



Jon Hamm som reklamegeniet Don Draper i *Mad Men* (AMC, 2007-).

Nostalgien og den virkeliggjorte utopi

Om *Mad Men* som dobbelt tidsbillede

Af Alexander Vesterlund

Mad Mens titelsekvens viser, hvad serien handler om. En silhuetmand falder på en baggrund af tegnede, farverige skyskrabere. På vinduerne hænger en blanding af familiefotos, reklamer og slogans. Men der er noget elegant og nærmest yndeligt over faldet. Jakkessættet sidder, og det ser i det hele taget lækkert og glitteragtigt ud, selv om manden er ude af kontrol. I det øjeblik, vi må formode, at han rammer jorden,

toner billedet over i en rygvendt skikkelse, stadig i silhuet, og med en cigaret i hånden. Silhuetten er Don Draper, seriens hovedperson, som vi i første scene ser i jakkesæt i en lignende rygvendt positur.

Metaforikken er til at få øje på: En mand uden identitet falder mod en afgrund, mens en poleret, overfladisk og fortegnet amerikansk virkelighed tårner sig op omkring ham. Reklamernes grafiske



Seriens metaforiske intro-sekvens.

udtryk peger på 60'erne, og det samme gør den Saul Bass-agtige æstetik, der i øvrigt varsler undergangen med en intertekstuel reference til især Hitchcocks *Vertigo* (1958).¹

Titelsekvensen anslår både opfyldelsen og afviklingen af den amerikanske drøm. Don Draper lever og falder i en form for virkeliggjort utopi. En sådan er ifølge den franske filosof Jean Baudrillard noget ærkeamerikansk:

[Amerika] dyrker ikke oprindelse eller mystisk ægthed, det har hverken fortid eller nogen stiftende sandhed. Fordi det ikke har kendt tidens primitive akkumulation, lever det i en evig aktualitet. Fordi det ikke har kendt sandhedsprincipets langsomme og århundredgamle akkumulation, lever det i en evig simulation, i tegnenes evige øjeblik (Baudrillard 1987: 106).

Dette giver dog ikke amerikaneren identitetsproblemer. For fremtidens magt, polemiserer Baudrillard videre, vil ligge hos folk uden oprindelse, uden ægthed, og de vil forstå at udnytte denne situation til

det yderste. Tanken om det sande, det ægte og det originale – som ifølge Baudrillard er noget ærkeeuropæisk – hører ikke hjemme i den amerikanske utopi.

Ikke desto mindre falder silhuetmanden. Der er noget, der ikke helt stemmer med Baudrillards ellers rammende karakteristik.

Men titelsekvensen peger også på et andet og helt centralt tema i serien: nemlig tider, der spejles i hinanden. Det er nutidens øjne, der ser fortiden brase sammen. Fortællerens syn foregiver ikke at være på niveau med karakterernes – selv musikken peger ud af deres tid.

Mad Men er altså en selvbevidst fortidsrepræsentation, og seriens retro-bevidsthed synes afgørende for dens appel. Der er kælet for detaljerne i en grad, der nærmest gør 60'erne utopiske. Skrivemaskiner, telefoner, malerier, gulvtæpper, farver, whiskyglas, tobaksvaner og historiske referencer – for ikke at nævne den uhyre omtalte mode – er placeret med nidkær

historisk omhu. Farveskalaen går fra en lettere dunkel og blød, mørkebrun 50'ær-æstetik til et mere prægnant og farverigt 60'ær-udtryk i seriens fjerde sæson. Og på lydsiden er der kælet for tiden med larmende dørtelefoner, klirrende isterninger og et staccato-kor af skrivemaskiner. *Mad Mens* skaber Matthew Weiner siger, at serien fortælles i detaljen (Ferla 2007). Og detaljerne og tidsmarkørerne, mener den amerikanske filmkritiker Vincent Canby, er så historisk præcise, at det grænser til det satiriske (Schwarz 2009).

Mad Men er altså ikke blot et drama, der kredser om en handling og nogle karakterer, men en stemning, en tilstand eller måske endda en længsel. Det ligner et paradoks: Jo mere opmærksom serien er på detaljerede tidsmarkører, des mere synes blikket længselsfuldt tilbageskuende. Mens portrættet af tiden på den ene side troværdiggøres med præcise tidsmarkører, er blikket på den anden side æstetiserende, romantiserende og pinligt historisk bevidst. Tiden, der skildrer, flyder sammen med tiden, der skildres – og netop dette møde må betragtes som en afgørende kvalitet. Dobbelttheden kan virke fremmedgørende på den seer, der bare gerne vil leve sig ind i et drama. Men det er også denne dobbeltheden og dette sammenstød, der gør serien kunstnerisk vellykket.

