

**British Film Institute
je julija letos v
Londonu pripravil
mednarodno
konferenco o
melodrami. Udeležila se
jo je tudi naša
sodelavka Ksenija H.
Vidmar in najnovejša
dognanja s konferenčne
scene pospremila še z
back-stage vprašanji
najboljšim poznavalcem
filmskih solza. Posebej
za EKRAN tako
govorijo Peter Brooks,
Elizabeth Cowie, E.
Ann Kaplan, Barbara
Klinger, Kevin Loader,
Laura Mulvey in Steve
Neale.**

Mnoštvo teoretičnih spisov, ki poskuša pojasniti fenomen melodrame, odkriva neko temeljno nezaključenost termina, ki zlahka zaide v različne zgodovinske kontekste ali semantične spoje. Ne vsakdanja izkušnja melodramatičnih vsebin ne kritično branje melodramatičnega teksta kljub nekaterim jasnim določilom, ki jih vneseta v shemo melodramatičnega diskurza, ne moreta bistveno zapolniti praznine, ki jo ustvari melodramatična izkušnja, pa tudi izkušnja z melodramo. Definicija melodrame ostaja odprta. Opisuje bodisi univerzalni, nadzgodovinski, zunajčasovni modus pripovedi, ki vgrajuje melodramatično imaginacijo, proizvaja melodramatični učinek, razvija melodramatično poetiko,... bodisi upošteva zgodovinsko specifičnost žanra, ki vstopi v realiteto določenih družbenih razmerij, zaobseže ter predela nasprotja prevladujočega ideološkega reda, ter izstopi kot kulturna forma tega reda. V prvem primeru govori o melodramatičnem konfliktu pri Aishilu in Evripidu, melodramatičnem liku Ofelije pri Shakespeareu, melodramatični zasnovi klasičnega Hollywooda, melodramatičnem pogledu na svet lokalnega televizijskega dnevnika. V drugem primeru govori o evropski in ameriški gledališki praksi porevolucijske moralne in ideološke negotovosti, o filmski dejavnosti med okvirno 1940. in 1963. letom kot scenarijem fantazij znotraj represivno-patriarhalnih instalacij družbeno-družinskih vezi, o televizijski melodrami zadnjih nekaj desetletij. Kar ostane od te pletore vpisovanj melodrame, je temeljna razpršenost, neujemljivost in heteronomnost objekta.

Zdi se, da je za takšno odprto polje teorije krivo vsaj dve: prvič je tu sam zaostanek v teoriji, saj je melodramo iz prahu 19. stoletja potegnil šele teoretični interes za množično kulturo, v pretežni meri pod vplivom filmske teorije in za njo študija televizije. Drugič pa je tu še neko neskladje med melodramo konkretne zgodovinske situacije ter univerzalnim melodramo, ki uhaja časovnim zaporom določenih umetnostnih praks. V tem zadnjem primeru ni več jasno, ali gre za estetsko kategorijo, zgodovinski žanr, novo vrsto, ki je nadomestila ep in tragedijo, pripovedni modus,... ali za vse naštetu hkrati.

NAVZKRIŽJA ZGODOVINE IN TEORIJE

Zapleti z melodramo imajo zgodovinsko podlago. Eden od razlogov je nedvomno ta, da se je pojma dolgo držal pejorativni pomen, ki ni zaslužil pozornosti akademskih diskurzov — posebno še

