

Innholdsfortegnelse

Forord.....	3
Innledning.....	5
Nyateismen.....	5
Bakgrunn og metode	7
Nyateismen, 11. september og fundamentalisme	9
Å skrive om det ubeskrivelige	11
Del 1: Resepsjon.....	15
Anmeldelser.....	15
James Wood: On a Darkling Plain	15
John Banville: Nyliberal polemikk «gone badly wrong»	16
Zoe Heller: A Day in the Life.....	18
Christopher Hitchens: Civilization and Its Malcontents.....	20
Den litteraturvitenskapelige resepsjonen:.....	23
Caroline Lusin: Dagdrømmens poetikk.....	23
Mark Currie: Litteratur, tid og viten – hva er det romanen <i>vet</i> ?.....	27
Sebastian Groes: <i>Saturdays</i> intertekstualitet	31
McEwan og Arnold	34
Arthur Bradley og Andrew Tate: Den nyateistiske romanen	36
Del 2: Analyse	39
Kapittel 1: Tidens gang i <i>Saturday</i>	39
Kapittel 2: <i>Saturday</i> og moderniteten.....	45
Intertekstualiteten i <i>Saturday</i>	52
Kapittel 3: «Rasjonalitet» versus «irrasjonalitet».....	55
Baxters omvendelse.....	59
Kapittel 4: Vitenskapen og Ian McEwan.....	63
Romanformen.....	65
Litteratur, «theory of mind», og «human nature»	70
Konklusjon	75
Litteraturliste	78

Forord

Å skrive om Ian McEwan og hans forfatterskap er å stille seg i en allerede lang rekke av analyser og lesninger. Det har vært min fascinasjon for fenomenet nyateismen som har brakt meg dypere inn i McEwans arbeider. Hos en forfatter som i en slik grad søker å utforske og skildre samtiden i sine romaner, var det min antakelse i dette arbeidets spede begynnelse at McEwans tette forhold til nyateistene ville gjøre seg gjeldende i samtidsromanen *Saturday*.

Vennskapet med avdøde Christopher Hitchens og hans offentlige støtte til Richard Dawkins har gjort at McEwan, sammen med Martin Amis og Salman Rushdie, nå sies å ha dannet en nykonservativ gren innen britisk litteratur. Med stempelet «Blitcon» (British Literary Neoconservatives) er derfor McEwans forfatterskap de siste årene kritisert for å fremme både islamofobiske og andre destruktive holdninger.

I et klima der slike polariserende og forvridde karakteristikk gis spalteplass og reproduseres *en masse*, er det mitt håp at de følgende sidene vil gi en ekstra dimensjon og tilnærming til debatten.

Innledning

Nyateismen

If you devote a little time to studying the staggering photographs taken by the Hubble telescope, you will be scrutinizing things that are far more awesome and mysterious and beautiful – and more chaotic and overwhelming and forbidding – than any creation or «end of days» story. If you read Hawking on the «event horizon,» that theoretical lip of the «black hole» over which one could in theory plunge and see the past and the future, I shall be surprised if you can still go on gaping at Moses and his unimpressive «burning bush». If you examine the beauty and symmetry of the double helix, and then go on to have your own genome sequence fully analyzed, you will be far more impressed that such a near-perfect phenomenon is at the core of your being, and reassured (I hope) that you have so much in common with other tribes of the human species – «race» having gone, along with «creation» into the ashcan – and further fascinated to learn how much you are a part of the animal kingdom as well (Hitchens, 2007: 8-9).

Nyateismen oppsto som et bredt fenomen i kjølvannet av 11. september. Sam Harris' bok *The End of Faith* markerte starten på rekken av bøker hvis prosjekt var å problematisere religionens stilling i vår tid. I tiden som fulgte, utkom Richard Dawkins' *The God Delusion*, Christopher Hitchens' *God is Not Great* og Daniel Dennetts *Breaking the Spell*. Dog med forskjellige perspektiv og vinklinger, hadde de alle et felles mål om å bringe frem i lyset hvordan gudstro og religion påvirket negativt, innen politiske, moralske og utdanningsmessige deler av samfunnet. Det nyateistene deler, er en tro på at religion ikke skal tolereres, men motarbeides med rasjonelle argumenter på lik linje med andre ideer og ideologier. Som Daniel Dennett beskriver det: «When people tell me that I'm being rude and aggressive, I tell them, that if I were saying this about the pharmaceutical industri or the oil interests, would it be rude, would it be off limits?» (Dennett, 2007). Det er altså en tanke bak nyateistenes bøker og arbeid at religionen ikke skal være holdt til siden for kritisk søkelys.

Harris' bok kom som et direkte resultat av angrepene på World Trade Center, og fronten nyateistene har stilt opp mot religiøs innflytelse, kan forstås som et svar til religiøs ekstremisme, den i USA økende trenden av sammenblanding mellom gudstro, skole og politikk. Saker som undervisning i intelligent design (kreasjonisme) i amerikanske skoler, lover mot homofile ekteskap og restriksjoner på stamcelleforskning er eksempler på saker som nyateistene har argumentert imot (CNN, 2006).

Nyateismen har ofte stilt opp en direkte opposisjon mellom vitenskapens rasjonelle tilnærming, og religionens trosbaserte og iboende irrasjonalitet. Mange vil anse dette som en falsk motsetning, men en kan like fullt trekke dette som en metode Dawkins, Hitchens og Harris har benyttet i argument spesielt mot kreasjonister og religiøse fundamentalister. I *The God Delusion* skriver Dawkins om bruken av nettopp ordet *delusion*, og hvordan det innen psykiatrien brukes som et teknisk uttrykk, som ikke med letthet eller lemfeldighet bør kastes

rundt. Han rettfærdiggjør ordbruken, og henviser til blant andre *The Penguin English Dictionary* som viser til delusion som en “false belief or impression” (Dawkins, 2006: 27), samt ordboken i Word som gir ham definisjonen at delusion er “a persistent false belief held in the face of strong contradictory evidence, especially as a symptom of psychiatric disorder” (2006: 27). Første leddet i setningen beskriver religion perfekt, mener Dawkins, og med tanken på religion som et symptom på psykiatrisk forvirrethet, viser han megetsigende til Robert M. Pirsigs *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*: “When one person suffers from delusion, it is called insanity. When many people suffer from delusion it is called religion” (2006: 27).

Sentralt for flere av nyateistene er hvordan de opphøyer den vitenskapelige metode og den stadige søken etter oppdagelser og funn om verdens og menneskets virkemåte. Slik Darwin selv fant «grandeur in this view of life» i *Artenes opprinnelse*, finner eksempelvis Dawkins mening i «the love of science and writing», og «the poetry of science» (Dawkins, 2007: xviii). Christopher Hitchens skriver at «The study of literature and poetry, both for its own sake and for the eternal ethical questions with which it deals, can now easily depose the scrutiny of sacred texts that have been found to be corrupt and confected» (Hitchens, 2007). Hitchens skriver også at bildene en ser av Hubble-teleskopet er uendelig mer å fortape seg i enn noen passasje i bibelen. Richard Dawkins skriver i sin *Unweaving the Rainbow* (1998,) om relasjonen mellom kunsten og vitenskapen. Dawkins starter fra et middagsselskap 28. desember 1817, hvor Keats i en slengbemerkning til Wordsworth, Benjamin Haydon og Charles Lamb la til at Newton «has destroyed all the poetry of the rainbow», ved å «reducing it to the prismatic colours». Dawkins skriver videre om vitenskapen at: «It is a deep aesthetic passion to rank with the finest that music and poetry can deliver. It is truly one of the things that make life worth living» (1998, 34). Altså ligger det til grunn et syn på vitenskap, mennesket og det som i seg selv tilbyr en verdslig skjønnhet, en sekulær transcendens og muligheten til å hengi seg til hva vi selv kan finne ut og lære om verden gjennom vitenskap, kunst, litteratur og poesi.

Jeg har fremhevet de elementene av det fenomenet som går under navnet «nyateismen», og de medlemmene folk flest forbinder med denne litt lemfeldig kalte «bevegelsen». Det er viktig å legge til grunn at nyateismens medlemmer var og er en heterogen gruppe med forskjellige bakgrunner og synspunkter, men bundet sammen av lignende bokprosjekter innen en kort tidsramme, med påfølgende debatter og folkemøter. De har like fullt flere likheter og forbindelser som gjør at jeg anser det som rimelig å lese de inn i

den litteraturen som fulgte, både som et slags svar til 11. september, men også som en forlengelse av den nyateistiske *zeitgeist*.

Bakgrunn og metode

Jeg har i de følgende sidene valgt å lese Ian McEwans roman *Saturday* i konteksten av nyateismen. Jeg vil vise til en tendens i McEwans senere forfatterskap der en tematisering av det tankesettet som ligger til grunn i bøkene og arbeidene til Harris, Dawkins, Dennett og Hitchens, er tydelig. Jeg skal trekke frem skissene av en poetikk hos McEwan som gjennom en opphøyelse av vitenskapen som metode og akkumulert kunnskap, skeptisisme og kritikk av gudstro og religiøs fanatisme, på mange måter skaper en litterær verden av det nyateistiske tankesettet. Metoden jeg legger an til er altså en tematisk lesning av *Saturday*, hvor disse temaene spilles ut til det fulle.

Jeg vil også søke å underbygge argumentasjonen min og poengene mine gjennom å trekke inn andre verk av McEwan, og vise til resepsjon også til dette. McEwans mange forelesninger, artikler og intervjuer vil dessuten trekkes inn. Min tanke med dette er å gi et blikk som ser lenger enn *Saturday*, og som danner et grunnlag for å forstå tidslinjen i McEwans forfatterskap og utviklingen fra 70-tallets «Ian Macabre» og til den senere tids McEwan, tydeligst representert i samtidsromanen *Saturday*.

Det er ikke min hensikt å meisle ut en fiks ferdig normativ poetikk for den «nye ateistiske romanen», men snarere å undersøke om det er viktig og meningsfullt å i det hele tatt snakke om en slik type roman. Det vil heller ikke gjennom disse sidene argumenteres for eller imot prosjektet til de såkalte nyateistene. Mitt fokus er det jeg anser som en påfallende litterær tematisering av disses virksomhet i kjølvannet av 11. september og videre. Jeg vil imidlertid renske opp i noen misforståelser rundt ideene og tankene til nyateistene som underbygger noe av den litterære resepsjonen om *Saturday*.

Nyateismen, 11. september og fundamentalisme

The rather obvious liability of religious certainty was made extraordinarily clear on that day. We were having people flying planes into our buildings for explicitly religious reasons. But what was also made clear was that we were going to deny the religious rationale because of our own attachment to our own religious myths. The only language we could find as a culture to comfort ourselves was to endorse our own God-talk. So I suddenly found faith playing both sides of the board in a very dangerous game where we as a nation, in prosecuting our war on terror, which was obviously the necessary thing to do, though calling it "The War on Terror" I think is rather silly. But we were consoling ourselves with our own religious certainties, very much in the language of Christian fundamentalism. The president comes before Congress and talks about God not being indifferent to freedom and fear. As an atheist, I hear that exactly the way I would hear someone saying, "Zeus is not indifferent to freedom and fear." It is an uncannily strange and empty utterance. And yet, our culture is now programmed not to notice how strange and empty it is (Harris, 2007).

Responsen på disse angrepene på World Trade Center utgjorde altså etter hvert hele prosjektet som helhet. Og det var, i motsetning til Bush-administrasjonen, fokuset på religionen og gudstroen som ble satt under kritisk søkelys. Jean Baudrillard argumenterer at angrepene var et unngåelig resultat av amerikansk hegemoni, globalisering og amerikanisering av kultur, økonomi og politikk (Baudrillard, 2001: 8-9), var Sam Harris – hvis bok utkom først – mer tilbøyelig til å hevde at dogmene og den *faktiske* troen på martyrdommen og de religiøse beveggrunnene bak, måtte bringes frem. Som da massakren i Peshawar i 2014, hvor en skole ble angrepet av religiøse fundamentalister, og Sam Harris ble konfrontert med at, ettersom han var en «materialist», ikke forsto at døden ikke er slutten på alt, og at barna som ble drept ikke er borte, men i paradiset:

What you see here in this justification, and I've been worried about this for years, is that a sincere belief in paradise, really takes the guard-rails of civilization. If you become undeterrable by death and you think it is impossible to kill the wrong people, because, if you blow up a crowd of even muslim children, as a muslim, you've sent all the children to paradise and all the bad people to hell, because that is were God wants them. It is impossible to kill the wrong people, that anything can go wrong, and this world is just fit to be destroyed, because it is nothing about it that matters in light of eternity (Harris, 2007).

Harris' fokus er altså på de religiøse dogmene, og at terroristene faktisk tror på det de sier at de tror på. Den ustabiliteten dette medfører er et hovedanliggende for Harris, Dawkins, Hitchens og Dennett. Hvordan grusomme handlinger kan gjøres rasjonelle gjennom religiøse dommer, og tanker om utopia, er selve springbrettet for alle disse forfatterens arbeider. Dawkins sier i et intervju at dersom en tror på noe uten bevis eller empiri, åpner dette døren på vidt gap for rettfærdiggjøring av grusomheter:

You are no longer vulnerable to people coming back at you and saying: «Come on, let me argue the case ...» If you believe something without evidence, which is what faith is, you are saying no, I am not

arguing the case, this is my faith, it is *mine*, it is private, and I am not going to descent from it, or retreat from it, you are just going to have to except it. That is evil (Dawkins, 2012).

Igjen går nyateistenes kritikk på troen, og tanken om «faith» som noe en skal vise respekt eller anse som en verdig måte å forholde seg til verden på. Dette binder også en kobling av kritikken av fundamentalistene med en kritikk også av moderate. Til tross for at, som Christopher Hitchens sier, «I'm not likely to have my throat cut at the supermarket by a quaker» (2007), mener han at faren ligger nettopp i «the surrender of the mind», og troen på troen selv. Hitchens' poeng i dette tilfellet er at til tross for at han anser de militante islamistene for å utgjøre størst fare og risiko for samfunnet i samtiden i kjølvannet av 11. september, er selv kvekeren og jansenitten som preker ikke-vold, også en destabiliserende faktor for sivilisasjonen, og en aldri kan vite hvilken religion som vil utgjøre neste fare. «Over space and time, it is all equally dangerous: I didn't expect, for instance, in the 60s, that there would be such a threat from Jewish fundamentalism. Relatively small numbers, but in a very important place» (2007). Faren ligger latent i det trosspranget de foretar, og uavhengig av de religiøse dogmene, er «the surrender of the mind» i Hitchens' argumentasjon det farlige. Kveken gjør i forlengelsen av dette «a lot of the work, by preaching non-resistance to evil». Gitt den rette konteksten, mener Hitchens, hva kan være mer farlig, destabiliserende og ondskapsfullt enn det? «What could possibly be more revolting than that? You see evil and wickedness, and you don't fight it». De er for Daniel Dennett «free riders», med bakgrunn i sin tro.