Stockholm-syndromet. *Mad Men* fik premiere på den amerikanske kabelkanal AMC i 2007. Serien, der kredser om et reklamebureau på Madison Avenue i New York, er en af de mest omtalte i amerikansk tv-dramatik's aktuelle såkaldte guldalder. *Mad Men* er blevet et fænomen, og de fleste kritikere er enige om dens kvaliteter: Persontegningen er nuanceret og kompleks, dialogen har litterære kvaliteter, og tidsbilledet er uimodståeligt.

Men der lyder også enkelte kritiske røster. Den amerikanske filmprofessor Jason Mittell ser *Mad Men* som en kritik af forbrugersamfundet (der for alvor løb løbsk i 60'erne), mens serien selv er glitteragtig og overfladisk (Mittell 2010). Det er der noget hyklerisk over, skriver han. Og serien kritiserer en nostalgisk illusion, men er selv nostalgisk: "Jeg finder det temmelig foruroligende, at serien både kan kritisere sin kulturelle periode og sælge den til seerne som et opmuntrende og stilfuldt sted at vende tilbage til." *Mad Men* er et opgraderet melodrama, der minder om 60'ernes soapserier som *Peyton Place* (1964-69), skriver han med slet skjult aversion. Ifølge Mittell er Don mere overfladisk og usympatisk, end han er kompleks og interessant – som f.eks. Tony i HBO-serien *The Sopranos* (1999-2007). Hvis vi alligevel holder af ham, er det, fordi vi lider af et Stockholm-syndrom. Men for Mittell er seriens måske største problem, at dramaet ikke virker ægte.

Kritikeren Daniel Mendelsohn uddyber en lignende kritik i det hæderkronede *New York Review of Books* (Mendelsohn 2011). Ikke alene finder han serien dårligt skrevet, han mener også, at vi i udpræget grad får at vide, hvad vi skal tænke, når en højgravid kvinde ryger, når en voksen slår et barn, og når tidens racistiske, anti-semitiske, homofobe og kvindeundertrykkende tendenser blotlægges. *Mad Men* er pakket ind i en ubehagelig følelse af, at vi i dag er blevet meget klogere. Og så får vi i øvrigt ikke noget af substans at vide om de 60'ere, serien vil skildre. Filmen er som en reklame med en alt for tydelig undertekst, skriver Mendelsohn.

Når jeg bruger tid på denne kritik, er det, fordi jeg et stykke af vejen er enig i præmissen og uenig i konklusionen. Det kan være vanskeligt at leve sig ind i Don

og de andres følelser og motiver, og det er næppe helt forkert at tale om serien som en stiliseret soap eller et forvrænget tidsbillede. Men jeg vil i det følgende give en karakteristik af *Mad Men*, hvor netop disse 'fejl' og 'mangler' er en kvalitet. *Mad Mens* efter min mening afgørende kvalitet skal findes som en merværdi, der ikke lader sig afkode entydigt. Jeg vil give en karakteristik af serien som et selvbevidst nostalgisk portræt, som kræver noget af øjnene, der ser. For *Mad Men* tilbyder sjældent et drama, vi kan leve os ind og forsvinde i.

Seriens karakterer har det pr. definition svært med deres roller. På reklamebureauet møder vi Peggy, der keder sig som sekretær og drømmer om at bryde med tidens fortegnede kvindebillede (hun aner, hvor absurd det er). Vi møder Pete, der hverken kan opfylde sine egne eller sin slægts ambitioner; selvværdet afhænger af næste forfremmelse, og han føler sig generelt misforstået og forbigået. Og Dons kone, Betty, kan ikke finde ud af det forstadsliv, der gør hende ulykkelig, men som hun også selv vedligeholder som den naive småborger, hun er dømt til at være. *Mad Mens* karakterer bevæger sig mellem samfundets konventioner og det selvskabte billede. Rollerne er ikke til forhandling (endnu). Men identiteten er. Don har selv opfundet sin, da han under Koreakrigen tog en anden mands navn og nu er steget til tops i reklamebranchen. Som den eneste i serien er det for alvor lykkedes ham at leve i sit eget billede af virkeligheden og så at sige skabe sin egen konvention – eller i det mindste udnytte konventionen til sin fordel. Han har visket tavlen ren og lever i den virkeliggjorte utopi. Serien viser, hvordan han trives og realiserer sig selv i en form for amerikansk drøm. Men den beskriver også drømmen og utopiens forfald, når fortiden ustandseligt vender tilbage, og når den

nye frihed efterlader ham desillusioneret. Spørgsmålet er, om mennesket – selv når det har fået bugt med konventionen – virkelig er frit til at skabe sig selv. Men inden vi går dybere ind i *Mad Men*, skal vi dvæle en smule ved nostalgien.

