

MARTIN BAAKE-HANSEN

Ph.d.-studerende ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

DET ER TIDENS SKYLD! OM NOSTALGI OG ETIK I JOSEPH ROTHS RADETZKYMARCH

TIME IS TO BLAME! ETHICS AND NOSTALGIA IN JOSEPH ROTH'S *THE RADETZKY MARCH* | *Nostalgia is a key concept in the work of Joseph Roth. Referring to John J. Su, this*

article asks whether we can speak of an ethics of nostalgia in his 1932 novel The Radetzky March. In this novel Roth draws up a nostalgic portrait of the Habsburg Empire which collapsed during the First World War. The aesthetic interpretation of the Habsburg Empire that The Radetzky March is, has ethical implications insofar as it draws up a vision of a just society in which one can live a good life.

Roth's appraisal of the Habsburg Empire can be seen as a counter-image that displays what he hated most about the inter-war period, namely political nationalism. The paper argues that the nostalgia of the novel supports a critique of contemporary society that is also a conservative critique of nationalism.

The nostalgic portrait of the Habsburg Empire points to a vision of how to live a good life, which leads the article to conclude that we can in fact speak of an ethics of nostalgia in The Radetzky March.

KEYWORDS | *Joseph Roth, Austro-Hungary, nostalgia, ethics, supranationalism, nationalism, conservatism, temporality*

Da Franz Josef Otto Robert Maria Anton Karl Max Heinrich Sixtus Xavier Felix René Ludwig Gaetano Pius Ignazius von Habsburg-Lothringen – eller blot Otto von Habsburg – døde 4. juli 2011 i den lille bayerske by Pöcking, måtte verden ikke blot sige farvel til en spektakulær skikkelse i europæisk politik, men også til Habsburg-imperiets sidste inkarnation.¹ Otto von Habsburg blev født i 1912 som ældste søn af kejser Karl I, der tiltrådte tronen ved Franz Josefs død i 1916. Hans livsbane fører således tilbage til tiden før det, vi kan kalde den store katastrofe i den østrigske forfatter Joseph Roths (1894-1939) liv og værk, nemlig Første Verdenskrig og det østrig-ungarske dobbeltmonarkis efterfølgende sammenbrud. Donaumonarkiet, som det også kaldes, var for Roth en manifestation af ideen om ”det overnationale” – et begreb med en lang og særlig tradition i europæisk historie og et begreb, som Roth forbandt med orden, tolerance, mangfoldighed og talrige andre værdier,

1 Otto von Habsburg var medlem af Europaparlamentet for CSU fra 1979-1999, og fra 1973-2004 var han præsident for den paneuropæiske union. Han var tysk, østrigsk, ungarsk og kroatisk statsborger og livet igennem en ihærdig modstander af nationalsocialismen.

som han så styrte i grus og forsvinde med monarkiets fald, og som hans forfatterskab skulle komme til at udtrykke en udpræget nostalgi efter.

Ordet nostalgi er sammensat af det græske *nostos*, som betyder hjemvenden, og *algia*, der betyder længsel eller smerte. Nostalgi er altså længsel efter at vende hjem, og det kan knytte sig både til en tabt tid og et tabt sted. Begrebet tilskrives den schweiziske læge Johannes Hofer, som i en afhandling fra 1688 anser nostalgien for en helbredelig sygdom, mens begrebet i romantikken forvandlede til en følelse eller sindstilstand, der minder om melankoli. Det præger den måde, vi bruger ordet på i dag: som sentimental længsel efter en svunden tid, man husker som lykkelig.²

Milan Kundera har kaldt *Odysseen* for nostalgis grundlæggende epos (7), og Odysseus' længsel efter Ithaca udtrykker da også nogle væsentlige aspekter ved denne følelse. Problemet med nostalgien er dens forhold til den faktiske virkelighed. Den er således blevet kritiseret for at være løgnagtig og forvanske virkeligheden, at fortælle fortiden alt for positivt i forhold til de faktiske kendsgerninger; "Nostalgia tells it like it wasn't", som en artikel af David Lowenthal hedder. Eller som der står, da Odysseus endelig, i *Odysseens* trettende sang, når de længe ventede kyster: "I et spring var han oppe og så på sit fædrene hjemland, / sukede af skuffelse dybt og klaskede hændernes flader / hårdt imod sine lår og sagde med sorg i sin stemme: / 'Ak, jeg arme'" (Homer XIII, 197-200). Nostalgi fører til skuffelse, hvis man faktisk når hjem, fordi den ophøjer hjemmet og fortiden til utopi.

Hvor legitim kritikken end er, er det i denne artikels sammenhæng vigtigt at fremhæve et aspekt ved nostalgien, som forekommer åbenlyst, men som ofte har været overset eller ikke er blevet tillagt tilstrækkelig betydning, nemlig at den kan fungere som kritik af samtiden. Valorisering af fortiden skyldes utilfredshed med nutiden. Eller: Hvis man forstørre det gode ved fortiden, så forstørre man samtidig det dårlige i nutiden, og ved at fremhæve de negative aspekter ved nutiden kan nostalgien have et kritisk og politisk potentiale.