Som følge av dette er det troen selv nyateistene ønsker å argumentere imot, og de ser fundamentalismen, terroren og 11. september som en logisk progresjon fra dette innledende «trosspranget» slik Kirkegaard så det. Dette, ettersom en aldri kan se hva de neste farene for «unreason» kan være: «When your mode of interacting with others in the universe is to affirm truths which you are in no position to affirm, the liabilities of that is potentially infinite» (Harris, 2007).

Det er på bakgrunn av dette ikke overraskende at den vitenskapelige metode og vitenskapsmannens ideal ansees som nettopp det idealet ny-ateistene argumenterer for. Religion og vitenskap er for ny-ateistene, ikke som paleontologen og evolusjonsbiologen Stephen Jay Goulds kjente frase hevder: «Non-overlapping magisteria», men en selvkorrigerende og stabiliserende alternativ måte å anskueliggjøre verden på.

Det «nye» i ny-ateismen er således bundet sammen med terror og fundamentalistiske handlinger, som har gitt seg til kjenne i bøker og foredrag fra alle disse nevnte forfatterne med forskjellige bakgrunner. De er, og har vært, som sagt, uenige innenfor et vidt spenn av temaer.

Men de er alle enige om det faktum at den urolige og destabiliserte tiden vi har levd i etter angrepene på World Trade Center, ikke kan sees løsrevet fra religion, og at de således – som Maajid Nawaz sier til Sam Harris i *Islam and the Future of Tolerance*, alle deltar i en «war of ideas» mot ekstremisme og «unreason» (2015).

Å skrive om det ubeskrivelige

Enhver forfatter på jorda var i løpet av 12. september midt i den ufrivillige prosessen med å skifte arbeid, skriver Martin Amis i *The Second Plane*. Som Josephine, den operasyngende musen i Kafkas historie: «Sing? She can't eve squeak» (Amis, 2002). Amis poengterer hvordan mange forfattere valgte å skrive journalistisk om den dagen, og at dette for ham betydde at de kjøpte seg selv tid: «The so-called work in progress had been reduced, overnight, to a blue streak of pitiable babble. But then, too, a feeling of gangrenous futility had infected the whole corpus» (Amis, 2002).

Fiktiv og kreativ fiksjon, mener Amis, er ofte forstått som noe nær mystisk. Mye av dette arbeidet foregår i gråsonen av bevisstheten, uten å direkte preges av analytisk tenkning. At de tydde til journalistikken for å kunne si noe av verdi om 11. september, var en anerkjennelse av at forfattere måtte «snap out of their solipsistic daydreams: to attend, as best they could, to the facts of life» (Amis, 2002). For det var politikken, det som en gang ble beskrevet som «det som foregår», som plutselig preget alt. Og romanforfatteren, skriver Amis, arbeider vanligvis ikke med hva som foregår, men snarere med det som *ikke* foregår. For Amis var fiksjonen selv under angrep den dagen av terroristenes «atrocious ingenuity». Romanen skaper verdener og fortellinger som, for Amis: «aspire to pattern and shape and moral point. A novel is a rational undertaking; it is reason at play, perhaps, but it is still reason» (Amis, 2002).

Martin Randall argumenterer at Amis bruker dette synet på romanen, som «reason at play», som en slags metode for utprøving av menneskelig adferd. I tillegg, mener Randall, bruker Amis dette til å sette opp en dikotomi mellom religionens «anti-reason», og litteraturens «reason» (6). Troen på romanens kraft er for Amis en strid mellom de individuelle stemmene til forfatterne, og med uttrykket hentet fra Northrop Frye, «the voice of the lonely crowd»: «This, then, the chorus of literature set against the monologue of religious faith» (6). Randall mener at tross den åpenbart reduktive binære tanken til Amis, så synliggjør den like fullt forfatterens presserende problem i forsøket på å representere 11. september. Hvordan inkorporere de hendelsene fra 11. september, som var uten presedens i historien, inn

i et konvensjonelt realistisk, fiktivt verk? Slik beskriver Amis sitt syn på litteraturen post 11. september:

After September 11, then, writers faced quantitative change, but not qualitative change. In the following days and weeks, the voices coming from their rooms were very quiet; still, they were individual voices, and playfully rational, all espousing the ideology of no ideology. They stood in central opposition to the voice of the lonely crowd (Amis, 2002).

Amis går videre med å argumentere mot det han kaller anti-intellektualitet i samfunnet, som krever en type roman med troverdige, sympatiske karakterer, et sammenhengende plot og en løsning. Han viser til dette som en «literature of ingratiation». Derfor argumenterer Amis i stedet for en «literature of opposition», mot de radikale og fanatiske versjonene av islam. Randall anser at Amis med denne motsetningen avslører et større problem i representasjonen av 11. september, gjennom hvordan den speiler Bush-administrasjonens politiske svar på angrepene, og «oss mot dem-opposisjonen» som tok til i tiden som fulgte. «These false oppositions – literature (reason)/faith (un-reason); West (Christianity/ democracy)/East (Islam/theocracy) – determine that the events of 9/11 can be dangerously simplified» (Randall, 2011: 7).

Den kvantitative forandringen forfattere etter 11. september sto foran, som Amis omtaler, kan forstås ut ifra konteksten av den dagen som et epokegjørende punkt i historien. Åpenbart ønsket mange forfattere å si noe – et eller annet – om hva de hadde sett, skriver Randall. Til tross for Amis' antakelse om at forfattere ikke arbeider med hva som foregår, men snarere hva som ikke foregår, har like fullt en «Literature of Terror», som Randall kaller det, sprunget frem i forsøket på å beskrive og forstå de sammenhengene angrepet var en del av. Men, argumenterer Randall, så har ikke den typen litteratur som Amis har gått i bresjen for som et rasjonelt motsvar til religiøs fundamentalisme, gitt noen forståelse eller kunnskap om 11. september, utover det bildene og nyhetsstrømmen allerede har vist.

Martin Randall har studert responsen fra forfattere i kjølvannet av 11. september. Den litterære journalistikken de bedrev i kjølvannet av angrepene, skriver han, var ment å skulle gi et mer distansert og kontemplativt blikk på hva som hadde hendt. Dette klarte de ikke. «These accounts, mixing journalism with memoir and written with a self-consciously «historical» register, far from being objective, were actually contributing to, if not, to some degree, helping to shape, the hegemonic discourses of tragedy and memorialising» (Randall, 2011: 2). Den innledende responsen fra forfattere som McEwan, Amis og DeLillo, forble følelsesladet og opprørt. Etter hvert, skriver Randall, ble responsen ytterligere ideologisk: «A more complex

narrative began to emerge and a «Literature of Terror» gradually started to develop a politics and a poetics of representation» (2011: 2).

TV-bildene i sanntid av det 102 minutter lange angrepet, argumenterer Randall, viser noe av den representasjonen litteraturen i etterkant har slitt med å behandle: Spenningen mellom det som er synlig, og det som ikke er synlig (2011: 5). De fleste fortellingene i hans studie struktureres *rundt* dette enormt visuelle angrepet, om det som ikke direkte var inkludert i det synlige. Dette kan anses som noe av en krise for språket, mener han: «How can a writer put into words what had already been watched by millions? What could language add to those images that they don't already articulate? Indeed, *why* write at all given the staggering enormity of the visual symbolism?» (2011: 5) Alle øyenvitnene, bildene og de utallige gjennomlevde episodene gjennom nyhetene, kunne anses som å ha gjort den fiktive representasjonen overflødig.

I essayet *The Spirit of Terrorism* (2002), skapte Jean Baudrillard furore ved å hevde at terrorismen var et uunngåelig resultat av amerikansk hegemoni. Mer relevant for den litterære resepsjonen i kjølvannet av 11. september er hans argument at angrepene «defies not just morality, but any form of interpretation» (Baudrillard, 2002: 13). Det er nettopp dette som bringer ham inn i Randalls analyse. Som en forlengelse av tanken om at den enorme skalaen av de visuelle symbolene, flyene som forsvinner inn i skyskraperne, vanskelig kan inkorporeres i et konvensjonelt fiktivt narrativ, påpeker Baudrillard at ikke-fiksjon hadde vært en bedre måte å si noe viktig om 11. september. Sett i sammenheng med Amis' tanke om en litteratur som evner å stå i opposisjon til det han anser som irrasjonell, religiøs vold, har romanen, skriver Randall, hatt store vansker med å representere hendelsen (2011: 13-14). Randall mener dette ikke nødvendigvis beviser at litteraturen ikke kan representere angrepene, men at den visuelle, symbolske kraften og den plutselig traumatiserende volden skaper store vansker for forfatteren av «11. september-fiksjon» (2011: 15). Baudrillard legger stor vekt på det symbolske aspektet ved angrepene. 11. september skapte «a death which was symbolic and sacrificial – that is to say, the absolute irrevocable event» (2002: 17).

Baudrillard fortsetter:

This impact of the images, and their fascination, are necessarily what we retain, since images are, whether we like it or not, our primal scene. And, at the same time as they have radicalized the world situation, the events in New York can also be said to have radicalized the relation of the image to reality. Whereas we were dealing before with an uninterrupted profusion of banal images and a seamless flow of sham events, the terrorist act in New York has resuscitated both images and events (2002: 26-7).

Det er gjennom Baudrillards prisme at Randall ser hvordan litteraturens fiktive representasjon av 11. september gradvis har utviklet seg med tiden. Den skyldtyngede fascinasjonen vi føler av å se denne symbolske «suksessen», som Baudrillard kaller den, og forholdet mellom virkelighet og det billedlige, som nå er grunnleggende forandret, blir med tiden lettere å utforske. For Randall er det gjennom Baudrillards «speculative, discursive responses that one is able to find possible areas for fiction to begin to explore» (2011: 16). I Randalls studie tar han for seg mange av de forskjellige forsøkene som har blitt gjort i den litterære representasjonen av 11. september. Baudrillards syn er at de konvensjonelle forestillingene vi har om virkelighet og fiksjon har endret seg, og at grensene har blitt visket ut. Dersom en aksepterer denne tankerekken, mener Randall, kan dette bli «interpreted as a ethical and aesthetic challenge for writers as there is more distance from the events themselves» (2011: 16).

Del 1: Resepsjon

Anmeldelser

James Wood: On a Darkling Plain

I lesningen av McEwans *Saturday*, observerer James Wood i sin anmeldelse, kan man føle at den ekstreme narrative ordenen noen ganger går på akkord med virkelighetsgrunnlaget i fortellingen. Perowne er, fortsetter Wood, troverdig beskrevet i all sin bokstavelighet og vitenskapelighet, men McEwan overdriver i hvilken grad hans liv virker å styres av medisinsk terminologi og arbeidsmåte. Wood beskriver Pushkins klage om at Byrons konspiratorer til og med bestilte drinker på en konspiratorisk måte. «McEwan's doctor» er altså, for Wood, «too completely medical» (Wood, 2005). Perowne ser for eksempel en narkotikamisbruker pirke og klø selv, og ser «amphetamin-driven fornication. Or an exogenous opioid-induced histamine reaction, common among new users» (Wood, 2005). Vi ser også lignende reaksjon romanen gjennom for Perowne, men viktigst av alt kanskje i diagnostiseringen av Baxter etter kollisjonen. Perownes tendenser til denne diagnostiseringen og tillempeingen av medisinsk terminologi ved enhver anledning, bryter for Wood med McEwans øvrige «finstemte» fri indirekte stil. Hvorfor, spør han retorisk, skulle Perowne – dersom han tenker for seg selv – stadig skulle måtte minne seg på ting han allerede vet?

Dette ankepunktet til tross, mener Wood at en kan tilgi mye når prosaen er så god som dette: «like the little whirl of a veiled dancer ... any eloquent region» (Wood, 2005). Wood hevder også at det medisinsk-tekniske språket har sin naturlige plass i romanen, og han fremhever effekten det har ved å hamre inn poenget om at Perowne er en profesjonell reduksjonist og en døgnet-rundt-diagnostiker er tydelig. McEwan har dog brakt det veldige før-arbeidet sitt i overkant mye inn i narrativet, mener Wood. Han påpeker samtidig Perownes uvillighet til å ta innover seg fortellinger, noe han selv nekter for at han trenger. «Fiction seems inefficient to him, a clumsy provider and framer of knowledge: too imprecise. At the same time, fiction seems too tidy, too unlike life's messiness» (Wood, 2005). I motsetning til Daisys romaner, mener Perowne, er øyeblikk av åpenbaring uvanlige i livet; uenigheter blir sjelden oppklart, ei heller ligger de som latente, udetonerte bomber – de rett og slett svinner hen. Men det er en massiv forstyrrelse som bryter inn i Perownes ryddige liv, og Perowne er den siste mannen som ville ha trodd at Baxter kunne bekjempes med litteratur. Likevel, sier Wood, er det nettopp dette som skjer, når Matthew Arnolds *Dover Beach* blir skytsen mot inntrengeren. Wood stiller spørsmålet: Kunne Perowne lære noe av denne romanen hvor han

selv er en rollefigur? “Doubtless, he should, except that in a paradox that also haunted *Atonement*, McEwan’s novel, in its very argumentation, tends toward its own kind of convenient tidiness” (Wood, 2005). McEwan kommer seg unna dette problemer, mener Wood, ved å dyrke det irrasjonelle. Og det er nettopp dette Baxter representerer, det plutselige utbruddet av irrasjonalitet. Baxters type irrasjonalitet står ikke i opposisjon til fiksjonen i seg selv, men snarere mot poesi, musikk og kjærlighet. Og for Perowne er musikken en slik type størrelse, som gir ham noe av det litteraturen og poesien gir Daisy: et potensielt rom til å gi seg hen til noe. For Perowne, som vi ser når han gjester sin sønns bandøving, er det musikken som kan gi samholdet til å stå imot hatet fra «det ytre». «Against a dark irrationality can perhaps be posed the enlightened irrationality of music’s fleeting utopia» (Wood, 2005).

Nå er det riktignok ikke musikken som stopper Baxter, men poesien. Likevel er dens røtter i musikken, og poeten i Arnolds dikt hører en type musikk, «the note of eternal sadness, its «tremulous cadence» (Woods, 2005). Wood leser slutten som om McEwan vet svært godt hvor over-allegoriske disse passasjene er: «The contest is beyond rationality, and beyond, in a sense, the explanation of the novel: it is a hope, a flourish, a plangent asymmetry very like the one McEwan waved in his *Guardian* piece» (Wood, 2005). Og nettopp som den nevnte artikkelen trakk frem kjærligheten, kunsten og imaginasjonen, gjør *Dover Beach* – i denne konteksten – akkurat det samme, med sine mest kjente linjer: «Ah love, let us be true / To one another!»

Wood avslutter sin anmeldelse med å konkludere med at McEwan, antakelig i visshet om at hans roman har blitt for allegorisk, for «ryddig», helt i slutten senker det didaktiske presset: «The book ends beautifully, in lyrical uncertainty. Fiction, as it were, reclaims its messiness, its imprecision» (Wood, 2005).