znotraj literarne zgodovine. »Na delu je razredno razlikovanje«, pravi Peter Brooks (Yale University, ZDA), eden prvih literarnih zgodovinarjev, ki prepozna zgodovinski in estetski pomen žanra. »Melodrama je bila popularna forma, ki se ji je približevalo z obotavljanjem in zadregom, kajti večina literarne kritike in zgodovine v preteklosti je bilo napisane v kontekstu visoke kulture.« Tako so v začetku 19. stoletja umanjala polna tri desetletja zgodovine gledališča. Tam, kjer naj bi bila navidezna praznina, tunel k romantiki, je v resnici živela ena najbolj inovativnih in vplivnih gledaliških praks, ki je v sebi združevala poetiko gledališča, kot jo je razvijal J. J. Rousseau, teorijo meščanske drame, kot jo je začrtal Denis Diderot, forme popularnega gledališča ter natančen ideološki zasuk v zgodovini institucij, ki se začne s francosko revolucijo. Francoska revolucija in obdobje po njej v melodramo vpisujeta trenutek, pravi Brooks v zdaj klasičnem delu *Melodramatic Imagination*, ko »simbolno in realno označujeta poslednjo likvidacijo tradicionalnega Svetega in njegovih institucij. Melodrama ne predstavlja preprosto padec s tragedije, temveč je odgovor na izgubo tragične vizije.«¹ Melodrama je ilustracija tega epistemološkega momenta; v svoji reprezentaciji etičnega konflikta, ki mu sledi, stoji na samem pragu moderne zavesti. Toda, ker je popularna forma, ki ostaja zunaj prepoznanih gledaliških praks, izpade iz literarnozgodovinskega pregleda intelektualnih podjetij tega obdobja.

Melodrama kot kritični pojem si avtonomijo žanra prisvoji šele znotraj filmske teorije. »Filmska teorija tradicionalno nima problemov z definiranjem melodrame«, pravi Barbara Klinger (Indiana University, ZDA). »Do nedavnega se je večina ljudi strinjala, da gre za zgodovinski žanr, ki predstavlja nasprotja in eksces in obsesije kulture, ki jo je proizvedla. V večini kritičskih pogledov ima progresivni in subverzivni značaj. Največkrat se ji približuje skozi študij pripovednih situacij, ki uprizarjajo ojdipovske spopade, in stila, ki je tako nasičen, da žanr obrne proti sebi in hkrati proizvede to radikalno formo.« Thomas Elsaesser² je prvi, ki melodrami začrta zgodovinsko pot skozi različne umetnostne forme ter nazadnje njeno umestitev v Hollywoodu. Med mnogimi vplivi, vse od srednjeveških moral, gotskega romana, nemških balad in ljudske tradicije pouličnih pesmi in pripovedk, je za hollywoodsko družinsko melodramo morda najbolj zanimiva romantična drama, sama derivacija senti-

1 Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1976, str. 15.

2 Elsaesser, Tomas: *Tales of Sounds and Fury: Observations on the Family Melodrama, Movies and Methods*, vol. II., University of California Press, 1985.

mentalnega romana 18. stoletja. Kar je posebej zanimivo v tej tradiciji, pravi Elsaesser, je, da je vsakič znova sovpadla z obdobji intenzivne moralne ter družbene krize ter pri tem razvila radikalno ambivalentni odnos do zgodovinskega trenutka, ki jo je proizvedel: bila je bodisi izrazito eskapistična ali subverzivna, obakrat glede na zgodovinski kontekst ter perspektivno, od koder je bila opazovana — lastnost, ki se je ohranila vse do filmske melodrame. Griffith, nadaljuje Elsaesser, je dober primer takšne ambivalentnosti: filmi kot **Nestrpnost, Pot na vzhod** ali **Zlomljeni cvet** bi z ustrežno uporabo dramatičnih sredstev in filmskih tehnik zlahka zdrsnili, če že ne v subverzivno, pa zagotovo v družbeno osveščeno melodramo; **Rojstvo naroda** ali **Viharne sirote** pa, po drugi strani, predstavljata klasični primer, kako zlahka lahko melodramatični učinek eksplicitno politične teme prestavi v izrazito personaliziran plan.

Podobno ideološko vpetost med intimnim svetom družinskega okolja ter zaostreno družbeno situacijo nakaže Laura Mulvey, ko melodramo zaveže v lok neizgovorljivega, ki potuje od družbenega k psihičnemu potlačenemu: družinska melodrama razgrne klavstrofobičen prostor ženske, potisnjene v družinsko okolje, ki ideološki konflikt družbe zapira navznoter. Argument sledi članku »On Sirk and Melodrama« iz leta 1978, ko pokaže, da se središče konflikta, ki ga zapopade melodramatična zgodba, zares odvija v poznanem svetu doma, med ljudmi, ki so si sicer blizu. Melodrama petdesetih odpira občutljiva območja spolne represije in frustracije: »napetost ne prihaja od konflikta med sovražniki«, piše, »temveč iz konflikta med ljudmi, ki jih povezuje kri ali ljubezen.«³