I tråd hermed kan man spørge, som litteraten John J. Su gør i *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*, om man kan tale om en nostalgis etik. Om nostalgien ved at frembringe en forestillet bedre verden kan pege på måder, hvorpå nutidens samfund kan forbedres. Hvis etik som hos Aristoteles handler om praktiske måder at indrette tilværelsen efter en ide om det gode liv, så kan nostalgien være "etisk" ved at udtrykke en vision om det gode liv – livet, som det burde være. Hos Paul Ricoeur er det netop en vision, ikke en række normative regler, der guider os i vores stræben efter at leve etisk.

Når Su antager en nostalgis etik, må det betragtes som det foreløbige højdepunkt i den gentænkning af begrebet nostalgi, som er foregået de seneste år. Nostalgien har på det seneste, efter længe at have været afskrevet som løgnagtig og reaktionær, været udsat for flere overbevisende bud på en gentænkning, som ikke mindst har opnået indflydelse med litteraten Svetlana Boym's *The Future of Nostalgia* fra 2001. Her skelner Boym mellem to typer nostalgi, den reflektive og den

2 For nostalgis begrebshistorie, se for eksempel Davis; Johannisson; Boym.

restaurerende: ”restaurerende nostalgi manifesterer sig i totale rekonstruktioner af fortidens monumenter, mens reflektiv nostalgi dvæler ved ruiner, tidens og historiens patina, ved drømmene om et andet sted og en anden tid” (41). Boym kaster så at sige en redningskrans ud til nostalgien, der ellers er ved at drukne i kritik, ved at splitte begrebet op i to og investere den ene del med interessante egenskaber: ”den [refleksive nostalgi] afslører, at længsel og kritisk tænkning ikke er hinandens modsætninger, eftersom affektive erindringer ikke fritager en fra medfølelse, bedømmelse eller kritisk refleksion” (49-50). Den restaurerende nostalgi er megaloman og sigter efter en total genskabelse af fortiden, mens den refleksive nostalgi har indset dette projekts umulighed og i stedet interesserer sig for historien, tidens gang, det fragmentariske. For selvom man ikke kan vende tilbage til fortiden eller genskabe den, så kan man tolke den kunstnerisk gennem den refleksive nostalgi, hvilket *Radetzky* er et godt eksempel på. I stedet for blot at afvise nostalgien som kommerciel kitsch, som et ukritisk forræderi mod historien,³ så må vi indse, at nostalgi foruden at være udtryk for et reelt tab også kan være en stærkt interessant, affektiv erindringsdiskurs med væsentligt æstetisk, kritisk, etisk potentiale.

Jeg lægger mig således med denne artikel i slipstrømmen af Boym og Su og vil forsøge at sætte det gentænkte nostalgibegreb i værk som instrument i en læsning af Joseph Roths hovedværk *Radetzky* fra 1932. Herved håber jeg at kunne pege på nogle så vel æstetiske som kritiske egenskaber ved den refleksive nostalgi og desuden svare på spørgsmålet: lader det sig gøre at identificere en nostalgis etik i *Radetzky*?

I erindringens forvandlingsspejl

Kort sagt frembringer nostalgien hos Joseph Roth Donaumonarkiet som utopi, som vision om et samfund af dannelse og tolerance. *Radetzky* er en roman, ikke et politisk program, og snarere end en konkret samfundsmodel, må man betragte hans vision som noget, der ikke kan realiseres, men som kan være værdifuld som et instrument i den politiske kritiks tjeneste. Således kan Roths konservative utopi betragtes som et ideologisk regulativ, der implicit kritiserer samtiden. Som al anden erindring så siger nostalgien hos Roth altså på sin vis mere om hans samtid end om den tid, længslen rækker ud efter. Ja, nostalgien forvrænger fortiden,⁴ men det er let at indse årsagerne til denne fortidsforherligelse: først og fremmest nationalismen, som i Roths optik ødelagde Donaumonarkiet, og nazismen, som han tidligt så farerne ved og til sin død kritiserede ihærdigt. Det er først og fremmest denne nationalisme, Roth er ude efter i *Radetzky*, og som han lader flere af sine karakterer kritisere eksplicit, men forgæves; båret som den er af den refleksive nostalgi, er *Radetzky* smerteligt klar over, at vi er uigenkaldeligt skilt fra så vel fortiden som utopien.

3 Se f.eks. Jameson; Stewart.

4 At Donaumonarkiet også var undertrykkende og brutalt, kan man forsikre sig om ved at læse f.eks. Sked.

Nostalgien opstår i adskillelse, og for at Donaumonarkiet overhovedet kan blive genstand for erindringen, må det blive til som fortid – der må opstå en distance. Litteraten Stuart Tannock skriver netop om nostalgi: ”Nostalgi fungerer [...] som en periodiserende følelse: det var dengang og dette er nu” (456). Donaumonarkiets undergang markerer for Roth dette brud, hvor det bliver til som fortid, man kan længes mod. Som han skrev i et forord til *Radetzky*:

”Historiens grusomme vilje har ødelagt mit gamle fædreland, det østrig-ungarske monarki. Jeg elskede dette fædreland, som tillod mig at være patriot og verdensborger samtidig, østriger og tysker under alle østrigske folk. Jeg elskede dette fædrelands dyder og fortrin, og i dag, da det er dødt og borte, elsker jeg sågar dets fejl og svagheder” (Roth, *Werke* 874).