John Banville: Nyliberal polemikk «gone badly wrong»

I en vanskelig virkelighet stiger folk inn i fiksjonens alternative verden, påpeker John Banville. Her trekker han frem Ian McEwan som kanskje den mest usannsynlige av trøstende «bedtime storyteller to our own time of crisis and boredom» (2005). Altså leser Banville *Saturday* som, først og fremst, en roman om 11. september. Og han trekker linjen fra McEwans tidlige forfatterskap, med sin *First Love*, *Last Rites* og *In Between the Sheets*. Siden disse utkom, argumenterer Banville, har McEwan vært «the least consoling chronicler of life’s perils and difficulties» (2005), og trekker inn *The Comfort of Strangers*, og *The Innocent* som nettopp slike usentimentale beretninger om livet.

Med alt dette og hele forfatterskapet i bakhodet, måtte vel Ian McEwan være en åpenbar kandidat til å skrive den definitive 11. septemberromanen, spør Banville retorisk, og viser til han som en «katastrofens connoisseur». Det kan her virke som Banville argumenterer ut ifra sin forventning om McEwan «slik han en gang fremsto». Og Banville mener da også at McEwans seneste verker har vist en forstyrrende tendens mot det han kaller «mellowness». Ballonghendelsen i *Enduring Love*, barnekidnappingen i *A Child in Time* og den antatte voldtekten i *Atonement*, er alle eksempler fra McEwans forfatterskap der tidens orden og *status quo* radbrekkes av plutselige og voldsomme hendelser. Av dette innledende resonnementet følger Banvilles misnøye med *Saturday* og romanens protagonist, Henry Perowne. Perowne, skriver Banville, er ment å være en mann i medianen av det meste han har rundt seg; han er ingen spesiell mann på noe område. Han er en dyktig nevrokirurg, jobber relativt hardt, er en god far og har en viss distanse til de fleste spørsmål om politikk. Han er for Banville en *homme moyen sensuel*, som han selv karakteriserer Perowne, og er altså i det hele tatt en ordinær, vellykket mann av borgerskapet. Kanskje fremfor alt annet fokuserer Banville på at Perowne er lykkelig, at han har et lite trøblete forhold til sin kone, og er en god far for sine to barn. Altså har han det godt, er per definisjon lykkelig, og som i alle gode eventyr, skriver Banville, får han også lov til å beholde det han har. Han trenger kun å «get rid of the troll who had sought to challenge his right to ownership» (Banville, 2005). Dette eierskapet, mener Banville, er viktig for Perowne, som en “unashamed beneficiary of the fruits of capitalism” (2005).

Videre går Banville i gang med en redegjørelse for handlingsforløpet, og legger vekt på denne lørdagen det hele finner sted, 15. februar 2003, da hundretusener marsjerte i gatene mot krigen i Irak. Etter å ha sett flyet styrte ned fra himmelen, går Perowne ned på kjøkkenet til sønnen Theo; et far-sønn-forhold Banville forstår lite av: «The two are at ease with each other, with no trace of Oedipal or any other kind of conflict between them a happy circumstance which any father of a teenage son will hardly credit and certainly envy» (Banville, 2005). Denne idyllen må, realistisk eller ei, uansett brytes. McEwan, som en connoisseur av det katastrofale og den plutselige «eruption of violence», vil alltid stikke hull i en slik harmonisk boble. Denne boblen sprekker idet Perowne kolliderer med Baxter, og den følgende sekvensen dem imellom, er for Banville nydelig skrevet, og bokens beste del. Likevel, dette utsagnet komplementerer han med nok en hard dom over McEwans roman: «Baxter, a small-time crook, is the only rounded character among a cast of pasteboard cutouts, including Perowne himself» (Banville, 2005). Det er unektelig en sterk kritikk av *Saturday* som prosjekt ved å felle dom over protagonisten som en «pasteboard cutout», altså nærmere

en kulisse eller skisse – et omriss av et virkelig menneske – i en roman som så til de grader legger vekt på å brette ut og analysere Perownes mentalitet og tankevirksomhet. Med dette feller han dom over virkelighetsgrunnlaget narrativet legger opp til, ved å gjøre narr av for eksempel «the unlikely name of John Grammaticus» altså Perownes svigerfar, poeten som for Banville er en «unintentionally risible caricature of the Great Man» (2005).

Den hardeste dommen feller Banville over poesiscenen mot slutten, og her beskriver han at romanen «descends to a level of *bathos* that is hard to credit» (2005). Altså mener han at det som er ment å være et klimaks, er så feilslått at det resulterer i en plump overtydelighet. Banville tror ikke på det som skjer, og argumenterer at selv med Baxters nevrologiske sykdom i tankene, er hans reaksjon på Daisys resitasjon av *Dover Beach* umulig å forstå. I tillegg til dette mener han at Perownes mangel på kunnskap om hvem denne Arnold er, da protagonisten ikke forstår dette mens det foregår, er direkte latterlig. Videre er Banville kritisk til den, etter hans mening, altfor lykkelige og «koselige» slutten av romanen, som han ironiserer som en «heart-warming twist», og en urealistisk avslutning på en urealistisk dag.

Hva har så gått galt for McEwan? Det er en planmessighet bak verket som har gått for langt, som resulterer i et narrativ av skisser og kulisser – og en uvirkelig virkelighet. Politikken i boken mener han også er banal, og av det slaget som finner sted ved ethvert middelklasse-middagsselskap, før praten går videre til eiendomspriser og fiskegryteoppskrifter. Banville slår fast at hele romanen har en eim av nyliberal polemikk «gone badly wrong»: «If Tony Blair [...] were to appoint a committee to produce a «novel for our time», the result would surely be something like this» (Banville, 2005).

Zoe Heller: A Day in the Life

For Heller gjør Perowne seg gjeldende som en mann hvis suksess og status i verden, på de fleste andre tidspunkt i historien, ville gjort ham «smug» og «complacent». Likevel, sier Heller, er det Perownes lodd at han lever i det 20. århundret. I kjølvannet av 11. september, og i usikkerheten knyttet opp mot tiden før invasjonen av Irak, er selv ikke Perownes satte og trygge liv lenger distansert fra verden utenfor – eller som Heller kaller det: «The darkness of his times» (Heller, 2005). Det er nettopp dette mørket som utfordrer Perowne, som nyter en slags triangulær trygghet hjemme, på jobben, på squashbanen med Strauss og også inne i sin «cream upholstered»-Mercedes SL500. Når han da manøvrerer seg gjennom byen, er det ikke slik sett som deltaker, men som *observer*, og en som reflekterer utenfra og inn. Det er da også et viktig element for Heller at Perowne er en mann av moderniteten som forsøker å takle akkurat dette, som epigrafen fra Bellow sier: «What it means to be a man» (Heller, 2005). Og

i romanens begynnelse er det som observatør av byen at Perowne titter gjennom vinduet før daggry, og tenker at byen og sivilisasjonen som «prosjekt», er en suksess. Det snur om til sin motsetning, argumenterer Heller, ved synet av det styrtende og brennende flyet på himmelen. Til tross for Perownes suksess, og hvordan han beveger seg fra «sanctuary to sanctuary», er det i de menneskelige relasjonene at han faktisk holder verden utenfor: «In lieu of any larger social cohesion, McEwan suggests, such private joys, carved out from the clamorous world, are what must sustain us. They are our fleeting glimpses of utopia; the ancient ideals of caritas and community lived in microcosm» (Heller, 2005). Altså er det de små gledene ved daglige gjøremål og den alminnelige, hverdagslige relasjonen, *Saturday* trekker frem. For Perowne selv, mener Heller, er dette imidlertid ikke nok. Han er ikke i stand til å ikke innta andres standpunkt, og se verden gjennom en annen: «Empathy, once granted admission, has a way of multiplying its demands» (2005), og Heller viser til hvordan Perowne i forberedelsene til fiskemiddagen senere på dagen, filosoferer over forskning som tyder på at fisk føler større grad av smerte enn først antatt. Perowne selv mener at dette er en stigende tendens i det han kaller «the modern condition», og også her ser han – som Heller så vel som Hitchens er inne på i sine lesninger, at Perowne står utenfor, eller «at a slight angle» til resten av samfunnet. Likevel er Perowne for Heller, i kontrast til de litterære foreleggene Leopold Bloom og Moses Herzog, ingen lyrisk tenker. Han er en pragmatiker og «professional reductionist» (2005). Dette grepet hos McEwan, å gi oss en protagonist som har en slik uttalt skepsis og uvilje til det hun kaller «the charms of his own art» (2005), fører han oss tilbake til det sentrale spørsmålet fra *Atonement*, om formålet og verdien ved litteraturen. Jamført med *Atonement* er dog spørsmålet stilt i samtidsromanen *Saturday* mer presserende og har et større moralsk hastverk. Som Perowne selv spør seg selv; i så merkelige tider, hva er poenget i å finne på noe som helst? Her trekker Heller inn Adornos kjente utsagn om at det i etterkant av Auschwitz, fremstår barbarisk å skrive poesi. Dette kan sees i konteksten av McEwans og hans kollegers (som Martin Amis) forsøk på å redefinere forfatterrollen i etterkant av tvillingtårnernes kollaps. Heller mener *Saturday* argumenterer at selv om litteraturen ikke er til for å svare med absolutter, eller å forklare med endegyldig sikkerhet, kan den på andre vis fange «the moral tangle of personal life and historical context that is our lived experience» (Heller, 2005).

Dette til tross, Heller mener romanens klimaks er en «faintly preposterous episode» (Heller, 2005). Litteraturens transformative kraft trekkes etter hennes mening for langt, noe som resulterer i at virkelighetsgrunnlaget i romanen mister festet. Heller er imidlertid overbevist om at McEwan er fullstendig klar over at han utfordrer den realismen romanen i alle fall inntil det punktet bygger på. Perowne selv understreker symmetrien i narrativet har

konstruert opp til dette punktet, ved sin bemerkning om at alle av dagens elementer så fint og ryddig har blitt ført sammen. Heller argumenterer likevel at McEwan helt i slutten av romanen igjen forstyrrer denne symmetrien, gjennom Perownes siste møte med Baxter, og at Perownes refleksjoner i forlengelsen av dette, avslutter fortellingen med den samme usikkerheten den startet med. Litteraturen *er* altså transformativ, men bare til et visst punkt.

Christopher Hitchens: Civilization and Its Malcontents

Hitchens påpeker innledningsvis hvordan *Saturday* sømnløst beveger seg fra det brutale til den indre monologiske refleksjonen romanen ellers utgjøres av. Viktig er, mener han også, datoen narrativet finner sted, 15. februar, 2003; dagen «the whole of *bien-pensant* Britain moved into the streets to jeer at George Bush and Tony Blair» (2005). Det er i konteksten av dette at Perowne beveger seg i byen, usikker på hvordan han skal tolke denne dagens hendelser. Hitchens beskriver Perowne i byen som «not above the fray, or outside of it, but, rather, at a slight angle to it» (2005).

Ingen antakelse er mindre sikker, iakttar Hitchens, enn antakelsen at en forfatters tanker er de samme som sine romanfigurers tanker, som i *Saturday* representeres gjennom det han kaller et Runyonesque historical present («He rises» «He strides ...») (2005). Likevel, skriver Hitchens, trenger en ikke å vite svært mye om Ian McEwan for å vite at Henry Perowne har McEwans kone, hans foreldre, et representativt snitt av hans barn og stebarn, og også huset hans i Fitzroy Square. Det er her på sin plass å nevne koblingen mellom Hitchens og McEwan, som var gode venner gjennom store deler av sine liv, frem til Hitchens' død i 2011. For Hitchens er det åpenbart liten tvil om at Perowne har blitt gitt deler av sin forfatters relasjoner: «Having furnished these apparent pointers to himself, McEwan makes a knights move in the opposite direction, giving us a vivid idea of Perowne's revulsion from modern literature» (Hitchens, 2005). Perownes likheter med McEwan er mange, men bildet av Perowne «som McEwan» radbrekkes av hans uttalte utålmodighet og skepsis til litteraturen, og især romanen. Hitchens refererer til en passasje i boken hvor Perowne kritiserer den magiske realismen som Daisy har studert, og han viser til intertekstualiteten med *The Satanic Verses* og McEwans egen *The Child in Time*. Det fremstår ikke tydelig for Hitchens at McEwan henter til noen slags fornektelse av passasjen i *The Child in Time* (1987), men *Saturday* står like fullt i kontrast til nettopp denne, samt Rushdies magiske realisme. «Certainly nothing is even remotely «magic realist» about *Saturday*, unapologetically anchored as it is in the material world and its several discontents» (Hitchens, 2005).

Hitchens fremhever koblingen mellom *Saturday* med McEwans artikler i kjølvannet av 11. september, og spesielt artikkelen i *The Guardian* der han understreket de tre ordene «I love you», som de mest brukte siste beskjedene fra de innestengte i tvillingtårnene og i flyene, og «managed, without any appeal to gross sentiment, to fashion this into a perfect, cool indictment of the murderers» (Hitchens, 2005). Også om morgenen ved fortellingens begynnelse får vi stadige referanser til 11. september, noe som for Hitchens tyder på at han – sammen med McEwan – tilhører gruppen som anser angrepet som «a hinge event, rather than an annoying interruption to the lofty struggle against globalization» (2005). Perownes aktive forhold til 11. september må sees i konteksten av tidsaspektet, som finner sted kun noen måneder etter, og farger store deler av hans refleksjoner. De politiske *svarene* mellom McEwan og Perowne er rett nok ikke de samme, men refleksjonene og usikkerheten er likevel påfallende lik.

Hitchens karakteriserer det som McEwans nisje å være en slags kronikør av «the physics of everyday life and of the capacity of the quotidian to serve up sudden indigestible helpings of risk and alarm» (2005). Det er her han er best, mener Hitchens, i disse sidene av romanen der han beskriver effekten av rushtiden i vest-London, squashkampen med Strauss, og møtet med hans stadig mer usammenhengende mor: «A form of individual and existential annihilation less noxious than Huntington's» beskriver Hitchens (2005), og legger til virkningen av hvordan McEwan beskriver den intetanende kvinnens sludring og småprat uten rot i virkeligheten. Hun er en kvinne «stranded in time» (2005), likevel speiler McEwan det hun tidligere var, og setter det opp mot Perownes syn på henne som yngre. Det er imidlertid en biologisk determinisme i både Lily og Baxter som vil gjøre slutt på dem begge. Perowne har selvsagt fullstendig kontroll på diagnosen og sykdomsbildet, som reduseres til det nevrologiske forfallet det er. Likevel, påpeker Hitchens, er denne skalpellens mester forbløffende nok ikke i stand til å ta engang en kjøkkenkniv i hånden for å forsvare seg når katastrofen bryter gjennom husets fire vegger. Det er da også her at narrativets katarsis, et klimaks av «terrorism and hostage-taking on the micro rather than the macro scale» (2005), oppstår. Hitchens anser slutten som om fornuften gjenreises på sin trone, hvor det prosaiske og det profesjonelle har hvert sitt øyeblikk i glansen.

Med denne romanen, mener Hitchens, møtes den nevnte «soft» og «hard» McEwan i en perfekt balanse. Mannen som påpekte disse tre ordene «I love you» mens røyken fra tvillingtårnene ennå lå tett, påpeker han, har også med denne romanen vist at «civilization and culture and the life of the mind, fragile as they seemingly are, nonetheless have a resilience that can outlast barbarism» (2005).