Laura Mulvey opozori še na nekaj: melodramo kot predmet teoretične obdelave ter komercialni uspeh vzpostavi šele psihoanaliza. Posebno feministična filmska teorija z uporabo Freuda začne odkrivati plast za plastjo reprezentacij kulture, njenih frustracij, strahov, »vrnitve potlačenega«. Thomas Elsaesser v že omenjenem članku natančno locira družbenozgodovinske okoliščine, ki so melodramo naredile popularno. »Brez dvoma je povojno popularnost družinske melodrame mogoče pripisati tudi dejstvu, da je Amerika tedaj odkrila Freuda... Zanimivo, na primer, je,« nadaljuje Elsaesser, »da je Hollywood freudovske teme zapopadel v izrazito 'romantični' ali gotski krinki cikla filmov, ki ga najverjetneje začenja Hitchcockov prvi veliki ameriški uspeh, Rebecca. Hitchcock je s tem, ko je svoje viktorianstvo povezal z 'ženskim filmom' tipa Crawford-Stanwyck-Davis...

svoje filme, pa tudi filme drugih, prekril z nekim posrednim namigom ženske frigidnosti, ki je proizvedel nenavadne fantazije pregona, posilstva in smrti — mazohistična sanjarjenja in more, v katerih je možu pripadla vloga sadističnega morilca. Takšna projekcija spolnega strahu ter njegovih mehanizmov premeščanja in transferja je prevedena v celo vrsto filmov, ki pogosto vključujejo hipnozo, dvoumnost in suspenz ter nam s tem odtegujejo vednost, ali si žena samo domišlja ali pa ima njen mož z njo zares morilske načrte...«⁴ Kar je pri tem posebej zanimivo, zaključuje Elsaesser, je, da ti filmi niso bili samo prepuščeni režiserjem, ki so prišli iz Evrope, temveč, da so vsi veliki režiserji družinske melodrame petdesetih (Minnelli, Sirk, Tourneur, Preminger,... z izjemo Raya), za sabo že imeli — ponavadi ne preveč uspešno — izkušnjo s freudovsko žensko melodramo v štiridesetih.

V osemdesetih melodrama postane osrednji predmet televizijske kritike. Predvsem feministične študije se pospešeno lotujejo ameriške televizijske produkcije, kjer melodrama zaseda osrednje mesto v večernem programu, ter v formi *soap opere* pretežni del dneva. Izhodišče ukvarjanja je subjekt melodrame. Melodrama nastopi kot kulturna forma, ki se zagodi v razcep med javnim in privatnim, ter v tej zagodi konstituira izrazito žensko gledalstvo, posnema mehaniko ženskega sveta, nagovarja zakopano žensko željo, gradi zakulisje sanj ženske, in, predvsem kot melodrama večernega programa (*Dallas, Dynasty, thirtysomething, Knots Landing*,...), občasno zaniha mreže moškega sveta, ki ga zasedajo kapital, multinacionalne korporacije, poslovni moguli,...

Toda: ali gre pri televizijski melodrami in *soap operi* posebej — sploh še za melodramo? Kevin Loader, dramski producent pri BBC opaža, da melodrama kot klasična gledališka forma le stežka najde mesto na televiziji. Vendar televizija vseeno prevzema melodramatične elemente, le da jih vmes predela v formo televizijske drame, najočitneje v *soap operi*. Elizabeth Cowie (University of Kent, Velika Britanija) podobno dvomi o žanrski kontinuiteti, ki bi obstajala med gledališčem, filmom in televizijo in s tem olajšala proučevanje televizijske forme: »Televizijska melodrama se tako zelo razlikuje od filmske ali gledališke,« pravi, »da je vprašljivo, kaj nam pojem melodrame lahko razkrije o *soap operi*. Kar imamo tu, je neugledna forma drame. Seveda je res, da mnoge od teh dram izhajajo iz filma. **Stella Dallas** je tu morda najboljši primer takšnega vpliva; podobno se tudi Dallas pogosto omenja v

povezavi s klavstrofobično družinsko situacijo **Zapisano v vetru** Douglasa Sirk. Nekateri od televizijskih melodram ponavljajo ojdipovsko situacijo, najbolj očitno gotovo Dallas in Dynasty, toda hkrati imamo tu opraviti z neko serialno formo, repetitivnimi strukturami,... kar je gotovo specifično televizijske melodrame. Melodrama ni zadosti koherenten in enoten pojem znotaj samega filma in gledališča, da bi lahko iz zagate pomagal še televiziji — kar seveda odpira vprašanje, kaj so potem te forme.«