Citatet viser både nostalgis ”løgnagtighed”, dens omskabelse af fortiden, og en forklaring herpå, idet Roth henviser til de værdier, som er gået tabt i bruddet, der adskiller ”nutidens” Roth fra fortidens Donaumonarki. *Radetzky* omskaber en faktisk, historisk virkelighed til et kunstværk, et stykke kulturel erindring, der netop er defineret ved at være en dialektik mellem fortid og nutid i sociokulturelle kontekster.⁵

På trods af bogens mange referencer til den faktiske historie – eksempelvis optræder både historiske personer (kejser Franz Josef) og begivenheder (slaget ved Solferino i 1859, hvor den østrigske hær under ledelse af Franz Josef led et stort nederlag) – er *Radetzky* fiktion, hvilket har betydning for det begreb om sandhed, jeg benytter mig af. Lilian Munk Rösing skelner i artiklen ”Fiktionens sandhed” mellem sandhed og fakticitet, og med udgangspunkt i den fremtrædende narratolog Dorrit Cohn skriver hun: ”Hellere end at skelne mellem autobiografi og roman, som Cohn gør, vil jeg skelne mellem faktisk og eksistentiel sandhed og hævde at skønlitteraturens sandhed altid er den eksistentielle” (25). Det er denne eksistentielle sandhed, som Roth rækker ud efter i *Radetzky*. Selvfølgelig er den ikke faktisk i overensstemmelse med den historiske virkelighed, men den rummer en (eksistentiel) sandhed om den tabserfaring, hjemløshed og fortvivlelse, som Donaumonarkiets undergang betød for millioner af mennesker – herunder selvfølgelig Joseph Roth. Litteraturen kan sætte denne eksistentielle sandhed i værk gennem sine æstetiske virkemidler og dermed give eftertidens læsere et særligt vindue, man kan kigge på fortiden gennem – fiktioniseret og erindret som den dermed er.⁶

5 Denne definition af ”Cultural memory” forekommer mig at være både den korteste og bedste. Den stammer fra litteraten Astrid Erll (2).

6 Litteraten Ann Rigney taler om, at litteraturen (den historiske roman) på en gang repræsenterer og skaber fortiden. Det gør den ved mediering, ved en æstetisk gestaltning, som ikke er en neutral transmission af betydning, men et imaginativt, æstetisk udtryk. Det er denne æstetiske mediering, der kan gøre historien nærværende og relevant – hun taler om ”litteratur som mediator for historisk forståelse” (12).

Det er løgn!

Radetzky er altså en historisk slægtsroman, der begynder med slaget ved Solferino, hvor Josef Trotta redder kejserens liv ved at kaste sig ind foran ham og tage den kugle, som var på vej mod kejserens hjerte. Herefter adles Josef, og romanen følger slægten – Josef, hans søn Franz og dennes søn Carl Josef – frem til 1916, hvor kejseren dør og Donaumonarkiet er på vej mod sin undergang.

Ser man på første kapitel i *Radetzky*, får man en gennemspilning af diskussionen om historie, kunst og sandhed, som jeg skitserede ovenfor. Allerede i bogens anslag bringes erindring og glemsel op som tema:

”Trottaerne var en ung slægt. Deres stamfader var blevet adlet efter slaget ved Solferino. Han var slovener. Sipolje – navnet på den landsby, hvorfra de stammede – blev deres adelsprædikat. Skæbnen havde udset ham til en særlig bedrift. Men han sørgede selv for, at senere tider ikke bevarede hans minde” (15).

Løjtnant Josef Trotta redder kejser Franz Josefs liv med adling og ære til følge, men adlingen markerer et brud med slægten, der gør ”Amtmand Josef Trotta von Sipolje”, som han nu hedder, usikker på sin identitet:

”Som om man havde ombyttet hans eget liv med et fremmed, nyt, fremstillet på en eller anden fabrik, gentog han hver aften, før han lagde sig til at sove, og hver morgen, når han vågnede, sin nye rang og stand og trådte hen foran spejlet for at sikre sig, at hans ansigt var det samme” (17).

Adlingen er en velsignelse og en forbandelse, som indstifter en distance og fremmedgør Josef fra slægten. Sipolje bliver nok hans adelsmærke, men adlingen markerer samtidig et ryk fra monarkiets perifere kronlande – slovenske Sipolje – til magtens centrum i Wien.

Roth tillægger gennem hele sit forfatterskab Donaumonarkiet en mængde gode egenskaber, men i *Radetzky* har han også blik for disse egenskabers skyggesider, her er transformationen af fejl og mangler til fortrin og dyder endnu ikke komplet. Autoritet og hierarki opfattes umiddelbart som goder, men goderne resulterer i et tinstungt bureaukrati, der rækker helt ud i de nære relationer mellem mennesker og gør det af med spontanitet og glæde. Eksempelvis er Josefs forhold til sin fader dybt formaliseret og blottet for intimitet.

Man gør således alt for at opretholde formerne, og man bærer sine værdier uden på tøjet.

Især spiller Josefs væmmelse ved løgneren en stor rolle i dette bogens første kapitel. ”Det er løgn!”, råber han således, da han i sønnens skolebog har læst en beskrivelse af sin egen heltetegning ved Solferino. Problemet er, at bogen fortæller, hvordan Josef kom ridende på en svedbedækt fuks, da han reddede kejseren. For som Josef siger: ”Jeg har aldrig gjort tjeneste ved kavaleriet” (22). Han oplever det

som nederdrægtigt misbrug, og det lykkes til sidst, ved at opsøge kejseren i Wien, at få læsestykket slettet fra bogen.