En romance med fantasien. Den russiske litterat Svetlana Boym beskriver nostalgien som en romance med fantasien. Det nostalgiske billede er en dobbelteksponering af fortid og nutid, hjemme og ude, fantasi og virkelighed (Boym 2007). Men nostalgis etymologiske oprindelse skal findes i det græske *nostos*, der betyder 'at vende hjem' og *algia*, der betyder 'længsel'. Nostalgien har altså at gøre med længslen efter et hjem. Begrebet blev første gang brugt i 1688, da en schweizisk studerende ville definere en særlig form for hjemve. Nostalgien var et medicinsk problem, der bl.a. ramte soldater.

I 1798 noterede Immanuel Kant, at nostalgikeren efter hjemkomsten blev skuffet, hvad der fik ham til at konstatere, at længslen nok havde mere med tid end med sted at gøre. Vi ser altså et skisma mellem nostalgien rettet mod et sted og mod en tid. Mens Odysseus længes hjem, længes Proust efter en tabt tid. Og tiden er irreversibel; derfor er længslen umulig at kurere. Nostalgien bliver en reaktion på det bedrøvelige faktum, skriver den canadiske litterat Linda Hutcheon. Den bliver en form for utopi, der er rettet mod fortiden – en tilstand, der især næres af en modernitet med traditioner og værdier i opbrud (Hutcheon 1998).

Den amerikanske litteraturkritiker Fredric Jameson mener endda, at nostalgis blik er et overgreb mod fortiden og siger mest om en historieløs nutid (Jameson 1991). Nostalgien er et desperat forsøg på at fylde fortidens huller ud. Jameson



Det kreative team på Sterling Cooper-reklamebureauet.

taler om nostalgiske film, som han mener hylder en imaginær forestilling om fortiden. Med postmodernismen som den store synder ser han nostalgien som et regresivt onde, mens han sjovt nok selv synes at længes efter en form for ægte historicitet. Og spørgsmålet er, om problemet ikke først og fremmest skal spores i selve filmmediet, der pr. definition skaber distance. Er en fortidsrepræsentation ikke altid mere eller mindre manieret? Eller, med filminstruktøren Derek Jarmans ord, en mistolkning? (Hutcheon 1998).

Spørgsmålet er, om *Mad Men* ikke netop dyrker den afstand, Jameson kritiserer, om den ikke bevidst arbejder med det imaginære og det manierede. Den postmoderne tilstand, skriver Hutcheon med inspiration fra den franske filosof

Lyotard, udnytter og udstiller nostalgien, men næres også af den. Postmodernismen gør nostalgien ironisk. Teknologien har gjort grænserne mellem fortid og nutid flydende, fortiden aktiveres i bevidstheden om, at det autentiske aldrig kan genskabes. Her kommer ironien ind i billedet og markerer den distance, vi udmærket er klar over adskiller os fra fortiden. Man ironiserer over nostalgien, fordi man kender til dens farer. Ironien bliver det greb, der får nostalgien til at virke tålelig. Og nostalgien udstilles som det, den er: En kommentar, ikke bare til fortiden, men også til nutiden (Hutcheon 1998).

En fragmenteret virkelighed har skabt en nostalgi-epidemi, skriver litteraturteoretikeren Elisabeth Bronfen. Hun omtaler nostalgien som en beskyttelsesfiktion, der

idealiserer fortiden og digter videre på den (Bronfen 1998). Dermed bliver længslen forbundet med noget, der aldrig har eksisteret. Nostalgien bliver en forsvarsmekanisme mod et postmoderne forfald og globaliseringens eksplosion af informationer. Vi længes efter et fællesskab med en fælles hukommelse, og forsvarsmekanismen minder om en sekulariseret form for spirituel længsel efter det absolutte. Det nostalgiske filter kan sortere og skabe en nøje defineret version og dermed afgrænse erfaringsrummet (Boym 2001). Denne form betegner Boym som en *restorativ nostalgi*, der forsøger at genskabe en bestemt version af virkeligheden, mens den fortrænger en kompleks og flertydig virkelighed. Man søger tilflugt i en tid, der idealiseres ud af proportioner. Den kommer til at virke sta-

bil og sammenhængende og befriet fra den tilfældighed og uforudsigelighed, der altid er nuets vilkår. Nostalgien forbindes med noget sandt og traditionelt og opfatter ikke sig selv som nostalgisk.

Det gør derimod den *refleksive nostalgi*, der ved, at længslen er umulig at indfri og netop dyrker afgrunden mellem tabte tider og steder. Mens den restorative nostalgi, som jeg senere vil se *Mad Mens Betty* som en repræsentant for, understreger hjemmet (nostos), næres den refleksive af længslen i sig selv (algos) og udskyder konstant hjemrejsen på en vemodig, sanselig og ofte ironisk måde. Den refleksive nostalgi har ingen illusioner om at genskabe det tabte; den er snarere betaget af selve distancen. Denne nostalgiske følelse iagttager sig selv. Det er en intellektuel, selvbevidst og

Don Draper (Jon Hamm) og hans hustru Betty (January Jones) i perfekt 60'er-stil.



kontrolleret følelse, der dvæler i spændingerne mellem *longing* og *belonging*. Og den refleksive nostalgiker frygter hjemmet med samme passion, som han længes efter det: "Her er udgangspunktet ikke genskabelsen af det, man forstår som en endegyldig sandhed, men en meditation over historien og tidens gang," og det er med en følelse af underliggørelse (defamiliarisering), at den refleksive nostalgiker fortæller sin historie (Boym 2007). I det følgende vil jeg diskutere, hvordan *Mad Men* kan ses i et (refleksivt) nostalgisk lys.