NEKAJ DOLOČIL

Mnogi poskusi pojasniti ambivalentnost žanra izhajajo iz njegovih zunanjih pogojev. Melodrama v takšni osvetlitvi nastopa kot forma, ki se pojavi vzporedno z nastankom kapitalizma, ter v determiniranosti z »realnostjo življenjskih pogojev« kapitalistične družbe odslaka naraščajoč razcep znotraj družbenozgodovinskega konteksta, ki jo je proizvedel. Je razstavitev nasprotij dominantne ideološke matrice meščanskega sveta, ki se lahko prevrne v kritični odnos do sedanjosti ali prebeg v srečni konec v prihodnosti. Strukturni elementi melodrame, pripadajoči bodisi zalogi »vsakdanjih konotacij« pojma, kot, na primer, vznesečnost, emotivna natrpanost, hiperboličnost, patos, retorično razkošje, moralna gotovost, preganjana nedolžnost,... bodisi teoretičnemu zakupu pojma, ki naslavlja vprašanja žanrske specifičnosti, zgodovinske umeščenosti in njene estetske predelave, »melodramatične imaginacije«, ... stojijo v oporo tej razstavi neskladij kulture. Prej kot spopad z nasprotji je njihova funkcija v tem, da izpišejo melodramatično izkušnjo njihovih učinkov.