Josefs skakpartner, notaren, prøver at berolige ham: "Alle historiske begivenheder [...] bliver anderledes fremstillet til skolebrug [...] Børnene behøver eksempler, som de forstår, som de kan huske. Det sande forhold lærer de så senere!" (22). Her sættes "eksempler, som de forstår" op mod "det sande forhold". Læsestykket ses af notaren som et stykke erindringskultur, der ikke er faktisk sandfærdigt, men giver børnene eksempler, de kan forstå. Josef kan dog ikke acceptere dets unøjagtighed, og selvom fortælleren ironiserer over hans stærke reaktion ved at kalde ham "ridder af sandheden", så ligger der en pointe i Josefs stiv sind. Læsestykket kan nok betragtes som et eksempel på kulturel erindring, som en omskrivning, der har til hensigt at gøre historien levende og forståelig for skolebørnene, men det kan også betragtes som et stykke ideologisk propaganda, en heroiserende forvanskning, der bygger på en mytisk forestilling om den østrigske hær og dens vovemodige soldater. Læsestykket gør den klodsede Josef til en elegant helt, men det er en central pointe i romanen, at netop dette ikke lader sig gøre. Trottaerne – fraset stjernebureaukraten Franz – er og bliver bønder fra Slovenien, og det uanset hvor meget de knyttes til centralmagten i Wien, hvor meget de adles, æres og bureaukratiseres.

Josefs reaktion viser, hvad der kan ske, hvis man insisterer på, at erindringen skal være faktisk sandfærdig, og at den ikke må påvirkes af ideologiske projekter: Det ender med, at den slet ikke er. Josef sletter sit navn og sin gerning fra historiebøgerne, fordi han nægter at acceptere denne omskrivning af begivenheden. Med adlingen kommer Josef tæt på den kejserlige magt, men da den viser sig at være løgnagtig, opleves det som en udstødelse af paradiset. Det medfører en tilbagevenden til slægtens tidligere form: "Han forvandlede til en lille slovensk bonde" (25). En rullende bølge fra Sipolje til Wien og tilbage til Sipolje; fra bøhmisk bondemand til ædel adelsmand og retur.

Senere maler kunstneren Moser, der er ven af Josefs søn Franz, et portræt af Josef, og der står: "Først nu lærte han sit eget ansigt at kende, han førte ofte en stum samtale med sit portræt" (Roth *Radetzkmarch* 29). Fra at stå tavs foran sit spejlbillede er Josef nu i stand til at forstå og tale med sig selv, som han fremstilles i kunsten. Det ligner en tanke, som findes hos Martin Heidegger (1889-1976) i *Kunstværkets oprindelse*, hvori han hævder, at kunsten kan afdække noget ved tingene, som hidtil har været skjult. Hans-Georg Gadamer (1900-2002), som hørte Heideggers foredrag om kunstværkets oprindelse i 1936, har en lignende tanke i *Sandhed og metode* fra 1960. Han opererer med en skelnen mellem billede (*Bild*), urbillede (*Urbild*) og spejlbillede (*Abbild*), og udnævner spejlbilledet til at være den type billede, som har lavest ontologisk rang. I modsætning hertil har vi kunstværket, for eksempel det malede portræt, som Gadamer kalder billede. Det har høj ontologisk status, fordi det så at sige lægger noget til det, det fremstiller (urbilledet): "Ved at blive fremstillet får urbilledet så at sige en *værensforøgelse*" (136). Billedet interagerer med og kompletterer urbilledet. Med andre ord: portrættet af Josef lægger noget til, som ikke findes i ham selv. Dette noget, som han ser i portrættet, fører til åbenhed, dialog og forståelse.

Fra tavshed foran spejlbilledet begriber han nu sin identitet gennem kunsten. Her har vi altså et eksempel på den vellykkede kunstneriske formidling og et modstykke til læsestykkets heroiserende, politiske propaganda. To forskellige medieringer af virkeligheden, der i romanen tillægges vidt forskellig værdi.

Første kapitel modstiller således politisk propaganda og eksistentiel sandhed, som den kommer til udtryk i kunsten. Kunsten kommer til at stå i opposition til den politiske magt, og det er klart, at sympatien ligger hos kunsten. Den fortæller sandheden, den eksistentielle sandhed, mens magten lyver. Således i selve romanen, men denne figur kan også overføres til forholdet mellem *Radetzky* og Roths samtid: Kunsten, *Radetzky*, rummer en eksistentiel sandhed og en etisk vision, som sam- og eftertiden kan lære af at lytte til.

Det formelles (u)lykke

Roths portræt af den politiske magt i *Radetzky* er dog langt fra blot kritiske. Det er netop kendetegnende for romanen som helhed, at den opretholder en balance mellem nostalgisk forherligelse og en mere kritisk holdning. Sideløbende med kritikken findes nemlig en dyb nostalgi efter Donaumonarkiet i al dets bureaukratiske væsen og vælde, en nostalgi, der især retter sig mod dets formelle og repræsentative fænomener, og som i overvældende grad har præget receptionen af romanen. Monarkiets idé ligger som et netværk i teksten og materialiserer sig i forskellige manifestationer, der alle repræsenterer monarkiet, og som øver indflydelse på folks liv: flag, emblemer, farver, det militære hierarki, embedsvældets bureaukrati, de stilerede sociale væremåder, uniformerne og selvfølgelig *Radetzky* selv.

