se prepliću slike porodičnog filma o proslavi bar ili bat micve sredinom dvadesetog veka sa insertima iz filma *Kraljica* (*The Queen*, 1968), dokumentarcu o ženskim imitatorima iz čitave Amerike koji se nadmeću na takmičenju u lepoti u Njujorku 1967. Pošto je propustila jevrejski ritual sazrevanja, Ali još dublje tone u regresivno stanje infantilnosti, u kojem su sve troje dece, i prkositi porodičnom kodu čutanja. Obučena u odelo sa kravatom, kratko ošišana, čime manifestuje svoju rodnu fluidnost, razjarena Ali se suprotstavlja Mori: „Da ćutim? Je li to naša porodična religija? Tajna! ‘Evo ti nešto para za koledž, ali nemoj nikom da kažeš. Nemoj reći Džošu i Saru.’ Zašto mi uvek guraš neki novac?” Mora joj isto tako besno odgovara: „Zato što, lepa moja devojko, ti ništa ne umeš da radiš... Dajem ti da imaš za život”, i time zacementira njenu infantilnost, zakovanu u statusu izdržavanog lica. Ali, koju u pilot-epizodi najpre vidimo kako prima „zajam” od More, očigledno ne prvi put, finansijski je najzavisnija od sve troje dece, porodična „beba”, otelovljenje potisnutih energija emotivne ucene koja je pod kapitalizmom zarazila porodičnu dinamiku. Zafrljačivši novčanice ka Mori u nastupu besa protiv roditeljskog autoriteta, Ali je primorana da prizna da je prividno porodična ljubav zapravo uslovljena. „Pošto nisi više na platnom spisku, da li ti se sada sviđam?”, pita je Mora. „Da ti nisam davala novac, da li bi uopšte sa mnom razgovarala?” Ali na ovo ništa ne kaže i njeno čutanje govori više od reči; okreće se i odlazi od kuće, ali samo da bi se uveče vratila, poražena, seda za trpezarijski sto, pokorno priznajući da ne ume da pobegne od porodičnih veza.

Neobično je, možda čak i obeshrabrujuće, što se ovakvo razotkrivanje američke porodice u kapitalističkom sistemu pojavljuje pod okriljem Amazona, giganta onlajn-trgovine pod čijom veličinom su, radi ostvarenja dominacije na tržištu, desetkovane prave knjižare, male porodične prodavnice i ugušeni napor sindikalnog organizovanja radnika. U završnom eseju, D’Emilio poziva da se organizuju „strukture i programi koji će pomoći da nestanu granice koje izoluju porodicu” kako bi se konstruisalo „društvo utemeljeno na jednakosti i pravdi, umesto na izrabljivanju i potčinjavanju, društvo u kojem se autonomnost i sigurnost međusobno ne isključuju, nego koegzistiraju” (D’Emilio, 475). Pri kraju sezone, Mora počinje da stvara takve emotivne zajednice, povezuje se sa novim prijateljicama i osobama od poverenja, Dejvinom i Ši, čije likove igraju trans glumci. Ta-kođe vidimo i Morino i Šelino pomirenje i preobražaj njihovog nekada toksičnog braka

u odnos uzajamne podrške, o čemu svedoči Šelina upotreba ženskog roda zamenice kada svojoj deci priča o Mori: „Ona se brine o meni.” Uprkos ovim naizgled optimističnim porukama, u poslednjim minutima prve sezone serije ona se distancira i od D’Emiliovog maštanja o formiranju alternativnog srodstva i od utopijskog razrešenja kakvo nude konvencionalni sitkomi prikazujući krajnje nategnuto ponovno okupljanje porodičnog kruga Pfefermanovih. Koliko duboko su tajne bile sakrivane i kakve posledice to još nosi kulminira sa Džošovim otkrićem da je Rita dala na usvajanje njihovog sina za koga nije ni znao da postoji i za koga Pfefermanovi, kada se prvi put pojavi na porodičnom skupu, greškom misle da je „još jedna Ritina tinejdž igračkica”. Dok se Džoš sinu Koltonu ispoveda da će mu biti loš otac, ovaj ga umiruje: „Šta god bude, uvek ću te voleti.” No, Koltonovo uveravanje da prema njemu gaji bezuslovnu ljubav preseca scena svađe koja iznenađujuće izbija između Ali i More, te iako Koltona dočekuju za stolom sa dobrdošlicom, Džoš izbegava da otkrije njegov identitet, dok je Rita upadljivo povučena u sebe. Izabравši da rekonstruiše biološku porodicu, serija *Transparent* to čini po liniji konzervativizma, što je dodatno potkrepljeno Karltonovim učešćem u hrišćanskoj molitvi. Odbacivši Sarino udvaranje u prethodnoj sceni, Len joj upućuje poslednje reči: „Ne želim da budem tajna. Samo zato što si iz ove porodice ne znači da si kao ova porodica”, ponudivši tako nadu da će ona možda da se usprotivi porodičnom kodeksu. Ali Sara se ponovo vraća na prikrivanje svoje tajne istorije i objavljuje kako treba da se venča sa Tami, što je još jedno učvršćivanje (homo)normativnog rituala, što tera Moru da se opet lati svog patrijarhalnog autoriteta i kaže: „Nisi me pitala, ali ja to odobravam.” Stidljivo stojeći po strani, Ali je pozvana da se predstavi dok je Šeli, tetošeći je, nagovara: „Dođi, sedi pored mamice.” Poslednja slika replika je već spomenute scene iz epizode „Odbacivanje” u kojoj se stapaju prošlost i sadašnjost, ostavljajući Pfefermanove zaklonjene istom fasadom porodičnog života. Ipak, kada Mora uzvikne: „Oy gevault” – izraz na jidišu koji bi se grubo mogao prevesti kao „teško meni” – ova završna rečenica nagoveštava da porodične nevolje još nisu gotove, i da će druga sezona serije nastaviti da ispituje nevolje sa porodicom.

### Literatura:

- 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 (proleće 2004): 63–78.
- Kirby, Brandon. “6 Things to Know About Amazon’s Extremely Promising New Series ‘Transparent’”, *bent*, 20. jul 2014. Pristupljeno 11. maja 2015: <http://blogs.indiewire.com/bent/6-things-to-know-about-amazons-promising-new-series-transparent-20140720>.
- Koblin, John i Emily Steele. “At the Head of the Pack: HBO Shows the Way Forward”. *New York Times*, 12. april 2015.
- Sternbergh, Adam. “The ‘Moneyball’ Network,” *New York* (4–7. maj 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", ur. Henry Abelove, Michèle Aina Barale i 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. april 2015.

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

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)