Karrusellen. Mens det i filmen er et klassisk dramaturgisk princip, at handlingen – efter Aristoteles' gamle doktrin – bevæger sig fra en begyndelse over en midte mod en slutning, er det tv-seriens kendetegn, at en endelig slutning konstant udskydes. *Mad Mens* tematiske pointe, der handler om, at identiteten ikke lader sig fastslå, forankres således i den serielle struktur. Mennesket udvikler sig grundlæggende ikke, og en slutning er altid en ny begyndelse. I den evige midte er menneskets muligheder åbne, og det samme er seriens, men begivenhederne bevæger sig snarere i ring end kausalt fremad. Mens vi som seere af tv-serier ofte fanges mellem et begær efter afslutning og et begær efter fortsættelse, er det primært den evige fortsættelse, der tænder i *Mad Men*. Vores narrative begær skuffes ikke så sjældent – der er kun få *cliffhangers*, der lokker med spændende forløb. Sluttes et afsnit uforløst, er det ikke i udpræget grad, fordi serien skaber *suspense* og lokker med spændende fortsættelser, men fordi det uforløste er et uomgængeligt vilkår. Der er naturligvis føljetonelementer på tværs af afsnittene i *Mad Men* og en fremadskridende historisk pointe, men ofte er der også løse ender. I første sæsons afslutning føder Peggy et barn, hun ikke vil

se. Vi efterlades nysgerrige, men inden der bliver fulgt op på historien, er vi så langt inde i anden sæson, at vi næsten havde glemt det eller mistet interessen.

På den ene side kan vi se et tema i *Mad Men*, der går ud på at betegne verden og mennesket, skabe sprog og betydning. Reklamebranchen opfinder betydninger og giver verden værdi, men også mennesket er en del af en fortælling, det i et vist omfang selv må være med til at fortælle. På den anden side flyder mennesket ud i en form for retningsløs betydningsløshed. Jo mere mennesket vil give verden betydning, des mere synes tomheden at træde frem. Jo mere man vil skabe sin egen version af sig selv, des mindre ved man, hvem man er. Og her kommer nostalgien ind i billedet.

I afsnittet "The Wheel", der er det sidste i første sæson, skal Don præsentere et billedhjul, som kan projicere diasfotografier op på et lærred. Kunderne fra Kodak ser måbende til, mens Don holder en inspireret tale om maskinen som en karrusel, der kan reproducere fortiden. Til lejligheden har han sat billeder ind af sin egen familie. Dons genistreg er, at han giver et banalt billedhjul en ny betydning, der aktiverer nostalgien. Man kan pendle fra det ene billede til det andet uden at nå en afslutning. Der er ingen sammenhæng mellem de enkelte billeder – snarere en seriel forvirring – for karrusellen begynder hele tiden forfra og markerer, at erindringen konstant giver fortiden ny betydning. Det er ikke en lineær fortælling, der strukturerer forløbet, men et bombardement af sanseindtryk, der er langt mere forførende end virkeligheden. Mens billederne manipulerer med erindringen (og omvendt) og aktiverer en tabt fortid, er det tydeligt, at der blot er tale om billeder, som projiceres op på et lærred, hvorfor fraværet samtidig bliver afgørende for nostalgien: Den skabes af kombination

nen af nærvær og fravær. Dermed bliver scenen et billede på, hvordan serien selv portrætterer tiden. Billedhjulet er ikke i sig selv nostalgisk, og det er 60'erne heller ikke. Men ligesom erindringen kan fylde karrusellens billeder med merbetydning, gør serien selv tidens mindre flatterende tendenser forførende.

Franskmanden Roland Barthes erfarer noget lignende i sin meget personlige essaybog *Det lyse kammer* (1983). Fotografier, skriver Barthes, kan rumme et *punctum*, der giver en smertelig erkendelse af tings forgængelighed. Den affotograferede situation kommer aldrig tilbage, og på den måde minder fotografiet om det faktum, at vi skal dø. Punctumoplevelsen overskrider den kulturelle og intellektuelle forståelse (*studium*) og giver en intens adgang til fortiden, der helt overskrider den sproglige erkendelse. Fotografiet åbner en utopi, beskueren kan træde ind i. Men tegnet rummer også et fravær, og her kan nostalgien komme ind igen: Længslen efter, at tegnet kan referere til en virkelighed. Problemet er, at den dybt subjektive punctumoplevelse netop er en fantasi.