Karakterernes forhold til dette komplekse formelle system er ambivalent. Da Josef er blevet adlet, er det netop uniformen med dets væld af fortjenstmedaljer, der skiller ham fra faderen. Romanen skrider frem i stadig dialektik mellem den gamle og den nye slægt, mellem det slovenske bondeliv og det wienske bureaukrati. Josef kan ikke finde sig til rette som repræsentant for Donaumonarkiet, mens sønnen Franz til gengæld er selve monarkiets inkarnation. Med sidste led i Trotta-slægten, Carl Josef, er vi tilbage i ubehaget ved det formelle, blot i forstærket form.

Disse forskelle i holdningen til monarkiets repræsentationer kommer blandt andet til udtryk i Franz' og Carl Josefs forhold til deres tøj. Da Carl Joseph på et tidspunkt iklæder sig sit civile tøj, hedder det: "Og Carl Josef styrtede til klædeskabet, tog det grå, civile sæt tøj frem, hans bedre, vigtigere og skjulte eksistens, og klædte sig om" (254). Det civile tøj symboliserer en bedre tilværelse i modsætning til uniformens fastlåste liv. Sådan forbindes uniformen for Carl Josef med dødeligt bureaukrati, mens den for hans far, amtmanden Franz, er højst viril. Da han skal i audiens hos kejseren, står der: "I skabet hang hans gallauniform på fem knager: Frakke, vest, benklæder, trekantet hat og kårde. Stykke for stykke trådte uniformen ud af skabet, så at sige selvstændigt, kun ledsaget, ikke båret af husbestyrerindens forsigtige hænder" (279-80). Her træder uniformen antropomorferet ud af skabet, monarkiets formelle repræsentation får sit eget liv.

Tiden sliber da også Franz til, så han efterhånden står som repræsentant for det samlede monarki. Han beskrives som ”en personlighed ikke fra en geografisk, men fra en historisk fjern fortid, en genganger fra fædrelandshistorien og den legemliggjorte patriotiske samvittighed” (283). Den inkarnerede patriotiske samvittighed, men også et spøgelse fra en fjern fortid. Franz antager karakter af synekdokisk billede på det, der går under – på linje med selve kejseren. Da de står over for hinanden under audiensen, hedder det ligefrem: ”De var som to brødre” (287).

”Amtmanden”, som han kaldes med en karakteristisk antonomasi, hvor karakterernes titel eller stilling, deres forhold til monarkiet, nævnes frem for deres partikulære navn, holder på formerne, fordi han ser det som et ideologisk imperativ. Det er formerne, som binder Donaumonarkiet sammen og opretholder det overnationale ideal, og det er formerne, der holder det moderne – som forbindes med umådehold, nationalisme og barbari – på afstand. Hos Franz opleves dette formelle ikke som tyranni, men som en velsignelse, som den sociale og individuelle tilværelses grundlag. Han trives og finder sågar en vis frihed deri: ”Af og til svingede amtmanden lidt med stokken, det var en antydning af et overmod, som forstod at holde sig inden for de rette grænser” (48).

Romanen gør meget ud af at fremstille monarkiets repræsentationskraft, men tiden kværner videre og ødelægger efterhånden det før så stabile netværk af magtrelationer. Efterhånden falder riget fra hinanden og Østrig eksisterer alene hjemme hos Franz i Mähren: ”Hver søndag spillede hr. Nechwals orkester Radetzkymarchen. En gang hver uge, om søndagen, eksisterede Østrig” (304). Kun i denne kulturelle iscenesættelse findes til sidst monarkiet. Det viser kunstens potentiale som erindringsbærer og dens forgæves forsøg på at bevare den gamle orden. Radetzkymarchen bliver Donaumonarkiets svanesang, og igen ser vi, at den reflektive nostalgi søger fortiden, men er helt bevidst om denne fortids uopnåelighed.

Historiens grusomme vilje

Vi har set, at nostalgien har med tid at gøre, og den optræder ofte dér, hvor romanens karakterer direkte modstiller fortiden med nutiden – for eksempel ved at længes efter barndommen.

Da Carl Josef er 15 år gammel og elev på kavalerikadetskolen, vender han i ferierne hjem til sin fødeby, den lille købstad ”W.” i Mähren: ”det var sommerens hjemstavn såvel som hans egen” (33). Fødebyen som sommerens hjemsted: Det er typisk nostalgisk længsel efter den tabte barndom. Nostalgien retter sig tilbage mod opvæksten og længere tilbage mod ophavet, forfædrene, slægten, bønderne i Sipolje. Længslen hos Carl Josef retter sig mod en tabt tid og mod slægtens ”sande” natur, nemlig virket som bønder i monarkiets slovenske egne. Denne tilværelse er han afskåret fra, hvorfor han føler sig som en fremmed i sit liv. Da han endelig kommer til monarkiets grænseegne, er det ikke de sydlige, slovenske, men de østlige, russiske. Det er dog godt nok, for som det ganske pragmatisk hedder: egnen

var Sloveniens nordlige søster. Denne østlige egn portrætteres i romanen som en mytisk udørk på kanten af verden, og det giver mening at opholde sig en smule ved beskrivelsen af denne egn.