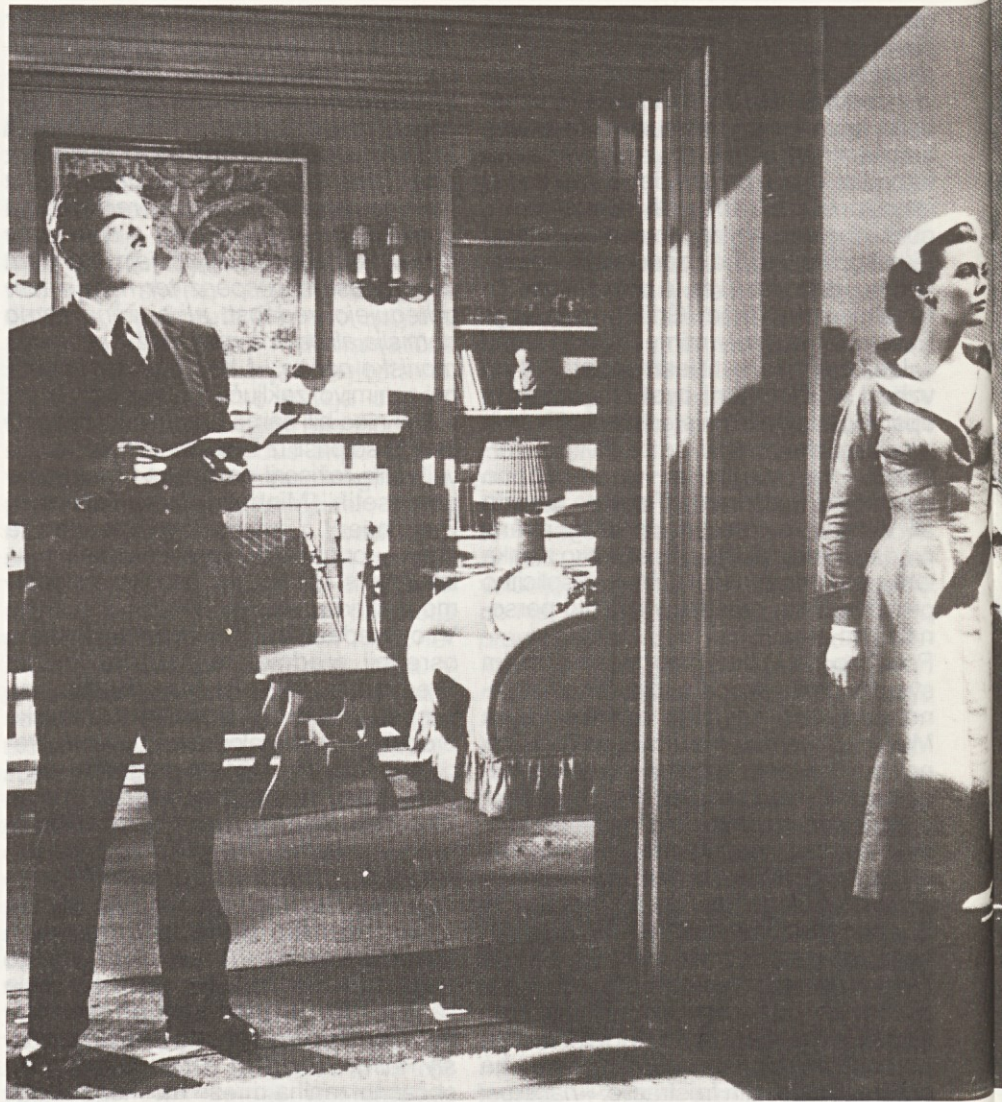
Melodramatična izkušnja, ki je na ogled skozi formalni ali pripovedni stilizem žanra, je izkušnja zatika, ujetosti v ideoloških razpokah sveta; več: melodrama sama je ideološki neuspeh. Viktorijanska melodrama, na primer, se — posebno v svoji najpopolnejši izpeljavi, družinski melodrami — spopada z vdorom ojdipovske situacije: zapleteni pripovedni tokovi, napolnjeni z burnimi akcijami, podprtimi z umori, naravnimi nesrečami ali intrigantskim delovanjem zlih karakterjev, so na koncu le predelava Ojdipove zgodbe. In vendar vsakič, ko emotivni izbruh začne najbolj natančno uprizorjati nevarnost razpada celostne podobe junaka, vstopi na prizorišče avtomatizem čudežnega preobrata, ki zašije nevarno razpoko. Zmaga viktorijanskega principa — premoči družine nad posameznikom — je dejanje potlačitve, začasne zgladitve konflikta, ki mora nujno privreti na dan neke drugje, v novi melodrami — od tod nepreštevna kolekcija melodramatičnih predstav na

3 Mulvey, Laura: »Notes on Sirk and Melodrama«, *Movie*, 1978 (25), str. 53.

4 Elsaesser: *Tales of Sounds and Fury*, op.cit., str. 180.

gledališkem odru 19. stoletja. Podobno ideološko negotovost izkuša televizijska melodrama, ki s samo formo nadaljevanke sporoča, da gre začasne pomiritve s svetom, ki ne morejo trajati dlje kot do naslednjega dela; njeno ponavljanje v leta in desetletja pa je mogoče brati kot čisto sugestijo nerazrešljivosti dileme, ki si jo je zastavila s prvo epizodo. Toda najbolj dosledna od vseh je hollywoodska melodrama: problemov, ki si jih postavi ta filmska metamorfoza žanra, ne rešuje ne tu ne v prihodnosti, temveč jih pusti ležati na prostem, odprte v njihovi kontradiktornosti.⁵