I slutningen af "The Wheel"-afsnittet kommer Don hjem til sin familie, der ligner et poleret reklamebillede. Vi ser en rygvendt Don i en indstilling, hvor børnene hopper op på hver sin skulder, mens Betty virker lettet over, at Don alligevel vil med på Thanksgiving-ferie. Der klippes brat ud af situationen, som begynder forfra; nu er huset bare tomt. En kamerabevægelse fjerner sig langsomt fra Don, der sidder tænksom tilbage på trappen. Ville han hive nostalgien ud af billedkarrusellen og udleve den i virkeligheden? Havde han et øjeblik troet, at den nostalgiske vision kunne realiseres, erfarer han nu, at der netop var tale om en fantasi.

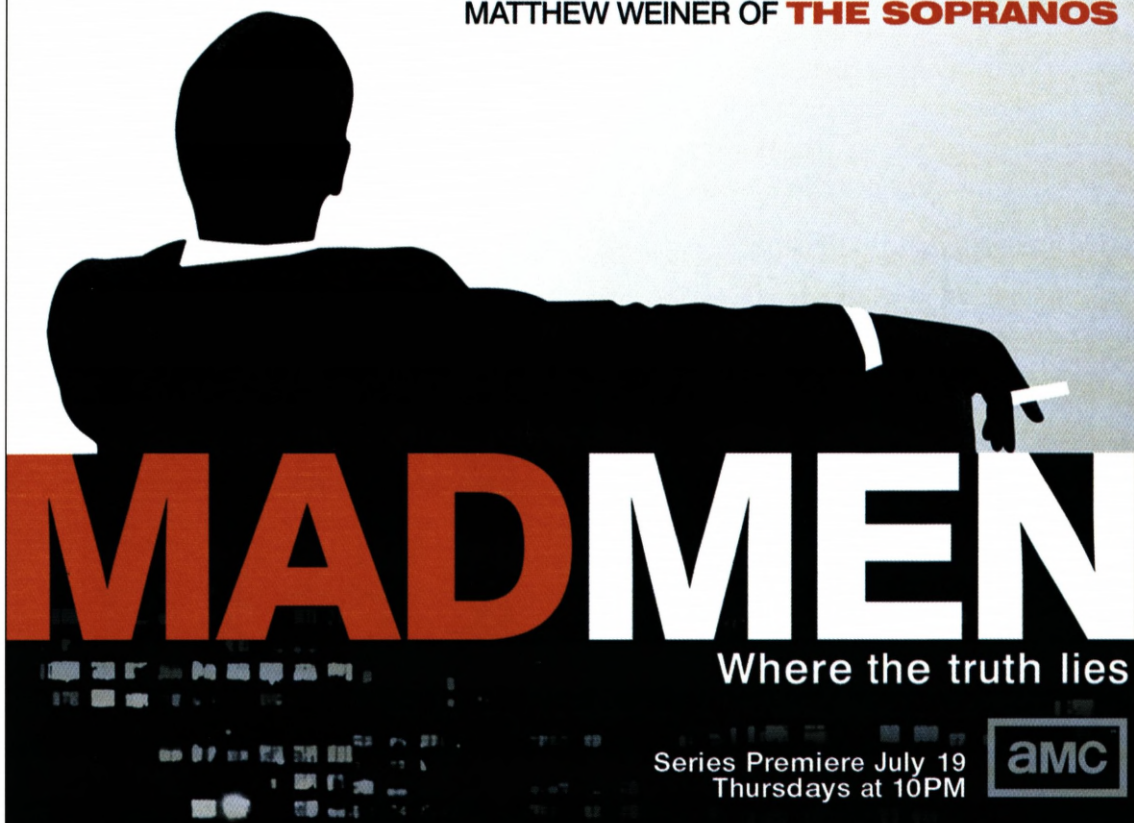
Det ironiske er, at drømmescenariet

sagtens kunne have været en scene i *Mad Men*, hvorfor Don indirekte kommer til at forholde sig til den fiktion, han er en del af – en fiktion, der selv ligner et glansbillede. Det er altså forståeligt nok, at Don kan komme i tvivl om, hvad der er virkeligt og uvirkeligt. På den ene side har vi den virkeliggjorte utopi, på den anden side den refleksive nostalgiske tomhed, der dvæler ved utopiens forfald. Men overgangen er ofte flydende.

Kamerabevægelsen væk fra Don markerer trods alt distancen. Fortiden bliver til i nutidens optik, og derfor bliver begivenhederne uvirkelige eller eksplicit fiktive. *Mad Men* er klar over sin egen kunstighed og lægger også op til, at vi nyder tegnene i sig selv – som *simulacra* snarere end virkelighedsgengivelse – og finder sprækker, der kan aktivere punctumoplevelsen, hvad enten vi husker 60'erne eller falder for det, Hutcheon betegner som *armchair nostalgia*, hvor man længes efter en tid, man ikke selv har oplevet.