Det er et mystisk og mytisk sted, der i romanen fungerer som modbillede til det kejserlige Wien. Mens den wienske topografi domineres af kejserslottet Schönbrunn, som udstråler sin guddommelige magt over byen, et lyst og civiliseret sted, så dominerer her, mod øst, sumpen:

”Menneskene i denne egn var sumpfødte [...] Om foråret og om sommeren var luften opfyldt af frørernes ustandselige, tilfredse kvækken. Fra himlen lød lærkernes lige så tilfredse kvidren. Det var en utrættelig dialog mellem himlen og sumpen” (138).

At folk på egnen er ”sumpfødte”, udtrykker fint antitesen til Wien. Det ses også i faunaen. I sumpen findes således en ustandselig kvækken af frøer og kvidren af lærker. Der står, at det er en *dialog* mellem himmel og sump, men i resten af romanen nævnes frørernes kvækken konstant, hvorimod lærkernes kvidren hurtigt forstummer. Fuglesang høres til gengæld uafbrudt i Wien, hvor hierarkiet mellem himmel og sump er klart defineret. Wien er et kristent sted, hvor Gud er almægtig, mens egnen mod øst er et hedensk, et gnostisk-dualistisk sted, hvor der til stadighed kæmpes mellem himmel og sump, lys og mørke. I denne fjerne egn er der fordærv, spil, druk, død, i Wien orden og hierarki under Gud. Hvor Wien er kulturkonservatisme, så er østen dekadence.

Disse værdipoler farver nu karakterernes nostalgi. Hvor Carl Josefs er melankolsk og eksistentiel, så er Franz’ ideologisk og politisk. Han, Franz, har ingen ønsker om at ”vende hjem” til slægtens slovenske bondekultur, for som den perfekte embedsmand, han er, retter hans længsler sig mod Wien: ”Amtmanden selv havde aldrig næret noget ønske om at se sine fædres hjemstavn. Han var østriger, Habsburgernes embedsmand og tjener, og hans hjemstavn var kejserborgen i Wien” (135). Han er mindre knyttet til slægtens fortid end til den politiske samtid. Problemet for Franz er blot, at det politiske projekt, han inkarnerer og promoverer, kæntrer og lider skibbrud i tidens malstrøm.

Donaumonarkiet med dets overnationale idealer ødelægges nemlig af ”tiden”. Roth taler i forordet, som jeg citerede ovenfor, om en ”grusom vilje”, der har ødelagt hans fædreland, og da Carl Josef ender i stor gæld, undskylder Franz med ordene ”det er tidens skyld” (274). Både Roth og Franz henviser til en blind og tilfældig magt, der ifølge dem begge ødelægger monarkiet. Med Tannock in mente er tiden det, der bevirker bruddet, katastrofen, som lader nostalgien periodisere sit før og nu. Tiden ødelægger den orden, som herskede før. Franz’ ven, doktor Skowronnek, siger i en samtale med Franz: ”Dengang var det lettere! Alt var sikret. Hver sten lå på sin plads. Livets vej var vel brolagt. Tagene over husenes mure var sikre” (252). Det er en klart nostalgisk og konservativ valorisering af *dengang*, fortidens (forestillede) sikre hierarkier og ordnede forhold.

Med tiden er ifølge Franz og Skowronnek nemlig opstået en individualisme,

den kaldes ”moderne”, som truer deres kulturkonservative vægt på fællesskab og autoritet. De repræsenterer en konservativ fremskridts skepsis og et ønske om at bevare – konservere – tingenes orden. For at opnå det må de gøre oprør mod selve tiden, som jo bærer skylden for den moderne ulykke. Dette oprør mod tiden ses ved, at de sidste repræsentanter for den habsburgske orden – Franz, Skowronnek, kejseren – i løbet af romanen falder ud af den lineært fremskridende tid. Det begynder med en usikker tidsopfattelse og ender i oprør mod den ødelæggende tid. Franz føler sig ”snydt af tiden” (242), hans ”pinligt nøjagtige sans for timernes gang” (245) forsvinder, og til sidst løsriver han sig simpelthen fra tiden: ”Tiden flød forbi ham som en bred, regelmæssig, ensformigt brusende strøm” (328). Tiden som flod associerer til antikkens Lethe, glemslens flod, som Franz – den erindrende – netop står ved bredden af. Men på hvilken side af floden: livets og erindringens eller allerede dødens og glemslens?

Problemet med den nye tid er, som nævnt, at den ødelægger den habsburgske orden. Mere konkret er den ny tid nationalismens tid. Den kyniske grev Chojnickis diagnose lyder: ”Tiden vil ikke mere vide af os! Den vil skabe selvstændige nationalstater! Man tror ikke mere på Gud. Den nye religion er nationalismen” (170). Selv Gud stødes fra tronen af nationalismen, som står for en veritabel omvurdering af alle værdier i romanen. Franz er formernes mand, mens det moderne er forrykt, det rykker formerne ud af – form. Derfor skal Franz’ gennemtrængt formelle væsen og væremåde heller ikke (kun) ses som udtryk for latterligt pedanteri, men (også) som en kamp mod det moderne, nationalismen, der forbindes med umådehold, og som udsletter de værdier, monarkiet repræsenterer, ikke blot for Franz, men også for Joseph Roth selv: Hierarki, ansvar, fællesskab, tolerance, autoritet, gudstro – lutter blomster fra en buket af kulturkonservative stikord.⁷

Nostalgiens etik

Det ville være absurd at hævde, at nostalgien er ”etisk” som sådan.⁸ Når jeg alligevel bruger udtrykket ”nostalgiens etik”, så er det ikke i global forstand, men lokalt – i den konkrete læsning af Roths roman. Her har vi, mener jeg, at gøre med netop en nostalgiens etik, fordi nostalgien er den bærende følelse i det blik, der kastes på fortiden, og som ligger til grund for Roths vision om et samfund, hvor man kan leve det gode liv. Det er netop i længslen efter den svundne tid, at den etiske vision opstår.