Den litteraturvitenskapelige resepsjonen:

Caroline Lusin: Dagdrømmens poetikk

Caroline Lusin åpner sin analyse av *Saturday* med å sitere fra Ian McEwans artikkel i *The Guardian*, 2001, *Only love and then oblivion*. McEwan forteller om tankene sine i etterkant av 11. september og dens innvirkning på folk flest. Han fokuserer, som Lusin viser til, på hva det følelsesmessige narrative den dagen satte i gang:

I suspect that in between times, when we are not consuming news, the majority of us are not meditating on recent foreign policy failures. Instead, we remember what we have seen, and we daydream helplessly. Lately, most of us have inhabited the space between the terrible actuality and these daydreams. Waking before dawn, going about our business during the day, we fantasize ourselves into the events. What if it was me? (McEwan, 2001: sitert i Lusin 2009).

McEwan legger i sin artikkel vekt på nettopp dette siste spørsmålet, «hva om det var meg?» I kjølvannet av katastrofen er det ikke debatten rundt eventuelle politiske feilgrep som dominerer den offentlige diskursen, men snarere vårt forsøk på å leve oss inn i en parallell fantasiverden. Heri finner Caroline Lusin det hun anser for å være Ian McEwans poetikk, og alle romanene hans begir seg i varierende grad ut på spørsmålet om hvordan dette spilles ut: Hva gjør traumatiske hendelser med mennesker og deres liv? Det er da følgelig et gjennomgangstema i verkene hans, og Lusin eksemplifiserer barnekidnappingen i starten av *A Child in Time* (1987), ballonghendelsen i *Enduring Love* (1997), voldtekten i *Atonement* (2001), samt det som i Henry Perownes lørdag tilsynelatende er en flystyrt. Det er i kjølvannet av katastrofen at McEwans rollefigurer kastes ut av *status quo*, og må agere ut ifra dette. Men, som Lusin argumenterer, det er ikke hvordan disse hendelsene forandrer figurene eksternt, men heller hvordan det affiserer det Virginia Woolf kalte «the dark places of psychology» (Woolf, 1984). Lusin fremhever hvordan menneskelig imaginasjon, og forholdet mellom drøm og virkelighet, trer frem i McEwans romaner. Hun trekker denne tråden gjennom store deler av forfatterskapet, men jeg skal fokusere på elementene hun trekker frem i *Saturday*. Romanen gir et innblikk i hvordan samtidens politiske realitet virker inn på protagonisten, Henry Perowne. Som i artikkelen *Only love and then oblivion*, hvor McEwan skriver om hvordan vi lever oss inn i, og skriver oss selv inn i narrative av det vi nettopp har sett, representerer Perowne dette. På overflaten er romanen en historie der «sex, crime and rock'n-roll» (Lusin, 2009: 146) utgjør oppskriften, ifølge Lusin, samt et refleksivt fokus på Perownes tanker. Like fullt, mener hun, er det i romanen elementer som gjør at den kan leses som en dagdrøm av Perowne. Allerede i romanens begynnelse finner Lusin antydninger til at det

følende bør leses som en drøm. De intertekstuelle allusjonene, samt den litt spesielle stemningen den legger an til, peker mot denne retningen, argumenteres det. Perowne våkner da altså denne lørdag morgenen i et «curious mood» (McEwan, 2005: 13), og Lusin viser til det litterære slektskapet til Kafkas *Forvandlingen* (1915), som også McEwan for øvrig selv trekker inn i romanen. Kafkas roman er den første romanen datteren Daisy foreslo for ham, og dermed «marked the beginning of his literary education at her hands» (McEwan, 2005: 134). McEwan beskriver Perowne som mer sanselig bevisst enn vanlig, og han er også usikker på *når* han faktisk ble bevisst. Da passasjen er vesentlig i Lusins lesning av *Saturday*, og især i forståelsen av Perownes sinnstilstand, følger her sitatet hun tar utgangspunkt i:

It's not clear to him when he became conscious, nor does it seem relevant [...] The movement is easy, and pleasurable in his limbs, and his neck and legs feel unusually strong. [...] It's as if, standing there in the darkness, he's materialised out of nothing, fully formed, unencumbered. [...] He's alert and empty headed and inexplicably elated (McEwan, 2005: 3).

Altså føler Perowne seg annerledes enn vanlig, og han er seg mer bevisst kroppens tyngde, og sin tilstedeværelse i rommet. Her ligger kjernen til Lusins lesning, og argumentet om at disse innledende passasjene, og Perownes «dreamlike state» – hans «sustained, distorting euphoria» (Lusin, 2009: 146) – hentyder at han rett og slett befinner seg i en drømmetilstand. Det er i den påfølgende flykrasjpassasjen at McEwan gir leseren insentivet for Perownes drømmespill. Scenen viser hvordan Perowne ser noe på himmelen, et lys, hvorpå han straks finner ut at det er et fly med en motor i brann. Det skal etterhvert vise seg at flyet var et lastefly uten passasjerer, og landet senere trygt på flyplassen, men Perownes refleks er at dette handler om et terrorangrep. Angrepet, tenker Perowne, er antakelig satt i system av «a man of sound faith with a bomb in the heel of his shoe» (McEwan, 2005: 17). Sekvensens plassering i romanen gis tyngde i Lusins analyse, og hun argumenterer at alle av romanens hovedtemaer kan trekkes tilbake til denne flykrasjscenen, og «above all the contrast between dream and reality as well as the opposition between helplessness and control» (Lusin, 2009: 147). Det grunnleggende spørsmålet Lusin stiller seg er følgende: Foregår flykrasjscenen oppe på himmelen, eller mellom ørene til Henry Perowne? Det samme spørsmålet rundt grensene mellom drøm og virkelighet kan stilles gjennom hele Perownes lørdag. Kontrasten mellom drøm og virkelighet sees i sammenheng med kontrasten mellom hjelpeløshet og kontroll. Flykrasjscenen blir da en scene satt opp for å tydeliggjøre og problematisere hvordan vi feiltolker virkeligheten, som McEwan også problematiserer i *Atonement*, hvor dette er fundamentet for hele narrativet, og i *On Chesil Beach*. Dette, jamfør McEwans refleksjon om

hvordan vi snarere enn politisk overveielse, heller lever oss inn i en slags parallell fortelling – hva om det var meg?

Lusin argumenter mot synet på *Saturday* som en roman om lykke. Hun mener at disse kritikerne overser Perownes følelse av frykt i vakumet etter 11. september, og hvordan denne dagen gjennomgående ligger like under overflaten i romanen. Dette er da også nøkkelen til å forstå Perownes drømmespill: «The events of Perowne's *Saturday* should not be taken at face value, as reality within the narrated world, but as projections of his imagination, which are triggered by his halfconscious experience of the airplane accident as a terrorist attack» (Lusin, 2009: 147). Når romanen leses som drømmespill, gjør det at tolkningen mellom trusselen fra et terrorangrep og trusselen fra den kronisk syke, totalt uforutsigbare Baxter, ikke kun er å anse som allegorisk. Baxter, som bryter inn i Perownes villa i Fitzrovia og truer med å voldta hans datter, representerer for Lusin «a direct imaginary embodiment» (2009: 147) av Perownes frykt at terrorismen en dag kommer inn i hans stue. Det er også her et spørsmål om kontroll for Perowne. Hans følelse av å miste kontrollen gjennom å trues i sitt eget hus, initieres allerede gjennom flyet han ser styrte på himmelen – refleksjonene rundt terrorisme – og senere rent konkret gjennom hans første møte med Baxter. Lusin ser allerede i Perownes kollisjon med Baxter, på vei til squashkampen med Strauss, tegn på at Baxter — innenfor narratives verden — ikke er noen virkelig person. Snarere er han et oppkok av Perownes eget sinn. Lusin viser til passasjen like før Perownes Mercedes kolliderer med Baxters BMW, og hvordan den viser til det som skal komme.

Lusin trekker frem Baxters røde BMW som bryter frem som et «flash of red», og hvordan den beskrives som en «unexpected and dangerous idea» som ikke finner sin virkelighet i verden utenfor Perownes egen. Lusin beskriver denne “imaginære” hendelsen som en brikke i McEwans drømmespill. Like fullt, å gå enda noen setninger over i den beskrevne scenen kan gi oss en annen inngang til Perownes første møte med Baxter. Vel inne i sin Mercedes, kjører Perowne forbi en gruppe demonstranter; de demonstrerer mot den aktuelle Irakkrigen. Synet av dette bringer Perowne tilbake i sin introspektive tilstand. Han forstår ikke lenger verden:

A second can be a long time in introspection. Long enough for Henry to make a start on the negative features, certainly enough time for him to think, or sense, without unwrapping the thought into syntax and words, that it is in fact the state of the world that troubles him most, and the marchers are there to remind him of it. [...] There are people around the planet, wellconnected and organised, who would like to kill him and his family and friends to make a point (McEwan, 2005: 81).

Som en drøm å regne kan en kanskje anse dette som hakket mer sofistisert enn hvordan en slik drøm som regel fremstår, og det er, slik jeg ser det, heller grensene mellom hjernens umiddelbarhet og ordene og den uttalte refleksjonen som er McEwans anliggende her – og i romanen for øvrig. Perowne, som nevrokirurg, vender da også stadig tilbake til dette forholdet mellom hjernens materielle bestandeler, alle bitene i tannhjulet, og med følelsene og de refleksjonene han evner å sette ord på. Det er nettopp dette Perownes tankestrøm er i gang med å reflektere over i Lusins uthevede passasje, hvor Baxter er på vei inn i Perownes angivelige drøm. Perowne reflekterer over sin plass i verden, og hvordan hjernen hans prosesserer frykten for å bli destruert av verden utenfra:

Is he so frightened that he can't face the fact? The assertions and the questions don't spell themselves out. He experiences them more as a mental shrug, followed by an interrogative pulse. This is the pre-verbal language that linguists call mentalese. Hardly a language, more a matrix of shifting patterns, consolidating and compressing meaning in fractions of a second, and blending it inseparably with its distinctive emotional hue, which itself is rather like a colour (McEwan, 2005: 81).

Det er i forlengelsen av dette at Baxters røde BMW enses kort og plutselig av Perowne. Han bryter ned inntrykkene sine, som først for ham selv fremstår nærmest som impressionistiske penselstrøk med sterke farger, for deretter å innta form i ord og artikulert refleksjon. Perowne er først og fremst rasjonell, og med en nesten patologisk trang til å vitenskapeliggjøre og forklare disse inntrykkene som strømmer imot. Lusins teori om drømmespillet i *Saturday* gir lite rom for å forstå Perowne og hans plass i narrativet. Gjennom dette perspektivet søker hun å underbygge lesningen av at hele historien kan forstås som «the white noise of solitary thought», drevet av Perownes mentale tilstand (Lusin, 2009: 148). Derneft følger den naturlige konklusjonen at alle figurene i romanen kan forstås som oppkonstruert av Perownes sinn. Lusin mener dette forklarer noe av kritikken mot romanen, høyest uttalt av den irske forfatteren John Banville, at McEwans figurer er endimensjonale, plottet overkonstruert og urealistisk, og noe i nærheten av kitsch (2009: 149).

Lest som Perownes drøm, viser romanen hans underbevissthet som prøver å komme seg forbi frykten hans, samtidig som den presser frem en rekke fantasier. Lusin mener figurene i romanen symboliserer Perownes mørke side, ikke minst hans frykt; representert for eksempel med moren Lily, som er dement og hvis gradvis forfalne hjerne representerer tapet av rasjonalitet og kontroll og – og også en slags dødsfrykt. Baxter, Strauss og Rosalind innehar alle en slik symbolsk rolle i romanen i dette argumentet. Barna og kona til Perowne er for Lusin symbolet på den hjemlige tryggheten han for alt i verden ønsker å opprettholde, og som kreftene utenfra søker å bryte inn i.

Sett fra dette ståstedet, er det Perownes bevissthet som styrer romanen, og Lusin siterer Strindberg i forsøket på en slags konklusjon av prosjektet, og viser til romanen som «a mixture of memories, experiences, free associations, absurdities and improvisations» (Lusin, 2009: 149). Alt dette, altså, er for Lusin et indre anliggende for Henry Perowne, men utgjør ikke stort mer enn det.

Mark Currie: Litteratur, tid og viten – hva er det romanen vet?

Mark Currie tar i sin analyse av *Saturday* utgangspunkt i Michael Woods studie om *Literature and the Taste of Knowledge* (Wood, 2005). Enkelt forklart stiller Wood seg spørsmålet: Hva slags kunnskap og viten, om noen, finner vi i litteraturen? Kan litteraturen gi oss viten på egen hånd, eller forstyrrer den bare, forlenger og stiller spørsmål ved andre typer kunnskap? Gir litteraturen kunnskap om verden? «It certainly represents it, as we have seen. But a representation is, by definition, not the thing in itself» (Wood, 2005). Det er dette følte mellomrommet mellom viten og livet som er kjernen i Woods arbeid, som også illustrerer dette gjennom Barthes' differensiering av det å vite noe, og det å vite *om* noe. Wood siterer Barthes' skille: «The knowledge literature marshals is, on the other hand, never complete or final. Literature doesn't say it knows something, but that it knows *of* something; or better still it knows *about* something – that it knows about men» (Wood, 2005: 38).

Currie tar Woods studie videre, og bringer den inn i hans eget prosjekt om *tiden* som utgangspunkt for en studie om menneskets tanker og erfaringer. Dette bringer ham til *Saturday*, da Currie argumenterer at det er dette mellomrommet mellom kunnskap og livet som utgjør kjernen i romanen. Perowne ønsker at verden skal *forklares*, ikke finnes opp på ny: Effekten av dette er ironi, ettersom Perownes eget liv er oppfunnet; livet hans er imaginært. Altså setter romanen opp en kamp mellom vitenskapelig og litterær viten, en kamp som til dels unngås gjennom differansen ved at vi vet det han ikke vet; at han selv er fiktiv. Men der en metafiktiv roman ville brakt dette inn i narrativet, og inkorporert det som «self-knowledge», er *Saturdays* verden en verden med røtter i det realistiske, hevder Currie (2007: 125). Denne realismen, og dens uavlatelige referensielle illusjon, resulterer i en dobbel ironi, fordi den deltar som en del av diskusjonen om litteratur som er dramatisert i Perownes forhold til sin datter, poeten Daisy.

Perowne er altså skeptisk til litteratur generelt, men de litterære preferansene hans er like fullt rotfestet i realismen, eksemplifisert ved *Anna Karenina* og *Madame Bovary*. Magisk realisme, på den andre siden, som ikke engang kan representere en gjenkjennelig fysisk realisme, står for Perowne som de verste eksemplene av barnslige fortellinger: «What were

these authors of reputation doing – grown men and women of the twentieth century – granting supernatural powers to their characters?» (McEwan, 2005: 67).