En opgraderet soap? *Mad Men* har fællestræk med soapserierne, der kredser om intriger i familien og på arbejdet i en uendelig hverdag. Soapseriens plot involverer talrige karakterer – vel at mærke stereotyper – og stilen er udpræget melodramatisk (Dunleavy 2009). Her er mennesket en del af et større system (eller skæbne), der får afgørende indflydelse på dets livssituation. Musikken ledsager emotionelle og dramatiske højdepunkter – i *Mad Men* ofte i form af en særlig sigende sangtekst mod slutningen. Melodramaet tematiserer ofte et sprogligt underskud, hvorfor billederne formidler en stærk følelsesmæssig påvirkning. Følelsepåvirkningen relaterer til noget, der sker i handlingen, men dramaet udfolder sig og er ofte kun interessant i et indre mentalt rum (Grodal 1991).

FROM WRITER AND EXECUTIVE PRODUCER
MATTHEW WEINER OF **THE SOPRANOS**



En typisk anke mod melodramaet er, at følelsepåvirkningen snarere benyttes som en social kode, der skal fortælle noget om karakterernes tilstande, som vi kan leve os ind i, end det er en affekt, der er direkte motiveret af handlingen. Affekten isoleres fra årsagen, og begivenhederne indtræffer altså kun, fordi vi skal leve os ind i karakterernes reaktion. Affekten bliver en reaktion på en form for kommunikativ afmagt i forhold til begivenheder, der er så voldsomme, at karaktererne ikke kan reagere aktivt på dem, og dermed intensiveres oplevelsen. Dermed bliver affekten også uudsigelig, og som seere reagerer vi først og fremmest følelsesmæssigt (Ibid.).

Det system, karaktererne i *Mad Men*

er oppe imod, er så at sige *hele historien* og fiktionens greb. De bliver objekter for en tid, og en del af betydningen opstår i den merviden, vi som seere har i forhold til dem. Men mens melodramaet i vid udstrækning tilbyder seeren et 1:1-forhold mellem udtryk og indhold – eller mellem ansigtsudtryk og følelse – kan det i *Mad Men* være vanskeligt at tyde forbindelsen. Her er melodramaets affekt erstattet af mere poetiske tilstande, og den kommunikative afmagt er et eksistentielt vilkår snarere end et melodramatisk virkemiddel. Tvetydige tilstande vises i billeder, men en forståelse af tilstanden kræver en deltagende seer, der – som i melodramaet – relaterer til begivenhederne, men som også – på



Romantisk retro eller spejling af vor egen tid?

ikke-melodramatisk vis – fjerner sig fra dramaet og vurderer fiktionen som fiktion.

I en scene (i afsnittet "Marriage of Figaro") er Don forsvundet fra datteren Sallys fødselsdagsfest. Vi ser ham sidde i bilen i mørket, tilsyneladende ventende på nogen. Overraskende viser det sig, at han blot hentede en hund til Sally. Hvorfor skulle vi dvæle ved Don i bilen? Afsnittet slutter med, at Don ligger på sofaen og kigger op i loftet med en mine, der både kan tolkes som lykkelig og vemodig. Hvis vi blot skulle have fortalt, at Don hentede en hund, kunne klipningen langt mere effektivt have fortalt dette uden de uklare mellemregninger. Scenen lades med en merbetydning, der fortæller noget om Dons tilstand. Mens Jason Mittell altså ikke vil acceptere, at man ikke forstår Dons motiver, kan

man omvendt argumentere for, at det gør Don heller ikke selv. Og vi kan hverken dechifrere billederne til håndgribelige følelser eller motiver. Det uafklarede åbner betydningen og er en del af fascinationen. Den ydre årsag til Dons eksistentielle eller kommunikative afmagt (som han i øvrigt ofte havner i, når han ikke befinder sig på kontoret) er gådefuld, og som seere må vi stumt relatere til situationen – ligesom i melodramaet. Og hvis vi har svært ved at leve os ind i tilstanden, er det måske, fordi vi i for høj grad leder efter en årsag i dramaet, der direkte kan pege på affekten.

Afstand mellem mennesker. Menneskets kommunikative (af)magt er et gennemgående tema i *Mad Men*. I seriens første afsnit ("Smoke Gets in Your Eyes") taler

Dons jødiske kunde Rachel Menken om kærligheden, men Don afviser den og siger, at ordet 'kærlighed' blot er noget, folk som han selv har opfundet for at sælge nylonstrømper, mens Menken insisterer på, at der findes en følelse bag kærlighedens sproglige udtryk. Don kan ikke se sproget som noget gennemsigtigt, der betegner en virkelighed. Sproget skaber verden – ikke omvendt.