Melodrami zgodovinsko uspe zadržati še neko temeljno lastnost, namreč zagotovilo ugodja, ki je pogosto diderotovsko ugodje v ginjenosti in joku. Nemalo študij melodrame 19. stoletja tisto najvidnejše žanra osredišči v njegovem emotivnem naboju. Želja melodrame je, da občinstvo pripravi do »dobrega joka«. Melodrama v 20. stoletju je »tear jerker« in »weepee«. Steve Neale tehnologijo joka, ki jo razvije melodrama, pojasni s psihoanalizo: želja je osrednje melodrame, fantazijski svet, ki ga zgradi melodrama, namestitev te želje. Ugodje prihaja iz ugodja fantazije, iz nameščanja objekta in ne posedovanja objekta. Izpolnitev fantazije, ki jo nastavi melodrama, je nekaj neverjetnega, nenavadnega, izjemnega. V resnici lahko traja le do konca same zgodbe. Jok, ki sledi razpletu, je prepoznanje izpolnitve — nazadnje se je vendarle zgodilo! — in hkrati njene izgube; zgodba je mimo in s tem tudi sama uresničitev fantazije. Ugodje, ki prihaja iz joka, ponavlja izkušnjo iz otroštva, nadaljuje Neale; tam solze sledijo izkušnji izgube, posebno izgube matere. Jok ni le artikulacija te izgube, temveč je hkrati zahteva po zadoščenju, odškodnini ob izgubi, ki je največkrat usmerjena k materi. Mati v tej projekciji nastopi kot fantazijski lik, ki je sposoben izpolniti to zahtevo. »Jok tako ni samo izraz bolečine, neugodja ali nepotešenosti. S tem, ko zahteva zadovoljitev, postane nosilec želje — fantazije — da je zadovoljitev mogoča, da se objekt lahko povrne na svoje mesto, da je izguba izbrisana.«⁶ Paradoksalna struktura fantazije, zadovoljitve in ugodja, ki jo vključi melodrama, ustreza shemi joka: fantazijska zgradba melodrame nemalokrat pokaže, da izpolnitev želje ni mogoča, ker pride vselej prepozno — toda hkrati vpiše tudi možnost za vrnitev želje. Solze, ki nastopijo v funkciji zahteve, da je to res mogoče, odigrajo pomembno vlogo v izkušnji ugodja, ki ga proizvaja takšen melodramatični model.



BIGGER THAN LIFE, REŽIJA NICHOLAS RAY, 1956

Naslednje stičišče teoretičnih spisov o melodrami je poudarek na ekscesu melodrame.⁷ Že gledališka melodrama vpelje predstavo, ki teče vzporedno z dogajanjem na odru, nekakšno subdramo, v katero zajema odrska igra. To nevidno melodrame Peter Brooks poimenuje območje moralnega okulta, kozmičnega moralnega reda, vpisanega v retoriko vsakdanjih gibov. Melodrama v razpetosti med vidnim in zastrtim, izreklihim in zamolčanim postane temeljni *modus* odstiranja, ukinjanja preprek cenzure: melodramatična izjava prodira skozi vse, kar konstituira »princip realnosti« — tu želja spregovori v popolnem prepoznanju same sebe. Naznamenitejši melodramatik francoskega odra Guilbert de Pixerecourt to frustracijo z neizreklihim pogosto ilustrira z vpeljavo mutca ali psa, ki v kritičnih trenutkih boja za življenje do kraja izpeljeta grozo nad srečanjem z nemim zrnem realnosti.

Eksces filmske melodrame filmska teorija opazuje na ravni vizualnega ekscesa, ki ga proizvajata, na primer, razcep med pripovedjo in *mise en scene* ali »histerična montaža«. Televizijska melodrama eksces vpisuje v samo igro, ki neposredno izziva kodificiran televizijski realizem, v začasne pripovedne zapore, ki jih narekuje forma nadaljevanke, v zamrznjene obraze pred reklamnim blokom itn.

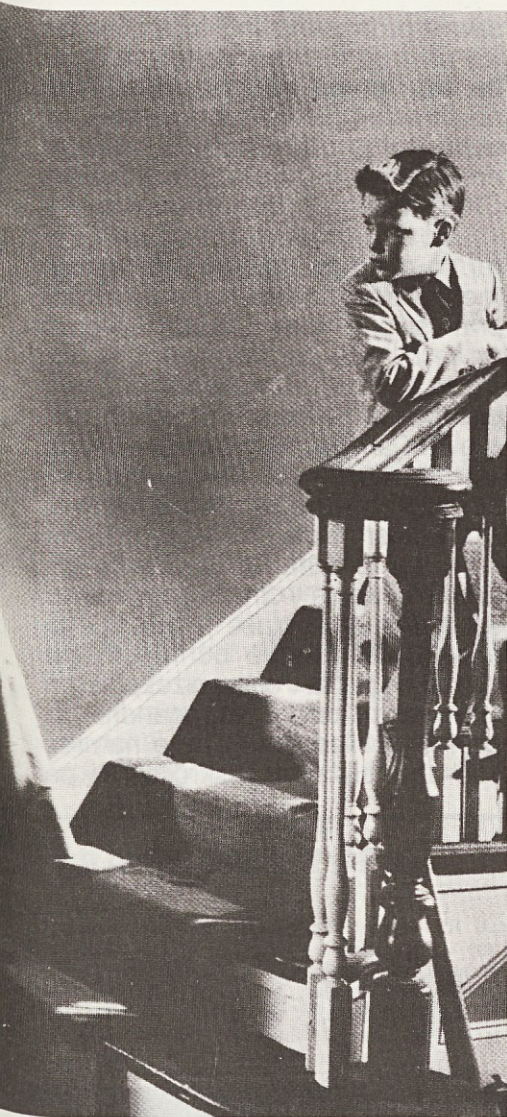
KAJ JE MELODRAMA?