Mistroen og den tilnærmede avskyen til mystisisme og det overnaturlige er en del av Perownes vitenskapelige tankegang, og den strekker seg også til en skepsis til symbolisme og det Currie kaller «experiments with time» (2007: 126). Currie antar imidlertid at Perowne antakelig ville vist aksept til romanen han selv er en del av, med dens forsøk på å vise tiden som lineær, og dens påtakelige fysiske realisme, selv om Perowne ikke ser poenget heller i disse romanene.

Hva kan så romanen med dens form besitte av viten for noen som Perowne? Antakelig ingenting, siden han anser diktning for å ligge i gråsonen mellom barnslige, fiktive fortellinger, meningsløst oppfundne historier, latente moralistiske lærdommer og håndverksmessig bortkastet arbeid. Nevrokirurgens kunnskap og håndverk, derimot, er kontrastert som noe vakkert, nesten poetisk. Denne instrumentelle rasjonaliteten for verdien av vitenskapelig viten, mener Currie, ligger til grunn for store deler av Perownes tanker, som bejubler samtiden for dens «wondrous machines», og anser byen som en «briliant success, a biological masterpiece» av teknologisk fremgang (Currie, 2007: 126). Opposisjonen mellom litteratur og vitenskapelig viten spilles ut mellom Perowne og de litterære medlemmene av hans familie, Daisy og Grammaticus, begge poeter. Men, argumenterer Currie, denne opposisjonen utvikles også subtilt i forholdet mellom Perowne som en fiktiv figur, og hans posisjon i en fortelling som søker å representere virkeligheten realistisk.

Saturday pitches a neurosurgeon's notion of interiority against the novelist's, and this contest is conducted not only between the different notions of knowledge held by its characters, but in the relationship between the central character and the novel itself (Currie, 2007: 127).

Perowne is both a subject and an object of knowledge, but of course he doesn't know it. He is the object of knowledge because an omniscient narrator is allowing us access to his head, and this access therefore provides an ironic contrast with the kind of access to heads which is the stuff of neurosurgery (Currie, 2007: 127).

Her blir poenget med den allestedsnærværende fortelleren viktig for Currie, i sammenheng med kunnskapen i romanen. Perowne er en karakter som har en slags kunnskap om litteratur og dens forhold til vitenskapen, men hans egen kunnskap lider av at debatten mellom vitenskap og fiktiv kunnskap foregår på et nivå han selv ikke har tilgang til: «He is watched or known from above, and this omniscient knowledge of him is by far the most important thing that he doesn't know» (2007: 127). «His own condition as a fictional narrative is unknowable to him, and it could be argued unknowable to the omniscient narrative voice itself, which is

concerned with knowing him, but not with its own relation to that knowledge» (2007: 127). Den allestedsnærværende fortelleren vet kan hende alt om Perowne, men på samme måte som hos Perowne selv mangler den noen kritiske kunnskaper om seg selv: Det enkle, men basale faktum at den deltar i en polemikk mellom litteratur og vitenskap.

Det nærliggende spørsmålet for Currie blir da: Hvilken allestedsnærværende forteller er det som ikke vet alt om seg selv? Her bringer han inn Nicholas Royle, som har stilt lignende spørsmål om Freuds *Det uhyggelige*: «Omniscience» i narrativ er et dårlig begrep, ikke kun fordi det konnoterer tanken om det kristne subjektet som gjenstand for viten for en allvitende gud, men også rett og slett fordi det er forvirrende. Dersom «omniscience» vanligvis anses som tilgang til bevissthet, bør det, jamfør Royle, også anses som tilgang til det ubevisste; hva karakteren ikke tenker, ikke vet.

Vår tilgang til Perownes indre, mener Currie, tvinger frem spørsmålet om hva han *ikke* vet, og hvordan dette «seems to locate the novel's knowledge in a kind of structural tension between the knower and the known» (Currie, 2007: 128). I sin studie trekker Royle inn Derridas tanke om *hemmeligheten* som litteraturens essensielle karakteristikk. Dette gjør litteraturen i stand til å behandle «the structural and conditioning impossibility of complete self-knowledge which is at work in this relation between a character and the so-called omniscience of the narration in which that character is represented» (Currie, 2007: 128). I gråsonen mellom det nærmest telepatiske forholdet mellom protagonist og forteller, kan det synes å ligge en slags viten, en kunnskap – «a secret, which is at the property of neither character nor narrator» (Currie, 2007: 128).

Royles litterære eksempel for å belyse forholdet mellom forteller og protagonist, *Mrs Dalloway*, åpner for Currie opp en kobling til *Saturday*, og igjen til *Ulysses*. Den symbolske reisen gjennom en hovedstad i løpet av en dag, etterlater for Currie en tematisk fellesnevner: «the interest in the single day as a principle of unity, or as a significant unit of time» (2007: 129). *Mrs Dalloway* og *Ulysses* viser begge denne tematiske opposisjonen mellom det Currie kaller «internal and external time, and with the enormous quantity of mind activity that fills the smallest units of time» (2007: 129).

Også i *Saturday* er dette satt i spill: Den sirkulære strukturen, hjemkomsttematikken, opposisjonen litteratur– vitenskap, og møtet mellom borgerskapets Perowne med samfunnets kriminelle, representert ved Baxter.

There is in this sense a considerable quantity of significance which is not known either to its main character or to its narrator, and like the structural relation between narrator or character, locates knowledge at a level not represented by any fictional mind or within the scope of omniscience. One

important dimension of this knowledge is what the novel knows about time, about the treatment of time in its precursor novels, and about the contemporary conditions in which this tension between subjective and objective time is lived (Currie, 2007: 129).

En ikke uttalt viten i *Saturday* er altså en viten om tiden, og opplevelsen av den. Og i gråsonen mellom fortelleren og Perowne, ligger et rom for kunnskap i romanen utenfor det eksplisitt uttalte. Currie viser til Paul Ricoeurs analyse av *Mrs Dalloway* hvor Big Ben romanen igjennom slår, og derved viser klokketid, eller mekanisk tid. Dette er imidlertid ikke tilstrekkelig for å forstå den komplekse virkningen av samtid, historie og kollektive erfaringer som utgjør bakteppet for de private tankene og handlingene til romanens figurer (Currie, 2007: 129). Med dette i bunn henter Currie frem Ricoeurs bruk av Nietzsches begrep «monumental history» og parafraserer det til «monumental time» i forsøket på å beskrive romanens mulighet til å vise forholdet mellom personlig og monumental tid. Et enkelt skille mellom klokketid og intern tid er ikke nok, men en må forstå de forskjellige forholdene mellom

concrete temporal experience of various characters and monumental time. The variations on the theme of this relation lead fiction well beyond the abstract opposition we have just referred to and make of it, for the reader, a powerful means of detecting the infinitely varied way of combining the perspectives of time that speculation by itself fails to mediate (Ricoeur, sitert i Currie, 2007: 129).

Den fiktive viten i romanen, altså, ligger i de uendelige variasjonene av relasjoner mellom temporale erfaringer hos ulike karakterer, og monumental tid (Currie, 2007: 129).

Perownes dag begynner med synet av det brennende flyet på himmelen. Passasjen, skriver Currie, forvandler klokketid til monumental tid, da hendelsen gjennom en rekke nyhetsinnslag bringes inn i den offentlige sfæren. Og nyhetene fungerer da som en klokke romanen gjennom, som Perowne bruker for å måle sine private opplevelser. Det er også gjennom nyhetene at den historiske dagen romanen finner sted i, brettes ut, og settes inn i en kontekst og en samtid. Protestene i gaten mot krigen i Irak, bakteppet med terror og 11. september, bringes også inn gjennom skjermen, og plasserer Perowne i en historisk kontekst. Synet av det brennende flyet, og interaksjonen med demonstrantene underveis og mellom sine ærend, plasserer hans private liv midt i denne historiske dagen. Det er forholdet mellom Perownes tankestrøm og strømmen av nyhetshendelser på tv og radio, som utgjør romanens dynamikk mellom temporale erfaringer og monumental tid. Currie ser *Saturday*, som *Mrs Dalloway*, som en roman med en konstant interesse i klokketidens linearitet, og påpeker at leseren med en margin på få minutter, er i stand til å vite hvor mye klokken faktisk er (2007: 130).

Sebastian Groes: *Saturdays* intertekstualitet

I artikkelen viser Groes til hvordan McEwan går fra å vise det mørke, skitne London, til det London vi finner i *Saturday*, hvor han bruker byen til å presentere sine betraktninger om verdens tilstand, og byen selv som et sivilisasjonens senter. Gjennom hele forfatterskapet bringer McEwan oss inn i Londons fortelling, mener Groes. Hans tidlige noveller representerte det Raymond Williams kalte «Darkest London», en «city of darkness, of oppression, of crime and squalor, or reduced humanity» (Groes, 2013: 119). I dette, hevdes det, skapte tidlige McEwan fortellinger bunnet i en litterær mytologi, av et London som et monstrøst og urettferdig sted, hvor de unge og svake uvegerlig korrumpes og brytes ned. Groes referer til flere av McEwans noveller fra 1970-tallet, som *Butterflies* (1975), *Homemade* (1975) med flere, der kvinner drukner etter å ha blitt voldtatt av fortelleren, og hvor McEwan viser til «a glass of water from a London tap that has been drunk five times before» (Groes, 2013: 121).

Med McEwans *The Child in Time* skjedde det hos McEwan et skifte fra fremstillingen av London som et forfallets sentrum, til å gradvis begynne å så frøene til bildet av byen som en *triumf* av moderniteten. Det er en triumf McEwan stadig problematiserer, men som Groes argumenterer, bringer han stadig inn typiske trekk ved moderniteten, og trekker frem blant annet beskrivelsene i nevnte roman om 1930-tallets eiendomsutvikling, og romantiserte beskrivelser av broer og transatlantiske passasjerskip. Slike «stock symbols of modernity» (Groes, 2013: 122) viser forfatterens gryende interesse for fremskritt- og modernitetstanken. *Saturday* kan kanskje mer enn noen av McEwans senere romaner representere hvordan disse innledende frøene har slått ut i full blomst. Som Groes videre kommer inn på, er det på flere måter at McEwan tilnærmer seg modernitetsspørsmålet, spesielt i konteksten av byen.

Groes trekker frem tre typer av intertekstualitet som McEwan benytter seg av i *Saturdays* omgang med *byen* som fenomen. Kjernen av romanen utgjøres av et *topos*, hvis koblinger Groes trekker tilbake til Homer og Ovid – og det er toposet om *selvets* transformasjon (Groes, 2013: 122). Bildet av Perownes gryende selvbevissthet knyttes sammen med hans engasjement i møte med «a wide variety of cultural and political debates at the beginning of the twenty-first century» (Groes, 2013: 122). Disse diskusjonene formes gjennom at McEwan bringer inn et vell av ofte diametralt motsatte ideer og tankeretninger, med henvisninger til litterære, historiske og filosofiske kilder. Hele 24 direkte referanser i romanen finner vi til en gruppe tenkere, vitenskapsmenn og forfattere heterogen nok til å innbefatte referanser fra Sofokles og Darwin til Larkin og Conrad, med mange flere. Videre finner vi nesten like mange referanser til musikk, og da fra klassisk musikk av Bach, Schubert

og Beethoven, til blues- jazz- og rockmusikere som Coltrane, John Lee Hooker og Eric Clapton. I tillegg kommer referanser til samtidsdebatanter som Paul Ekman og Fred Halliday, og malere som Mondrian, Cezanne og Hodgkin. Hvilke funksjoner har de i narrativet? Groes argumenterer at McEwan bruker disse intertekstuelle referansene på tre måter: «First, direct citation and the borrowing of voice; second, the construction of parallels; and, third, echo and allusion» (Groes, 2013: 122). I tillegg til den veldige massen av intertekstuelle referanser, tilkommer selve representasjonen av byen i seg selv. Groes viser til *Saturdays* referanser til Joyces novelle, *The Dead* (1914) og mener at McEwans refleksjoner over samtiden er uløselig tilknyttet nettopp byen London som «scene». Og tanken om *byen* som et slags episesenter for samtiden lager McEwan selv også kobling til, som i intervjuet med Melvyn Bragg (2005): «Inseparable from the idea of having a novel right in the present was to do London again, or to do London properly. To get the taste and flavour of it». Dette synliggjør viktigheten av London som åsted for fortellingen, og for McEwan selv, mener Groes, viser et forsøk på å «rette opp» tidligere representasjon av London som noe mørkt og forfallent. Men til tross for at McEwan reetablerer byen som høysete for sivilisasjon og kultur – som fremskritt og opplysning – er samtidig mørket bevart, mener Groes. McEwans utvikling post 11. september er da tydelig for Groes, og viser til formen i romanen med «the image of the city», og dennes intertekstualitet (Groes, 2013: 123). Og i stedet for å ta til seg den politiserte stilen til 1930-årenes generasjon av poeter, skaper McEwan i stedet byens liv gjennom en dialog, på den ene siden, med modernismens arbeider fra midten av 1900-tallet, og på den andre siden, den viktorianske kulturkritikeren Matthew Arnold (1822—1888).

Før Groes kommer så langt som til Arnold, og dennes plass i romanen, går han i gang med en analyse av transformasjonstematikken, som han mener er verdifull i lesningen av *Saturday*. Åpningsscenen, mener han, er tuftet på klassisk Ovidsk transformasjonstematikk, og binder dette sammen med Kafkas *Forvandlingen* (1912). Både hos McEwan og Kafka innledes fortellingen med den fysiske beskrivelsen av å våkne. Og, som hos Gregor Samsa, er Perownes instinkt å bevege seg mot vinduet. Perowne, derimot, har utviklet hverken insektarmer- eller ben, men hans lemmer føles snarere sterkere og mer potente enn vanlig. Der Samsa føler seg deprimert og idiotisk, føler Perowne seg nærmest euforisk, og føler seg fullt ut rasjonell. Og der Gregor Samsa har mistet kontakten med sin familie, sentrerer Perownes dag rundt hjemkomsten til datteren Daisy. «McEwan exchanges the magic realist dimension of Kafkas story for realism, and inverts the components of the Kafka story» (Groes, 2013: 123). For Kafka er moderniteten knyttet til en bestialsk, fremmedgjørende erfaring. Samsas mekaniske og byråkratiske tilnærming til sin situasjon, symboliserer for

Groes en redusering til dyrisk bevissthet, «that implicitly criticizes the bourgeois conscience» (2013, 124). McEwan, derimot, setter seg fore å undersøke lykke og hjemfølelse som en offentlig og politisk sfære. Denne bruken av Kafka vises til direkte i romanen, gjennom Perownes erindring av at Daisy får en kopi av *Metamorfosen* av bestefaren, som igjen Perowne får i oppdrag å lese; en bok han mot alle odds setter pris på, og som fortelleren selv medierer: «A transformation he could believe in» (McEwan, 2005: 133). Groes argumenterer at *Saturday* med dette inkorporerer klassisk mytologi og transformasjonens tematikk gjennom å mediere dette gjennom modernistiske paralleller. Likevel, mener han, avviser teksten de mer radikale eksperimentene innen modernistisk og postmodernistisk litteratur, inkludert McEwans egen *The Child in Time*.