Det er også en kommunikativ afstand, der adskiller Don og Betty. I en opvisning i den restorative nostalgi ødelægges Bettys billede af Don, da hun opdager hans hemmelighed: "Jeg har altid troet, du var en fodboldhelt, der hadede sin far," siger hun, som om hun har været forelsket i et billede. Betty kan ikke leve med Dons bedrag, men måske er det primært det nye, tvetydige billede af Don, hun ikke kan leve med.

Don benytter ikke lejligheden til endelig at fortælle den *ægte* historie. Han har ingen fornemmelse af, hvem han i virkeligheden er, og ingen restorativ nostalgisk tro på det *sande og oprindelige*. Man kunne tro, at serien gerne (med tyk symbolik) vil vise denne tilstand i de efterfølgende scener, hvor Don går forbi adskillige spejle, der viser ham som ren overflade, uden dybde og *ægte* identitet. De mest autentiske øjeblikke mellem Don og Betty finder i øvrigt sted i karrusellen – eller i den nostalgisk dvælen-de erindring. I virkeligheden når de næsten aldrig hinanden. Og det er sigende, at der ofte kommer en telefon imellem dem. Don kan kun få vished om Bettys tilstand ved at ringe til hendes psykolog. Og Betty tyer til at tolke telefonregningen, da hun mistænker Don for utroskab – som et billede på, at kommunikationen er uoverskueligt filteret.

I en anden scene møder Betty nabo-drengen Glenn på en parkeringsplads. Hun betror ham, at hun ingen har at tale med,

og at ingen virkelig kender hende. Dette møde er den mest autentiske kontakt, hun har med et andet menneske gennem hele serien. Men selvfølgelig vil Betty ikke kunne etablere noget forhold til den lille dreng. Igen er tiden på spil: De lever i hver sin. "Jeg ville ønske, jeg var ældre," siger Glenn.

Karaktererne når ikke hinanden. Og der er intet forsonende eller nogen løsning i den *evige midte* – eller i tegnenes *evige øjeblik*. Som seere må vi nyde seriens *seriellitet* og droppe tanken om en dramaturgi, der lader mennesket og handlingen udvikle sig i for faste kurver. Vi kan træde ind i nostalgien, mens dramaturgien er indrettet efter karrusellens princip. Det serielle peger på den hermeneutiske pointe, at man aldrig bliver færdig med at fortælle og forstå.

Banale livshistorier. Vi ved, at *Mad Mens* fastlåste roller og sociale orden snart vil være til forhandling. Det ser vi begyndende tendenser til i løbet af sæsonerne, der mere og mere bevæger sig mod kvindefrigørelse, borgerrettigheder, etc. Men det er ikke bare kønsrollemønstre, der vil falde. Hvis konventionerne afsløres som konventioner, vil virkeligheden virke fragmenteret og simpelthen sværere at forstå. Er det sådan et postmoderne værdiskred, der er i gang? Det er således også forholdet mellem udtryk og indhold, serien skildrer – eller måske endda en sproglig opløsning, der trænger sig på bag menneskets definitioner og konventioner. På den ene side kan man skabe sig selv, og på den anden side vil man altid være den samme. Denne tilstand er Don et billede på. Prisen for friheden og den virkeliggjorte utopi er en grundlæggende meningsløshed uden faste rammer for erkendelsen.

Det problematiske ved at fortælle, hvem man *i virkeligheden* er, tematiseres

ved flere lejligheder. Afsnittet "Suitcase" ironiserer over livshistorien, da Don finder et kassettebånd med kollegaen Roger Sterlings indtalte erindringer. Don griner ad Roger, der med sin biografiske iver virker ufrivilligt komisk. Derfor er det også dobbelt ironisk, når han selv senere i afsnittet er på cafeteria med Peggy, og de begge får et pludseligt behov for at fortælle deres livshistorier. Don taler om Koreakrigen og Peggy om sin mor. Hun tror, Don pjatter, da han fortæller, at han så sin far blive sparket ihjel af en hest: Livshistorien som koncept er grinagtig og banal, og i øvrigt ikke rammende for, *hvem* man er. Og mens de sidder og blotter sig i det klinisk lyse cafeteria, foreslår Don, at de går et mørkere sted hen, som om han vil tilbage i de æstetiserede kulisser, der er seriens varemærke, og som kan filtrere historierne gennem den nostalgiske glød. Livshistorien eller forestillingen om det *sande* erstattes af en mere bekvem beskyttelsesfiktion.