Som romanens karakterer, så udtrykker også fortælleren nostalgi efter denne

7 Kulturkonservatismen kan naturligvis udlægges forskelligt. For en forholdsvis positiv version, se f.eks. indledningen i Dam. Denne positive udlægning stemmer overens med Roths forestillingsverden, mens en mindre bifaldende kan ses f.eks. i konservatisme-afsnittet i Jensen.

8 Det er således helt legitimt og på sin plads, når nostalgien er blevet kritiseret for at være manipulerende, fortidsforvanskende og for ofte at være et effektivt og affektivt instrument i højreradikale, politiske bevægelsespropaganda. Et aktuelt eksempel herpå er det neofascistiske Jobbik-parti i Ungarn, som aggressivt og chauvinistisk søger at genetablere et forestillet racerent stor-Ungarn, som de facto aldrig har eksisteret.

svundne tid, hvor verden var et bedre sted at leve, eksempelvis i følgende passage, der indleder bogens ottende kapitel, og som må tilskrives fortælleren:

”Dengang, før den store krig, da de begivenheder, hvorom der berettes på disse sider, fandt sted, var det endnu ikke ligegyldigt, om et menneske levede eller døde. Når en blev slettet fra den jordiske skare, trådte ikke straks en anden i hans sted, for at udslette erindringen om den døde, men der blev en tom plads, hvor han savnedes, og vidnerne til hans bortgang blev tavse, når de så den tomme plads [...] Således var det dengang! [...] Alt, som havde været, efterlod sine spor, og man levede dengang på erindringerne, som man i dag lever på evnen til at glemme hurtigt og eftertrykkeligt.” (120)

Igen har vi dette elegiske dengang, *Damals*, og det er tydeligt, at der er en ideologisk nærhed nedad gennem udsigelsesstrukturens elementer, mellem Roth, fortælleren og visse af romanens karakterer. Der markeres et tydeligt før og nu, som er adskilt af krigen. Dette brud – den ødelæggende tid – har åbnet en kløft, hvori fortidens dyder er forsvundet, og efterladt en verden af ligegyldighed over for livet. En verden, hvor det handler om at glemme. Roth, fortælleren og de nostalgiske karakterer står i modsætning til denne moderne tid, for de vægter erindringen og den værdifulde vision, de ser realiseret i Donaumonarkiet.

Vi har set, at romanens nostalgi stammer fra en flerfløjet distance, mellem før og nu, mellem nationalisme og overnationalisme, mellem tingenes faktiske tilstand og idealerne, men til gengæld binder nostalgien også tingene sammen. I nostalgien forenes romanens udsigelsesniveauer i en ideologisk nærhed, der taler for en række værdier, der med et enkelt ord kan kaldes overnationale eller østrigske – ordene er synonyme hos Roth. Samtidigheden af disse idealer og bevidstheden om deres umulighed fører til nostalgi, men det fører også til en særlig ironi i fortællerstemmen, en ironi, der igen markerer distance mellem fortæller og det fortalte. Fortælleren kan se det fortalte på afstand, i et større perspektiv, og dermed udstille det. Fortælleren/Roth kan fra sit historiske udgangspunkt se tilbage på Donaumonarkiet som et elskeligt, men ulevedygtigt rige. Ironien opstår – præcis som nostalgien – i afstanden mellem fortæller og det fortalte på grund af den viden, der ligger i denne afstand: at monarkiet går under og splittes med Første Verdenskrigs afslutning. Det ved romanens karakterer ikke, men det gør fortælleren, det gør Roth, og det gør læseren. Vi kan altså indse, at karakterernes alvorsfulde insistens på det evigt østrigske er naiv. Ironien har så at sige tårer i øjnene, det er en elegisk ironi, som er resultat af den uoverstigelige afstand, der er mellem fortælleren og Roth på den ene side og det fortalte og Donaumonarkiet på den anden.

Søren Kierkegaards ironiske væsen hang efter hans eget udsagn sammen med ”en Sorgens Piil” i hans hjerte (Garff 167). Det samme kan man sige om Roth. Sådan betragtet er ironien og nostalgien beslægtet som to forskellige måder at besvare den omtalte distance på. Den ene søger tilbage mod det tabte, mens den anden opgivende udstiller tabets uafvendelighed. Nostalgien og ironien farver hinanden

og de udspringer fra samme distance, fra det brud i tiden, som romanen – bevidst om umuligheden heraf – søger at overkomme. Jeg påpeger denne ironi, fordi den er med til at understrege, at nostalgien i *Radetzky* er refleksiv – denne type nostalgi kan ifølge Svetlana Boym netop være ironisk og humoristisk (49). Roth forsøger altså ikke en total genopbygning af en bestemt tid et bestemt sted, men længes snarere mod en idé, nemlig det overnationale.