Åpningsekvensen i *Saturday* kan sees på som McEwans forsøk på å emulere modernistisk representasjon av bevisstheten. Groes påpeker distansen mellom fortelleren hos Kafka og den borgerlige bevisstheten til Samsa. Skillet mellom forteller og protagonist hentyder for Groes at språk danner en kunstig barriere mellom selvet og dets fortelling, og at det fragmenterer bevisstheten og erfaringen (Groes, 2013 123). Perowne, derimot, forstår dette gapet innen *Saturdays* verden. Han påpeker Gretes «unthinking cruelty» (McEwan, 2005: 13), noe som antyder at han er klar over Kafkas tredjepersonforteller, men han er likevel ikke i stand til å ta innover denne prosessen ved seg selv. Passasjen der Perowne titter nedover gaten på to figurer, hvor han «not only watches them, but watches over them, supervising their progress with the remote possessiveness of a god» (McEwan, 2005: 13), er viktig i en slik lesning. Denne prosessen av et fragmentarisk selv ironiseres, ifølge Groes, gjennom at Perowne selv fortelles av en «fictional authorial presence» (2013, 123). Det er tydelig romanen gjennom at Perowne er prisgitt sin fortellers perspektiv, som også til dels håner ham for sine manglende litterære referanserammer. En referanse til Shakespeares *Henry V* «is lost on Perowne» (McEwan, 2005: 125), som senere atter gjøres gjeldene ved at Perowne selv sammenligner seg selv med en konge (McEwan, 2005: 269). Perowne sammenligner også kirurgi med musikk, som igjen beskrives ironisk av fortelleren: «To see the world in a grain of sand. So it is, Perowne tries to convince himself, with clipping an aneurism: absorbing variation on an unchanging theme» (McEwan, 2005: 27). Groes fokuserer her på *stemmen* som stadig korrigerer og kommenterer Perownes handlinger og tanker, og hvordan det komplekse språket og referensialiteten det medieres gjennom, stilles opp mot Perowne selv. Perowne er både dyktig innen sitt fag og suksessrik, men er også på mange måter kulturelt uslepen, uten at dette stopper ham fra å ha meninger om alt fra magisk

realisme til William Blake. Dette gjør lesningen, som mange av kritikerne har gjort, at Perowne og McEwan hovedsakelig er for samme mann å regne, vanskelig å følge.

Fremhevelsen av *Saturdays* modernistiske trekk gjør parallellen til både *Ulysses* (1922) og *Mrs. Dalloway* (1925) naturlig. Alle tre har handlinger som går innenfor 24 timer, og tematiserer en symbolsk reise gjennom narrativets hovedstad. For Joyce og Woolf var 24-timersnarrativet en måte å vise bevisstheten og erfaringen i møte med tiden. Dette fokuset på temporalitet ble vist som metafor i den moderne byens kompleksitet, og symboliserte samtidig «the modern condition», «and drew attention to the workings of human consciousness» (Groes, 2013: 124). Likevel er McEwan mer interessert i de mindre formmessig radikale forsøkene til Joyce, enn hva tilfellet er i *Ulysses* og *Finnegans Wake*. Groes trekker frem sluttscenen i *Saturday*, hvor Perowne tenker «faintly, falling: this day's over» (McEwan, 2005: 279). Dette er et ekko av sluttscenen i Joyces fortelling *The Dead* (1914), hvor Gabriel Conroy «heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling» (Joyce, sitert i Groes, 2013: 124). Epigrafen fra Saul Bellows *Herzog* utgjør også et hint om McEwans form jamfør Joyce og Woolfs idiosynkratiske stil. *Saturday* preges i større grad av Bellows form enn disse: «The restrictive third person discourse combined with the use of free indirect style, which he intensifies by using the present tense mode», er formen McEwan benytter seg av (Groes, 2013: 124).

McEwan og Arnold

Saturdays omgang med byen som idé, og med byen menes her først og fremst London, er som vi har vært inne på, vesentlig. I stor grad fargelegges fortellingen av referanser og tanker av viktorianeren og kulturkritikeren Matthew Arnold. Groes trekker ut Perownes beskrivelse av byen i sammenheng med et korallrev, og bringer med dette inn Arnolds dikt *Written in Butler's Sermons* (1849) og *To Marguerite—Continued* (1852). Begge disse diktene bruker korallrev som en metafor for ideen om at det moderne mennesket, til tross for at det *virker* separert fra de andre, snarere er bundet sammen «like sister islands, seen / Linking their coral arms under the sea» (Arnold, sitert i Groes, 2013: 128). London var for Arnold ikke perfekt, men likevel et slags sivilisasjonens og kulturens høysete, og ikke ulikt de innledende passasjene i *Saturday* hvor Perowne selv reflekterer over byen som et mesterverk. Groes vektlegger at hele romanen er fylt av lignende referanser til Arnold. Også Arnold, observerer han, (2013: 129), tok tak i temaer som vitenskap–religion, viktigheten og utfordringene ved demokratiet, økende spenninger innen de engelske samfunnsklassene, og kultur og samfunn som fenomen. Det er spesielt i *Culture and Anarchy* (1869) man finner grunnlaget for Arnolds

tankesett i *Saturday*. Her definerer Arnold kulturens rolle i samfunnet, og resonansen i *Saturday* er tydelig, mener han. Sitatet tar jeg med i sin helhet, da jeg vil finne tilbake til det senere i analysen.

Arnold divides culture into two camps. On the one hand, Arnold defines the properly «cultured» subject as striving after self-conquest and moral perfection [...] The cultured person has a well-developed critical faculty, openness to classical thought, history, literature and beauty, and is driven by curiosity. On the other hand, Arnold posits the «Philistines», a category he associates with the middle classes, who define culture as solely a scientific passion that desires to see things as they are [...] This faith is in a predominantly rational and materialist vision of civilization as a machine that can be analysed, dismantled and improved (Groes, 2013: 130).

Altså er Perowne å regne som innenfor sistnevnte kategori. Han er størknet i sine tankerekker over spesielt de kulturelle elementene som bryter inn i hans lørdag, men også i tanker og refleksjoner om mennesker. Han er en materialist, og evner ikke å se forbi tingenes materialitet. Likevel, argumenterer Groes, forstår han også omfanget av den korte rekkevidden av sin imaginasjon. Han viser til Perownes kjøretur hjem fra sin demente mor, som et slående eksempel. Perowne reflekterer over byens tilstand og ser for seg en anretning eller konstruksjon som i historisk sammenheng ville forbløffet bilistene som står fast i kø, som opplysningsmenn som Newton, Boyle og Wren for en stund holdt verden i sine hender. Perowne avslutter med å bryte ut: «Ordinary people! Rivers of light!» (McEwan, 2005: 168). Rent formessig, skriver Groes, er bruken av utropstegn påfallende lik Arnolds stil, og Perowne representerer denne fremskrittstanken, dog som en «philistine». Også utbrytelsen «rivers of light!» har sin kilde i Arnolds arbeider, og i diktet, *The Future* (1852), hvor Arnold skriver: «Whether he first sees light / Where the river in gleaming rings / Sluggishly winds through the plain [...] So is the mind of man» (Arnold, sitert i Groes, 2013: 131). Perowne som en philistine utfordres dog stadig av fortelleren, som ovenfor beskrevet, og dette reduserer ham til en tilstand av usikkerhet. Perownes og Arnolds «rivers of light» «foreground McEwan's renegotiation of the image of the city» (Groes, 2013: 131), og kan sees som kilden til McEwans kalibrering i representasjonen av London.

Avslutningsvis kan en si at Groes' hovedfokus er på McEwans myriade av intertekstuelle, primært modernistiske referanser, og hvordan han inkorporerer disse i narrativet. *Saturday* er for Groes et samtidsverk med en protagonist satt i en æra av usikkerhet. Romanen stiller fundamentale spørsmål om litteraturens og kunstens rolle i samfunnet, samt den begrensede rekkevidden til den vitenskapelige materialismen som en måte å forstå verden på. Likevel gir ikke romanen klare svar, mener han, men påpeker at Perownes forandrede blikk på torget 24 timer etter fortellingens start, viser det som i starten av denne artikkelen ble kalt «London of light». Og det er her kjernen av romanen utspiller

seg, i den symbolske spenningen mellom lys og mørke, situert i storbyen, og med en fremtid uten sikre svar.

Arthur Bradley og Andrew Tate: Den nyateistiske romanen

For Richard Dawkins og resten av de såkalte nyateistene, er historien om mennesket en historie om vår løsrivelse fra mytologi. Fra vår selvpåførte barndom, utvikles mennesket på kantiansk vis i en tilstand av voksen fornuft, sannhet og fri tanke (Bradley og Tate: 2010: 7). Like fullt, fortsetter de, innehar deres egne tankesett på samme vis en slags avart av den religiøse mytologien de selv argumenterer imot. Nyateistene er, for Bradley og Tate, et sammensurium av uverifiserte «*pieties of every description: a Neo-Lucretian reverence for nature, a Comtean scientific positivism, a Hegelian historical teleology, a Protestant-Capitalist work ethic and, finally, an entirely Judaeo-Christian belief in the exceptional place of the human race at the centre of all these schemas*» (2010: 7). Videre siteres en Mary Midgely, som argumenterer at evolusjonsteorien representerer en kvasi-religiøs «*cosmic mythology*», som konstruerer en «*powerful folk-tale*» om livets begynnelse (Bradley, Tate, 2010: 7).

De finner det besynderlig at denne gruppen av nyateister, som argumenterer med slik tyngde mot kreasjonistens tro på en intelligent designet verden med menneskeheten satt i sentrum, selv tyr så villig til antroposentrisk tenkning. Som et resultat argumenteres det at «*Evolutionary biology is imperceptibly mythologized into nothing more than a story about humanity's capacity to transcend its genetic origins and obtain rational self-mastery: the origin of species is turned into the *Bildungsroman* of the human race*» (2010: 8).

Altså mener forfatterne av boken at nyateistene konstruerer en mytologi over menneskets evolusjon. Og det mest synlige tegnet av denne mythopoeiaen, er den narrative *formen* den skrives i. Heri ligger også, for Bradley og Tate, koblingen mellom nyateistene og litteraturen. De anser det som påfallende at Richard Dawkins ikke lenger er mest kjent for arbeidet sitt 30 år tilbake innen evolusjonær biologi om «*the selfish gene*» og «*memetics*», men nå som en populærkulturell formidler av vitenskap, med «*a sheer inability to write a dull page*» (2010: 9). Samme argument, skriver de, kan med letthet rettes mot Sam Harris, Dan Dennett og (spesielt) Christopher Hitchens. Nyateistenes estetikk, fortsetter de, er ikke kun noe de smykker seg med, men går rett i kjernen av, og henger sammen med, prosjektet deres: «*Not only must evolutionary biology be recognized as irrefutably true, but it must also be universally acknowledged as beautiful, awe-inspiring and even poetic*» (2010: 9). Og slik Darwin selv fant «*grandeur*» i sin egen teori om evolusjonen, finner Richard Dawkins skjønnhet og eleganse innen samme felt. Bradley og Tate stiller seg uforstående til dette, og

forstår ikke behøver for å koble vitenskap og skjønnhet, eller evolusjon og «grandeur»: «Why use concepts like beauty, poetry or narrative to explain something as non-linear, material and non-anthropocentric as natural selection?» (Bradley og Tate, 2010: 10).

Ønsket om å skape et *mythos* forklarer også hvorfor de er så interesserte i litteraturen. Nyateistene, observerer de, «hold up the literary as a privileged instance of their idea of a natural, secular experience of beauty, wonder and transcendence» (Bradley og Tate, 2010: 10). Christopher Hitchens dediserte eksempelvis sin *God is Not Great* til Ian McEwan, for hans «extraordinary ability to elucidate the numinous without conceding anything to the supernatural» (Hitchens, 2007: 286). Hitchens skriver også i forordet til en antologi om ateistiske tekster at: «As a source of ethical reflection and as a mirror in which to see our human dilemmas reflected, the literary tradition is infinitely superiour to the childish parables and morality tales, let alone the sanguine and sectarian admonition of the ‘holy’ books» (Hitchens, 2007). Bradley og Tate nevner Ian McEwan, Martin Amis, Philip Pullman og Salman Rushdie som de fremste litterære eksponentene av denne «nyateistiske romanen». Dette gjør de på bakgrunn av at alle disse fire har gått ut og, i en eller annen form, støttet *prosjektet* nyateismen, om noe slik kan sies å eksistere, og dens representanter.

Den nyateistiske romanen, hevder Bradley og Tate, er for McEwan og hans samtidige ikke mindre enn en ny front i den ideologiske krigen mot religion, religiøs fundamentalisme og terror. De hevder at «the novel apparently stands for everything – free speech, individuality, rationality and even a secular experience of the transcendental, that religion seeks to overthrow» (2010: 11). Her mener de også at utstrakt religionskritikk, især rettet mot islam, er fremtredende, og at disse tankesettene representeres som irrasjonelle, amoralske og i sin reneste form, også voldelige. På den andre siden behandler disse forfatterne, ifølge Bradley og Tate, det sekulære tankesettet til Dawkins med konsorter, med dens evolusjonære biologi, vitenskapelig opplysning og en nyromantisk feiring av den estetiske imaginasjonen (2010: 11). For McEwan og resten, er romanen å regne som en slags verdslig gjenstand for dyrkelse: «It offers a this-worldly experience of grandeur, consolation, freedom and even redemption» (2010: 11). Der nyateistene ser litteraturen som den eneste akseptable veien til transcendens, ser nyateismens forfattere romanen som basisen for en slags humanistisk pietisme (2010: 11). Dette anser Bradley og Tate som et problem, da forfatterne også arver nyateistenes dødsone, innen politiske, teologiske og intellektuelle spørsmål. Den nyateistiske romanen, argumenterer de, viser intet mindre enn «a really disturbing aesthetico-political dogmatism – about science, about reason, about religion and, in many cases, about Islam» (2010: 11).

Bradley og Tate viser selv en dødsone i sine lesninger av McEwan, og konstruerer i tillegg en slags stråmannsutgave av nyateistene de kritiserer. Et element jeg går nærmere inn på i analysen er nødvendigheten av å differensiere gudstro og det som hos McEwan er en «slags tro» på litteraturens kraft og viktigheten av vitenskapen og sekulære verdier. De trekker dermed sin kritikk for langt ved å stille opp en falsk dikotomi der de fundamentalistisk religiøse møter like fundamentalistisk ateistiske motstykker, representert ved nyateismen og forfattere som McEwan, Amis og Rushdie. At den nyateistiske romanen danner en samlet front mot religiøs ekstremisme og terror er etter mitt skjønn å tillegge McEwan, Amis og Rushdie programmatisk ideer deres romaner ikke underbygger. Tvert imot vil jeg argumentere at den romanformen som uttrykkes gjennom McEwans litteratur, *demokratiserer* tanker og ideer, snarere enn som Bradley og Tate hevder, at den fremviser et dogmatisk og forstyrrende tankegods, ukritisk adoptert fra nyateistene.