Don og Peggy kan ikke sætte ord på, at de i løbet af afsnittet er kommet tæt på hinanden, men vi forstår det med Dons gestus, da han lægger sin hånd på hendes, og de kigger tavst på hinanden. Don træder imidlertid straks tilbage i sin rolle, da han med en formel mine beder Peggy om at gå hjem i bad og komme tilbage med ti linjer. Det virkelig betydningsfulde mellem mennesker kan tilsyneladende ikke udtrykkes. Men Peggy kan benytte en metafor, når hun med indforstået mine spørger, om hun skal forlade Dons kontor med lukket eller åben dør. Tættere kommer de ikke på en formulering af, hvad der skete mellem dem.

Homesick og sick. Det virker meningsløst at kritisere *Mad Men* for at sjofle tidsbilledet. Serien er ikke forpligtet på nogen virkelighed. Don lever i en fiktion, i sin egen version af Baudrillards virkeliggjorte utopi:

Vi [europæere] er og bliver nostalgiske utopister, der er sønderrevet af idealet, men som, når det kommer til stykket, føler uvilje mod dets virkeliggørelse, samtidig med vi hævder, at alt er muligt ... men aldrig at alt er virkeliggjort. Dette er imidlertid hvad Amerika hævder. (Baudrillard 1987: 109).

I denne optik minder *Mad Men* mere om den europæiske tilstand, når den virkeliggjorte utopi gang på gang skildres som noget, der for alvor vakler og dækker over et åndeligt forfald.

At mennesket er frit, og verden åben, er både en velsignelse og en forbandelse, der overskrider seriens forankring i 60'erne. På den ene side er *Mad Men* et tidsbillede, på den anden side en selvbevidst fiktion. Karaktererne udstråler en sådan dobbelt-hed. Selve fiktionen, det polerede og det

Grubleren Don Draper (Jon Hamm).



kunstige bliver en afgørende attraktion, og serien kommer altså til at kommentere sig selv.

Mad Men er den nostalgiske hukommelse, der rekonstruerer en tabt tid. Og er blikket ikke, som Boym skriver, *homesick* og *sick* på samme tid? Tiden romantiseres, ja, men den udstilles også. Det paradoksale er afgørende for den reflektive nostalgi, og det samme er uafgjortheden. Og at serien er pakket ind i et selvbevidst, nostalgisk blik gør, at karaktererne ikke blot skal ses som troværdige spejlinger af en tid, men i høj grad også som projektioner af vores egen. Vi kan pege fingre, når familien Draper efterlader skrald i naturen efter en picnic, og kameraet dvæler ved det, men gør vi os så ikke selv skyldige i det bedrevende, nedladende og fordømmende blik, vi gerne vil kritisere? For er det ikke urimeligt at bebrejde mennesker, der også er produkter af deres tid? På den måde prikker serien til, hvem og hvor vi selv er. Serien efterlader ikke seeren narrativt tilfredsstillet og tryk, men snarere lidt urolig og fremmedgjort. Der er ingen fast betydning at dechiffrere bag seriens mange udsagn, men der er rigeligt at gå i dialog med i tegnenes evige øjeblik, ligesom der er nok at være nostalgisk over.

Note

1. Saul Bass (1920-96) var en amerikansk grafisk designer, der producerede filmplakater og animerede titelsekvenser til en lang række spillefilm (især) i 50'erne og 60'erne. Med Bass blev titelsekvensen en kunst- og udtryksform, der skulle slå filmens tema og stemning an, hvad han ofte gjorde med forsimplede, kantede og silhuetagtige figurer og menneskeskikkelser på farverige baggrunde.

Litteratur

- Barthes, Roland (1983). *Det lyse kammer – Bemærkninger om fotografiet*. København, Forlaget politisk revy.
- Baudrillard, Jean (1987). *Amerika*. København, Informations forlag.
- Boym, Svetlana (2007). "Nostalgia and its Discontents". http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf
- Bronfen, Elisabeth (1998). *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. New Jersey, Princeton University Press.
- Dunleavy, Trisha (2009). *Television Drama – Form, Agency, Innovation*. New York, Palgrave Macmillan.
- Ferla, Ruth La (2007). "A Return to That Drop-Dead Year 1960". <http://www.nytimes.com/2007/08/23/fashion/23MAD.html>
- Grodal, Torben Kragh (1991). "Individ, samfund og passion – om historisk melodrama på tv". In: Jensen, Jens F. (red.): *Analysen af tv & tv-kultur*. København, Medusa.
- Hutcheon, Linda (1998). "Irony, Nostalgia and the Postmodern", University of Toronto. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Knudsen, Britta Timm. "Længslens iscenesættelse – nostalgi på film og i tv-serier". http://www.historien.dk/site/index.php?option=com_content&task=view&id=538&Itemid=31
- Mendelsohn, Daniel (2011). "The Mad Men Account", *The New York Review of Books*, 24. februar.
- Mittell, Jason (2010). "On Disliking Mad Men". <http://justtv.wordpress.com/2010/07/29/on-disliking-mad-men>
- Schwarz, Benjamin (2009). "Mad About Mad Men". <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/11/mad-about-i-mad-men-i/7709/>