Det vel nok fineste billede på denne idé skaber Roth, når han i fortællingen ”Kejserens buste” fra 1935 lader ærkenostalgikeren grev Morstin omtale Donaumonarkiet som ”et stort hus med mange døre og værelser og med plads til mange slags mennesker” (Roth, *Leviathan* 67). Det vækker mindelser om Emmanuel Lévinas’ *Totalitet og uendelighed*, hvor han udfolder en beboelsens etik, der grundlægges på gæstfrihed og anerkendelse af den Anden. Roth og Lévinas kan sammenlignes, for så vidt som de begge – tidsmæssigt på hver sin side af Anden Verdenskrig – kritiserer totalitarismen, især nazismen, og fordi der hos begge findes en idé om et retfærdigt samfund, hvor man kan leve det gode liv. Grundlaget herfor er hos begge det enkelte menneskes uerstættelighed. Det er det, Lévinas mener, når han taler om ansvaret for den Anden, hvis nærvær åbenbares gennem ansigtet (19off) og det er det samme, Roth rækker ud efter, når han lader sin fortæller længes efter en tid, hvor ”det endnu ikke [var] ligegyldigt, om et menneske levede eller døde.”

Roths utopi er en kunstnerisk fortolkning af en erindret fortid, der gennem nostalgis utopiske blik har dette etiske aspekt i sig. At *Radetzky* således peger ud i både for-, nu- og fremtidens samfund må ikke forstås sådan, at romanen er først og fremmest vehikel for et etisk-politisk argument. Roth udnytter måske bedre end nogen anden de æstetiske muligheder, der ligger i et nostalgisk blik på fortiden, og romanen lever først og fremmest på disse præmisser som kunstværk. At det tillige har etiske og politiske aspekter er lidet overraskende, når man tænker på, at erindringen altid finder sted i nutiden, hvorfra vi både danner vores forestilling om fortiden og vores idé om, hvordan fremtiden skal se ud. Her ligger nostalgis etik: i dette (og sikkert mange andre) konkrete eksempel, hvor Roth gennem sit refleksivt-nostalgiske blik på fortiden sætter en eksistentiel sandhed i værk, skaber et billede af verden, ikke som den faktisk så ud, men som den *kunne* – og måske burde – se ud.

I romanen er *Radetzky* monarkiets mest sejlivede kulturelle repræsentant. Derfor giver den titel til romanen *Radetzky*, som med tiden er kommet til at stå som et af de væsentligste bud på kulturel erindring og kunstnerisk bevaring af og på det, vi kan kalde den eksistentielle sandhed om det mægtige, forgangne Donaumonarki. At Roth utopiske Donaumonarki er et nostalgisk-poetisk postulat, som ikke må forveksles med historiens faktiske Østrig-Ungarn, siger sig selv. Den italienske forfatter Claudio Magris har beskrevet Roth værk som et erindringens forvandlingspejl, hvori Donaumonarkiet transformeres fra en historisk realitet til en ahistorisk myte – fra historisk faktum til æstetisk værk. Men dette kunstværk rækker ud i verden. Det udgør – og derfor må vi svare ja til, at vi kan identificere en

nostalgisens etik i romanen – samtidig en vision om et bedre samfund, et nostalgisk bud på, hvordan vi lever det gode liv.

LITTERATURLISTE

- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Dam, Anders Ehlers (red.). *Forandre for at bevare?, tanker om konservatisme*. København: Gyldendal, 2003.
- Davis, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.
- Erl, Astrid. "Cultural Memory Studies: An Introduction". *A Companion to Cultural Memory Studies*. Red. Erl, Astrid og Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Sandhed og metode, grundtræk af en filosofisk hermeneutik*. København: Gyldendals Bogklubber, 2005.
- Garff, Joakim. *Søren Aabye Kierkegaard: SAK, en biografi*. København: Gyldendals bogklubber, 2002.
- Heidegger, Martin. *Kunstværkets oprindelse*. København: Gyldendal, 1994.
- Homer. *Homers Odysé*. På dansk ved Otto Steen Due. København: Gyldendal, 2004.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Jensen, Hans Siggaard, Ole Knudsen og Frederik Stjernfelt (red.). *Tankens magt, vestens idehistorie*. København: Lindhardt og Ringhof, 2006.
- Johannisson, Karin. *Nostalgia, en känslas historia*. Stockholm: Bonnier Essä, 2001.
- Kundera, Milan. *Uvidenheden*. København: Gyldendals bogklubber, 2002.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalitet og Uendelighed*. København: Hans Reitzels Forlag, 1996.
- Lowenthal, David. "Nostalgia tells it like it wasn't". *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Red. Chase.
- Malcolm, Christopher Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Müller, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Rigney, Ann. "All this happened, more or less: What a Novelist made of the bombing of Dresden". *History and Theory* 48, 2 (2009).
- Roth, Joseph. *Leviathan og andre fortællinger*. På dansk ved Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad. København: Forlaget Vandkunsten, 2010.
- Roth, Joseph. *Radetzky-march*. På dansk ved Soffy Topsøe. København: Rosinante, 2011.
- Roth, Joseph. *Werke 5*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989.
- Rösing, Lilian Munk. "Fiktionens sandhed". *Spring, tidsskrift for moderne dansk litteratur* 28 (2009).
- Sked, Alan. *The Decline and Fall of the Habsburg Empire 1815-1918*. London: Longman, 2001.
- Stewart, Susan. *On Longing*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Su, John J. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Tannock, Stuart. "Nostalgia Critique". *Cultural Studies* 9 (3). Routledge, 1995.