Del 2: Analyse

Kapittel 1: Tidens gang i Saturday

McEwans modernisme bringer også med seg et fokus på tid, og hvordan, med ordene til Woolf, «time on the clock and time in the mind» (Woolf, 1992: 95) forholder seg til hverandre. Hvordan fortellingens varighet hopper frem og tilbake, og hvordan opplevd tid og mekanisk tid står i forhold til hverandre, er sentralt i *The Child in Time* og *Atonement*. I en passasje i førstnevnte roman, holder protagonisten Stephen Lewis på å kolliderer, men klarer i siste liten å manøvrere seg vekk. Tidens plastisitet blir åpenbar for ham, og “how duration shaped itself round the intensity of the event” (McEwan, 1987, 95). I *Atonements* retrospektive komposisjon, hvor leseren mot slutten av romanen forstår at alt han eller hun har lest til nå, har vært et endelig romanutkast skrevet av Briony Tallis, den 13 år gamle jenta som på første side introduseres som en gryende forfatterspire, og at det videre narrativet er hennes måte å takle hendelsen som så oppstår, tematiserer temporaliteten i fiksjonen til det fulle.

Romanfiguren Thelma, fra *The Child in Time*, er en fysiker hvis ekspertområde er tid. Hun fungerer i kraft av dette som romanens «tidsteoretiker», hvor hun forklarer de andre romanfigurene hvordan den vitenskapelige oppfatningen av tid i universet er. Tanken om tiden som lineær, sier hun, «marching from left to right, from the past through the present to the future, is either nonsense or a tiny fraction of the truth. We know this from our own experience. An hour can seem like five minutes or a week. Time is variable» (McEwan, 1987: 117-118). Tanken om å bringe sammen vitenskapelig tid og sosial tid, og også vitenskapelig og litterært språk, er sentralt i *The Child in Time* som ideroman, skriver Marcus (2013: 87). Resonansen av denne tematikken finnes også i *Saturday*, men den tematiserer ikke tiden like uttalt og eksplisitt som i disse innledende eksemplene. Tiden, temporaliteten og varigheten ved forskjellige øyeblikk er imidlertid høyst relevant også i lesningen av *Saturday*.

Saturday foregår over ett døgn, og et påfallende og gjennomgående trekk er dens eksplisitte forhold til tidens gang, hvordan den skifter mellom det jeg her vil kalle historisk og privat tid. Den historiske tiden, som Marcus (95) argumenterer, forteller noe om dens relasjon til *Mrs Dalloway*, og også den modernistiske romanen generelt. Dette er den tiden som hos Perowne sammenfaller med hans nesten maniske omgang med nyhetene, på tv og på radio, og som stadig minner leseren på hvor vi befinner oss på fortellingens «tidslinje» til enhver tid. Strømmen av nyheter i Perownes liv, og fortellerstemmens insisterende vektlegging av hvilken nyhetssending det er (morning news, midday news, etc) fungerer på mange måter slik Paul Ricoeur argumenterer at Big Ben fungerer i *Mrs Dalloway*: Tidens og dagens gang vises

og deles inn ved slagene til Big Ben, hvis slag – igjen jamfør Ricoeur analyse – er en del av karakterenes erfaring av tid og dens fiktive «refiguration» i romanen (96). Hendelsene i *Mrs Dalloway* akkumulerer, beveger fortellingen fremover, men trekkes stadig tilbake gjennom digresjoner i fortiden. Big Ben, som representasjon av kronologisk tid, gjøres vektig gjennom å forstå det ut ifra hvilken type relasjon de forskjellige figurene i romanen etablerer med disse «marks of time», som Ricoeur kaller det (1985: 105). Som Marcus skriver, «in Ricoeurs analysis, ‘monumental history’ secrets a ‘monumental time’ which has its audible expression in chronological time. Hence, the complicity of clock time with the figures and institutions of authority and power in the novel, located at the heart of the imperial city» (96).

Woolfs karakter Septimus Smith, som granatsjokket offer fra første verdenskrig, er i forlengelsen av denne lesningen «both the hero and the victim of the radical discordance between personal time and monumental history – the Great War – bringing back from the dead the ghost of Septimus’s war comrade Evans» (96). Clarissa, på den andre siden, som også for Currie lider av en «tidens terror» slik Septimus gjør, klarer imidlertid å redde seg selv gjennom sin evne til å «plunge into the very heart of the moment» (Marcus, 96), og med et forhold til tiden som er «collusive and subversive»: «Her ‘time’ is sounded by the church bells of St Margaret’s which come in the wake of the great booming voice of Big Ben» (Marcus, 96).

I kjølvannet av alt dette kan en også Perownes lørdag forstås som foregående i et temporalt spenningsforhold mellom universell/historisk tid og privat tid. Synet av det brennende flyet bringer, som jeg har vært inne på tidligere, den universelle tiden inn i Perownes stue. Men Perownes tanker og frykt for samtiden og fremtiden er ikke, som enkelte lesere av romanen har virket å mene, utelukkende satt i gang av dette synet. Perowne har allerede i slutten av andre passasje, ved å observere BT-tårnet og filosofert over dets tilblivelse, ansett det som et «memorial to more optimistic days» (4). I påfølgende setning, starten på tredje passasje, stiller stiller også Perowne seg selv spørsmålet: «And now, what days are these? Baffled and fearful, he mostly thinks when he takes time from his weekly round to consider» (4). Slik sett er kanskje flyscenens viktighet noe overvurdert i lesningen av *Saturday*, da Perownes samtidsdiagnostisering snarere henger sammen med det banale faktum at han har fri fra jobben og dermed *tid* til å tenke, slik han selv medgir i sitatet ovenfor.

Representasjonen av tid og temporalitet i *Saturday* endrer da også stadig karakter, ut ifra hvor Perowne befinner seg i byen på det gitte tidspunkt, og hvilke andre figurer han interagerer med. Passasjen hvor han tilfeldigvis ser flyet på himmelen, og interaksjonen hans med antikrigsdemonstrantene i byen, nærmest som hinder i utøvelsen av hans lørdag,

plasserer livet til Perowne i en kontekst større enn ham selv. De plasserer Perowne i historien, i en samtid som også tilhører andre, og beveges av krefter utover ham selv. Currie argumenterer at relasjonen mellom «the rolling time of Perowne's thought and the rolling events of TV and radio news constitutes the novel's dynamic of temporal experience and monumental time» (2007: 130). Denne spenningen i *Saturday*, mellom disse typene av tid, resulterer i «the enactment of a distinctly modern relation between the present and its representation as retrospect, a relation which seems to define the reality of an event in terms of its representation» (2007: 130).

Det er verdt å minne om at dette ikke kun er Perownes lørdag, og «dagen hvor alt hendte», men det er - i alle fall innledningsvis - en ganske vanlig helgedag. Flyet han ser på himmelen er da også, hvis vi leser den som utløser av narrativets videre løp, en vilkårlig sådan. Snarere enn at flystyrtens funksjon er å bringe Perowne ut av fatning og ut i verden, er det hans allerede oppsatte daglige gjøremål som videre bringer ham ut i kollisjon og klinsj med Baxter. Men den samtidsmessige konteksten, den monumental tiden, om en vil, bringes inn i fortellingen gjennom disse to hendelsene. Nyhetssendingen i *Saturday* er nærmest gjennomgående. For fortellingen betyr det et videre blikk, og som ovenfor beskrevet, plasserer det *Saturdays* lørdag i historien. For Perowne utgjør det også en slags bekreftelse, og i tilfellet med flyscenen, gis hans innledende mistanke over sitt eget syn validitet fra omverdenen:

It's time for the news. Once again the radio pulses, the synthesised bleeps, the sleepless anchor and his dependable jaw. And there it is, made real at last, the plane askew on the runway, apparently intact, surrounded by firefighters still spraying foam, soldiers, police, flashing lights and ambulances backed up and ready. Before the story, irrelevant praise for the rapid response of the emergency services. Only then is it explained (McEwan, 2005: 35).

Perowne ser på nyhetene at det han har sett endelig gjøres virkelig. Den endelige bekreftelsen. I tillegg tilkommer den ironiserende stemmen som gjør narr av hele dette apparatet som har blitt satt i gang som følge av denne nå bekreftet ufarlige nestenulykken. Det gikk som Perowne hadde håpet på, at «the plane suffered simple, secular, mechanical failure» (McEwan, 2005: 18). De retrospektive nyhetene er, noterer Currie, en form for forklaring som Perowne verdsetter høyere enn litteraturens gjenfortellinger og fantasier: «A mastery which is lacking in the experiential present, and which bestows on the event the authority of the real» (2007: 130). Nyhetene gir Perowne en type viten hans egne tanker og drømmerier ikke gir ham: Perowne som utrettelig vitenskapsromantiker får da altså den endelige forklaringen og bekreftelsen han trenger – og som Daisys litterære svermerier aldri vil gi, ei heller

Grammaticus'. Og i den temporale avstanden mellom refleksjonen til Perowne og svaret - bekreftelsen - får usikkerheten hans utløp. I et intervju med *The Paris Review* i 1966, forklarer Saul Bellow, forfatteren bak *Herzog* - jamfør *Saturdays* epigraf - hvordan det moderne mennesket stadig står overfor krav om evaluering og vurdering:

The volume of judgements one is called upon to make depends upon the receptivity of the observer, and if one is very receptive, one has a terrifying number of opinions to render – «What do you think about this, about that, about Vietnam, about city planning, about expressways, or garbage disposal, or democracy, or Plato, or pop art, or welfare states, or literacy in mass society»? I wonder whether there will ever be enough tranquility to allow our contemporary Wordsworth to recollect anything. I feel that art has something to do with the achievement of stillness in the midst of chaos. A stillness that characterises prayer, too, and the eye of the storm. I think that art has something to do with an arrest of attention in the midst of chaos (Bellow, 1966).

Perowne har åpenbart høy reseptivitet i møte med politiske og dagsaktuelle spørsmål. Det er ikke slik at flyscenen *skaper* terrorfrykt hos Perowne, den ligger der fra før, og som han selv sier, det er lediggangen – lørdagen – som bringer frem tankene.

Perownes hverdag består, fortelles vi, av arbeid, effektivt skrevet papirarbeid, diverse møter og komiteer og en og annen squashkamp med Strauss. Når tempoet senkes for Perowne, kommer også hans tanker om «the state of the world» snikende, og leseren gis tilgang til hans private tid. Wordsworths kjente frase om poesi som en spontan overflod av følelser, «recollected in tranquility», er en lang vei fra Perownes verden. Stillheten og skjønnheten Wordsworth finner i et sovende London på Westminster Bridge i 1802, hvor byen – fritt for tåke og røyk – representeres som noe umiddelbart vakkert og transcenderende, og kan kontrasteres til Perownes innledende syn på byen. Også han ser skjønnheten ved byen på morgenkysten, men det er en skjønnhet rotfestet i det materielle, og med refleksjonen at den er bygget lag på lag av genier – menn av opplysningstiden. Som Grammaticus, da han ber Perowne se posttårnet gjennom Robert Adams øyne, ber også han Perowne om å se prosjektet storbyen som akkumulert kunnskap og viten. «The achievement of stillness», som Bellow beskriver ovenfor, lar seg vanskelig gjøre for Perowne, da all hans frykt er presserende, med hans lille oase midt i London med alle dets sikkerhetsanordninger og bolter og låser. Perownes usikkerhet er, som det står på bokens forside, «profound» og «urgent».

Dette til tross, Perownes og *Saturdays* tid trekkes også tilbake, og møtet hans med moren Lily er et slikt eksempel. Besøket hos sin alzheimersrammede mor er et av de mest tydelig tilbakeskuende delene i romanen: Lily, som med sin langt fremskredne sykdom, er en kvinne – som Hitchens påpeker – «stranded in time and afflicted with amnesia and nominal aphasia» (Hitchens, 2005). Perowne gruer seg til å møte henne, men han har heller ikke samvittighet til å la være: «His mother no longer possesses the faculties to anticipate his

arrival, recognise him when he's with her, or remember him after he's left. An empty visit» (125). Nevrokirurgen Perowne klarer ikke å se hennes menneskelighet uten å fylle besøkene med tanker om fortiden. Hennes mentale død er nært forstående, og hun har allerede mistet fornuft og kognitive evner: «It's like taking flowers to a graveside – the true business is with the past» (125).

Hun er fanget i fortiden, og passasjen bringes fremover av Perownes retrospeksjon. Afasien hennes er total, og i stedet for dialog, er derfor Perownes blikk rettet bakover i tid. Han dømmes seg selv for at han tidligere anså moren som triviell, uinspirert og uten nysgjerrighet. Tidens gang har imidlertid visket bort disse tankene for Perowne. Han rasjonaliserer over at han aldri har sagt unnskyld, og at det nå uansett er for sent.

Unlike in Daisy's novels, moments of precise reckoning are rare in life; questions of misinterpretation are not often resolved. Nor do they remain pressingly unresolved. They simply fade. People don't remember clearly, or they die, or the questions die and new ones take their place (McEwan, 2005: 156).

Beskrivelsen av moren foregår i preteritum, og Perowne anser det som for sent å unnskyldes, hun ville likevel ikke forstått noe av det. Han tar også opp igjen temaene om bekreftelse og resolusjoner, som han hverken finner i litteraturen eller i relasjonene han ser rundt seg. Uenigheter, feiltolkninger, de ebber bare ut med tiden, renner ut i intet. Derfor styrer han også samtalene med moren til enkle, banale ting, i stedet for nok en gang å formidle nyheten om at hennes mor døde i 1970: «It's easier now to support the delusion and keep the conversation moving along. Everything belongs in the present» (164). Hvordan Perowne styrer morens bevissthet mot håndgripelige ting rundt henne, «in the present», blir en kontrast til hans retrospektive tankestrømmer. Perownes tankemessige vandring mot fortiden krysser også med stemmen til fortelleren, som gjør at intern og ekstern fortellerposisjon veksler med hverandre. Blokksitatet ovenfor der det er Perownes indre tankestrøm som innehar stemmen og perspektivet, følges av følgende setninger:

Besides, Lily had another life that no one could have predicted, or could remotely guess at now. She was a swimmer. On Sunday morning, September the third 1939, while Chamberlain was announcing in his radio broadcast from Downing Street that the country was at war with Germany, the fourteen-year old Lily was at a municipal pool near Wembley, having her first lesson with a sixty-year old international athlete who had swum for Britain in the Stockholm Olympics in 1912 - the first ever women's swimming event (156).

Forholdet mellom fortelleren og Perownes tankestrøm veksler nesten kontinuerlig, og det resulterer tidvis i en usikkerhet i hvilken synsvinkel historien sees fra. Lilys bragder som svømmer presenteres her fra tredjepersonsfortelleren, og leseren tas med tilbake til tredje

september, 1939. Det er betegnende at også denne dagen er av historisk betydning, og at scenen med den unge Lily lempes inn i en universell og historisk kontekst.

Tredjepersonsfortelleren er dermed vevet sammen med Perownes stemme, og deler hans trang til å se selv de minste øyeblikk gjennom et historisk perspektiv. Denne typen av indirekte fri stil skaper en ofte uklar grense mellom fortelleren og Perowne selv, da syntaksen og fokuset går inn i hverandre.