Tam, kjer gledališka in televizijska melodrama, vsaka iz svojih razlogov, umanjata v polju teorije, se za filmsko melodramo, domnevno najmanj problematično od treh, izkaže, da je tisto, kar danes pojmujejo kot hollywoodsko melodramo, Hollywood sam poimenoval drugače, melodramo (tudi »meller«) pa postavil drugam. Steve Neale (University of Kent, Velika Britanija): »Melodrama petdesetih običajno ni bila imenovana s

5 prim. Nowell-Smith, Geoffrey: »Minnelli and Melodrama«, *Screen*, 1977, 18 (2).

6 Neale, Steve: »Melodrama and Tears«, *Screen*, 1986, 27 (6), str. 22.

7 prim. Feuer, Jane: »Melodrama, Serial Form and Television Today«, *Screen*, 1984, 25 (1).



tem imenom. Tisk filmske industrije je pojem melodrame uporabljal z namenom, da bi poudaril elemente groze, dogodivščine, akcije in ne domačijskosti, ženskega, romance. Mnoge filme, ki jih filmske študije opisujejo kot melodramo, je industrija sama poimenovala s širšim pojmom drame. «Podoben razkorak v poimenovanju opaža Barbara Klinger: »Filmska industrija v petdesetih melodrame, kot jo razumemo danes, ni definirala s tem pojmom. Namesto tega je uporabljala izraz 'adult drama'. **Zapisano v vetru** Doglasa Sirka, **Payton Place**, **Večje od življenja** ter mnogi drugi filmi so bili definirani kot filmi za odrasle z močno poudarjenimi seksualnimi vsebinami ali psihološkimi problemi v ospredju. « Elizabeth Cowie: »Kar razumemo kot melodramo, to je filme Sirka, Minnelli, Raya, kot se je v njih v petdesetih pisalo v Cahiers du Cinéma, se danes definira na novo. « E. Ann Kaplan (State University of New York at Stony Brook, ZDA): »Melodrami kot pojmu se dogaja

isto kot s film noir: ko smo že mislili, da vemo, na kaj se nanaša, se pojavi nekdo, ki ga začne uporabljati v čisto drugih kontekstih, obdobjih in kinematografijah. «

Kako tedaj govoriti o melodrami? Peter Brooks: »Mislim, da melodrama kot literarno kritični pojem nikoli ni bila do kraja definirana. Njena uporaba je ohlapna in novejša. Ne verjamem, da bosta načina uporabe v literarni kritiki in filmski kritiki kdaj do kraja sovpadla. Toda, kar bi predlagal, je, da razmišljamo v nekem širšem kontekstu in se potem vprašamo, kaj melodrama kot imaginarno naredi za nas. Tedaj lahko odkrivamo stičišča med mnogimi različnimi formami melodrame. « E. Ann Kaplan: »Kar potrebujemo, je določitev področja, ki ga naslavlja melodrama — to je, zgodbe o družini, incestu, ojdipovske situacije — ter določene estetike čustva, telesa... V vsakem primeru pa bomo morali vsakič znova povedati, katero referenco in kontekst imamo v mislih: lahko imamo seveda neko globalno pojmovanje, toda vselej, ko si bomo zadali neko posebno intelektualno nalogo, bomo morali zožiti našo uporabo in jo definirati v odnosu do te naloge. « Elizabeth Cowie:

»Pojem potrebuje kritičnega premisleka. Sama poskušam gledati na film deduktivno namesto induktivno, se pravi, najprej pogledati, kaj vse imamo v nekem filmu, in da bi bili sposobni videti to nekaj, moramo imeti pri roki neke pojme. Mise en scene, kot sem predlagala v svojem govoru, bi bil lahko eden izmed kodov, ki jih potrebujemo, in sicer na način, kot se ga je uporabljalo v Cahiers du Cinéma, to je, v odnosu do avtorstva, kar omogoča, da zavrujemo zgodbo in namesto tega poudarimo samo organizacijo in izdelavo filma. «

MELODRAMA V KULTURI POSTMODERNIZMA

Četudi o melodrami ni mogoče razmišljati zunaj zgodovinskih kontekstov, in tedaj govorimo predvsem o žanru, ki ima svojo časovno in kulturno umeritev, na koncu ostane nekaj okruškov melodramatične imaginacije, ki najbrž ostajajo naprej v uporabi vsepovsod, kjer vsakdanji razum že spontano odkriva usedline ali transformacije zgodovinske forme. Sogovorniki so na moje zadnje vprašanje odgovorili z enako mero zgodovinske perspektive in časovnega preskoka v kolaž postmodernistične imaginacije. Steve Neale: »Določen režim delanja gledališča in filmov, na primer akcijskega ali znanstveno fantastičnega in od časa do časa filma, postavljenega v družinsko okolje, z osrednjim ženskim likom itd., še obstaja; tradicija je še ve-

dno tu — vendar v popolnoma drugačnem kontekstu. « Elizabeth Cowie: »Če se vprašamo po specifičnosti televizije v njeni proizvodnji in formah in upoštevamo dejstvo, da moderna reprezentacija zadeva moškega, žensko, identiteto in svet tam zunaj, potem seveda ni težko dobiti ven zgodbo, ki jo imenujemo melodrama. « Kevin Loader: »V tem trenutku mnogo TV producentov tava naokoli in išče odgovor na vprašanje, kaj storiti po **Twin Peaks**. Kar je zanimivo z vidika melodrame, je neke vrste post-twinpeaksovska senzibilnost, nekaj melodramatičnega, nekaj, kar je 'večje od življenja' in postmoderno na način, da sprevrača naš čut za to, kakšen bi moral biti pripovedni okvir. Je, kot bi vzeli koščke vsakega ortodoksizma po malo, jih postavili drug ob drugega na nek radikalen način; **Twin Peaks** je naredil prav to, namreč zmešal celo zalogo filmskih in televizijskih žanrov... Prav gotovo bo veliko ljudi začelo eksperimentirati s takšnimi formami — in melodrama je tu zraven. « Peter Brooks: »Melodrama je postala zelo pomembna za postmoderno kulturo. Obstaja nekaj v postmoderni senzibilnosti, ki zahteva melodramo in uživa v njej, četudi skozi ironičen pristop. Prinaša nam bolj točno reprezentacijo izkušnje, kot to uspeva komediji ali tragediji. Zdi se, da bolj natančno odgovarja na tisto, za kar se nam dozdeva, da gre v neki življenjski situaciji. Danes razumeti melodramo pomeni razumeti moderno kulturo in posebno razumeti, kako melodrama deluje na nas. « Zgodovinska forma, ki jo je prinesla določena družbena in idejna atmosfera, zapeljuje naprej. Četudi vsaka predelava sproti zgubi teoretični in kulturni interes za modaliteto poprej, jo z njo veže neka tanka nit kontinuitete v reprezentaciji frustracij in travmatičnih jeder kulture in subjekta v njej. Lahko, da je res, kot pravi Brooks, nekaj v melodrami, kar odgovarja moderni kulturi nasploš. Ali pa je, obratno, nekaj v moderni kulturi, kar jo sili nazaj, na kraj nerazrešenega nasprotja. Ne glede na smer potovanja melodramatična izkušnja sveta ostaja zadošči navzkrižna in enigmatična struktura, da lahko preživi na odru postmodernizma in obenem teoriji zagotovi ugodje ob vprašanju, kaj je melodrama.

KSENIA H. VIDMAR