Nettopp slik Perowne finner bekreftelse og validitet i nyhetenes retrospektive karakter, gjør retrospeksjonen – både fra Perownes tankestrøm og den fra fortelleren – noe av dette samme i besøket hos moren. For pragmatisten Perowne er hun ikke langt unna mentalt død, og hun er fratatt all fornuft og kognitive egenskaper. Ved å trekke narrativet bakover, til 1939, 1966 og også fortellingen om hennes sysler i hjemmet da Perowne var liten, klarer også Perowne å se hennes menneskelighet. Minnet av morens svømming foran skoleklassen hans da han var ti, er betegnende i så måte. Han husker hvordan klassen brøt ut i applaus ved synet av henne: «he was too choked with pride, too exhilarated to answer their questions» (158). Kontrasten er stor til Perowne i nåtid, da sykepleieren forteller ham at moren venter på ham: «They both know this to be a neurological impossibility. Even boredom is beyond his mother's reach» (158). Det er for Perowne derfor, som ovenfor sitert; at «the true business is with the past».

Sitatet er treffende ettersom det også gir gjenklang i romanen generelt. Tendensen i *Saturday* til å styre situasjoner og beskrivelser inn i en tradisjon og en historisk kontekst, gjør at den – tross sin tematisering av samtiden – også åpner blikket utover sin egen samtid. *Saturdays* omgang med tiden og varigheten stiller seg i rekken av ovenfor nevnte verker av McEwan. Hvordan tiden former seg etter hendelsen, som Stephen Lewis i *The Child in Time* opplever, bringes også inn i *Saturday*, samtidig som den mekaniske tiden – «time on the clock» – kontinuerlig konstateres gjennom nyhetssendinges regelmessighet dagen igjennom.

Kapittel 2: *Saturday* og moderniteten

«What days are these?»

For instance? Well, for instance, what it means to be a man. In a city. In a century. In transition. In a mass. Transformed by science. Under organised power. Under tremendous controls In a condition caused by mechanization. After the late failures of radical hopes. In a society that was no community and devaluated the person. Owing to the multiplied power of numbers which made the self negligible. Which spent military billions against foreign enemies but would not pay for order at home. Which permitted savagery and barbarism in its own great cities. At the same time, the pressure of human millions who have discovered what concerted efforts and thoughts can do. As megatons of water shape organisms on the ocean floor. As tides polish stones. As winds hollow cliffs. The beautiful supermachinery opening a new life for innumerable mankind. Would you deny them the right to exist? Would you ask them to labor and go hungry while you yourself enjoyed old-fashioned Values? You – you yourself are a child of this mass and a brother to all the rest. Or else an ingrate, dilettante, idiot. There, Herzog, thought, Herzog, since you ask for the instance, is the way it runs.¹

Epigrafen i *Saturday*, fra Saul Bellows *Herzog* (1964), stiller spørsmålet hva det betyr å være et menneske, plassert i en by, i et århundre. Bellows Moses Herzog har få umiddelbare likhetstrekk med McEwans Henry Perowne. Han er en forfatter som ser livet oppløser seg rundt ham, og hans mange private katastrofer har gjort ham sarkastisk og bitter i møte med omverdenen. Han skriver brev til venner, fiender, bekjente og kjente, som aldri blir sendt. Forbindelsen hans til den øvrige verden er i ferd med å brytes. Til tross for at Perowne er en godt etablert borger, er uvissheten om ens egen plass i møte med tøylesløse samfunnskrefter, noe Perowne deler med Herzog.

Saturday bringer derved inn temaet om det moderne menneskets møte med en kompleks verden allerede i epigrafen, og fungerer som en leseanvisning videre. Men, der Moses Herzog er forvirret og på sammenbruddets rand, er Perowne reflektert og har en rasjonelt begrunnet frykt for fremtiden. Perownes angst rettes i større grad mot samtidens konkrete problemer, enn det Herzogs eksistensielle vansker tillater.

Så, hva betyr det for Perowne å være, som Herzog kontemplerer, en mann i en by i et århundre i stadig endring? Et tydelig karaktertrekk hos Perowne er nettopp hans selvrefleksive blick på sin egen situasjon. Han er endringene rundt seg bevisst, både hva samfunnet og byen London gjelder, men også ham selv. Etter besøket hos moren Lily anerkjenner Perowne det faktum at han er – som i Herzogs beretning – «in transition»: Hun lider av Alzheimers, en arvelig sykdom, og Perowne anerkjenner at som middelaldrende mann er det nå han må ta grep.

Perowne er, i motsetning til Herzog, fortsatt i takt med samfunnet rundt. Han er, som Banville

Saul Bellow. *Herzog*. 2007. Side 201

påpeker, en vellykket mann av borgerskapet, en dyktig nevrokirurg, har et godt samliv med sin kone og god kontakt med sine barn. Han pendler mellom å frykte samfunnets endringer, og se på det med en nesten naiv idealisme. Et gjennomgående karaktertrekk hos Perowne er fremskrittstroen. Kjørende rundt i bilen sin, ser han gatene i London mens han hører på Schubert: «The street is fine, and the city, grand achievement of the living and all the dead who've ever lived here, is fine too, and robust. Life in it has steadily improved over the centuries for most people, despite the junkies and beggars now» (77). Diagnosen av byen og dens tilstand er en øvelse Perowne stadig utøver. Og, når han som sønnen Theo, tenker på de små tingene, er han positiv. Luften er renere, laksen hopper i Themsen igjen og oterne kommer tilbake: «At every level, material, medical, intellectual, sensual, for most people it has improved» (77). Perowne er altså en som omfavner moderniteten, og håner Daisys forelesere på universitet som anser fremskrittet som «old-fashioned and ridiculous» (77). Igjen underbygges tankene hans av en referanse, og han kommer på noen setninger av Peter Medawar, zoologen, en mann vi blir fortalt, Perowne beundrer: «To deride the hopes of progress is the ultimate fatuity, the last word in the poverty of spirit and meanness of mind» (77).

Men hvorfor har McEwan plassert epigrafen der i det hele tatt? I nekrologen til Saul Bellow trekker Christopher Hitchens frem passasjen, og summerer den slik: «Modern urban life, in other words, is worthwhile partly because it is risky. And it does represent civilisation, hard won» (Hitchens, 2005). Følger en denne lesningen er også veien kort til Henry Perowne, kvintessensen av den «moderne mann», og hvordan samfunnsdiagnostikken hans stadig veksler mellom byens beste og byens verste bestanddeler. McEwan selv skriver om Herzog at han er Bellows «most achieved dreamer», og at romanen «brought to perfection the fictional digression», eksempelvis i passasjen hos elskerinnen hans, Ramona: I disse øyeblikkene, mener McEwan, reflekterer Herzog «on the way the entire world presses in on him, and Bellow seems to set out a kind of manifesto, a ringing checklist of the challenges the novelist must confront, or the reality he must contain or describe» (McEwan, 2005). Lik Perowne er Herzog en magnet for inntrykk fra omverdenen, som igjen representeres filtrert gjennom sinnet og sin egen subjektivitet, gjennom en fri indirekte stil. Byen, samfunnet og tiden er i begge romanene gjennomgående temaer:

Bellow's city, of course, was Chicago, as vital to him, and as beautifully, teemingly evoked, as Joyce's Dublin; the novels are not simply set in the 20th century, they are about that century – its awesome transformations, its savagery, its new machines, the great battles of its thought systems, the resounding failure of totalitarian systems, the mixed blessings of the American way. The elements are not dealt with in the abstract, but sifted through the vagaries of character, of an individual trying to figure out

where he stands in relation to the mass of which he is a part. And always, the past is pressing in, memories of childhood, the crowded streets and tenements, shared rooms, overbearing and eccentric relatives and neighbours – the immigrant poor, attending to the call to American identity (McEwan, 2005).

Individets søken etter sin plass i samfunnet, er slik sett å regne som et anliggende også i *Saturday*. *Saturdays* fortelling er ikke bare plassert til dagen 15. februar 2003, i en dag i historien, men *omhandler* nettopp tiden og konteksten. Et resultat av dette er Perownes mentale sprang tilbake til fortiden, og tidens gang som stadig setter februardagen og Perowne «In a city. In a century. In transition. In a mass». I forlengelsen av dette er også narrativets aktive dialog med tradisjonen viktig, da det sementerer *Saturday* i et punkt i historien, berørt og skapt gjennom en rekke prosesser og tankesett.

Det er da også påfallende hvordan *Saturday* gjør bruk av tradisjonen, med intertekstuelle referanser, henvisningene til arkitektene og mennene som skapte byen, og opplysningsmenn innen flere felt. Arkitekten Robert Adam nevnes eksempelvis flere steder i boken. Den lille firkantede hagen han konstruerte midt i London, og som Perowne nå bor i, er, som Zoe Heller omtaler, en av McEwans fristeder (*sanctuaries*) og omtales med referanse til Adam. Mens Perowne ser nedover Charlotte Street, tenker han at

The city is a success, a brilliant invention, a biological masterpiece – millions teeming around the accumulated and layered achievements of the centuries, as though on a coral reef, sleepin, working, entertaining themselves, harmonious for the most part, nearly everyone wanting it to work. And the Perownes own corner, a triumph of congruent proportion; the perfect square laid out by Robert Adam enclosing a perfect circle of garden – an eighteenth century dream bathed and embraced by modernity, by street light above, and from below by fibre optic cables, and cool fresh water coursing down pipes, and sewage born away in an instant of forgetting (5).

Diagnostikeren Perowne slår her ut i full blomst. Han observerer byens tilstand, ser alle menneskene som i all sin gjøren og laden fremviser en harmoni og vilje til å få det til å fungere sammen. Byen, og med den det moderne prosjektet fremstår derfor for Perowne som en suksess. Og hans egne bit av denne byen, en «triumf av kongruente proporsjoner», den likesidede firkanten omsluttet av et perfekt stykke hage. Perowne anser det som en 1700-tallsdrøm omfavnet av, og badende i, modernitet. Som en parallell til den tidligere McEwan, står Perownes store begeistring for den moderne byen i kontrast til novellene fra 70-tallet og fremover, hvor fortelleren i *Butterflies* (1975) blant annet observerer at et glass vann fra en kran i London, «has been drunk five times before». I Perownes London er derimot vannet friskt strømmende gjennom et velfungerende nettverk av rør under bakken, ute av syne, og over bakken står gatelysene – opplyste. Denne feiringen av moderniteten skal imidlertid straks avbrytes av flyet Perowne ser styrte ned fra himmelen.

Det er ikke bare Perowne som ser samtiden filtrert gjennom opplysningstidens menn. Svigerfaren Grammaticus, på vei inn til middagen Perowne inviterer til, blir stående utenfor huset hans og iaktta «the tower». Det er rimelig å anta at tårnet han sikter til er BT-tårnet, som ligger i Fitzrovia, der Perownes hus ligger. Denne bygningen, opplyst i mørket, er også på forsiden av boken, og er et kommunikasjonstårn og fungerte også som postkontor i 2005. Den nevnes flere steder i *Saturday*. Perowne går ut døren og møter svigerfaren, og Grammaticus forteller at han forsøkte å se tårnet gjennom øynene til Robert Adam, «wondering what he would have made of it. What do you think?» (196). Perowne svarer: «Well, he might have taken an engineer's view. All that glass, and the unsupported height, would have amazed him. So would the electric lights. He might have thought of it more as a machine than a building» (197). Grammaticus, som hverken liker eller aksepterer Perownes svar, svarer at Adam på 1700-tallet kun ville ha forbundet det med en katedralspire, og derfor ansett det som en religiøs bygning. «He'd have to assume those dishes were ornamental, or used in rites. A religion of the future» (197). Passasjen er interessant ettersom den gir et klart bilde av hvordan *Saturday* medierer samtiden, som Grammaticus sier, «through the eyes of Robert Adam», og hans like. Ved å se kommunikasjonstårnet, et 190 meter høyt symbol på den moderne verdens informasjonsstrøm gjennom 1700-tallets blikk, settes samtiden i konteksten av tradisjonen. Dette gir også romanen, som tidsmessig kun spenner over en lørdag, et større perspektiv.

Perowne har flere lignende øyeblikk, hvor han observerer detaljer som zoomer ut perspektivet til et større blikk. I åpningsscenen titter han ut vinduet, mot den andre delen av Fitzroy Square:

above the Regency facade on the other side of the square hang remnants of constellations in the southern sky. That particular facade is a reconstruction, a pastiche – wartime Fitzrovia took some hits from the Luftwaffe – and right behind is the Post Office Tower, municipal and seedy by day, but at night, half-concealed and decently illuminated, a valiant memorial to more optimistic days (4).

Synet bringer frem angst hos Perowne, som tenker: «And now, what days are these? Baffled and fearful, he mostly thinks when he takes time from his weekly round to consider» (4). Ved å anse fasaden på motsatt side som en pastisj og en rekonstruksjon fra krigstiden, skriver Andersen (2016), kan dette anses som en metakommentar som viser til forbindelsen romanen har til *Mrs Dalloway*, ettersom en pastisj er en fri imitasjon av tidligere kunst (Andersen, 8).

Dialogen *Saturday* har med *Mrs Dalloway* er tydelig, og grundig kommentert blant flere kritikere. Wolfs roman er imidlertid aldri eksplisitt kommentert i *Saturday*, men likhetene er likevel påfallende. Som Britt Andersen (2016) kommenterer, er det en scene med

et fly som i begge romaner utgjør et slags omdreiningspunkt. For Perowne er det en omdreining fra søvning kontemplasjon over stort og smått, til en reell frykt for verdens tilstand. Det er, kort sagt, flyscenen som bringer storpolitikk inn i Perownes stue. Flyscenen i *Mrs Dalloway* er, i motsetning til i *Saturday*, en *kollektiv* opplevelse. For Perowne er alene da han ser flyet styrte, det er, som Andersen poengterer, en – i alle fall innledningsvis – privat opplevelse som ikke kan verifiseres av andre. Flyet er dermed en igangsetter for intens tankevirksomhet, snarere enn for handling. Perowne må tolke og reflektere over situasjonen på egen hånd, og han må selv finne validiteten i det synet han *tror* han har sett. Var det virkelig et styrtende fly? Er terroren åpenbar? Det er dette synet som bringer frem angsten og usikkerheten hos Perowne, romanen gjennom, ettersom det er kun senere på dagen at hendelsen verifiseres av andre enn ham selv, på nyhetene.

Perowne og London

Betydningen av byen London i *Saturday* er åpenbar. Ian McEwan sier betegnende i et intervju med Melvyn Bragg: «Inseparable of the idea of having a novel right in the present was to do London again, or to do London properly» (Bragg, 2005). Som en samtidsroman hvis prosjekt blant annet består i å sonde livet i storbyen like etter 11. september, er McEwans London et som representeres fra sitt mest negative, men også sitt mest positive. Teknologisk, arkitektonisk og materielt, representeres en hovedstad bygget og skapt av genier; menn av opplysningstiden, som Perowne har et romantisert forhold til. Perownes blikk trekker stadig mot disse elementene ved byen, eksemplifisert ovenfor med byplanleggingen rundt hans eget hus.

Blikket til Perowne er interessant i så måte, da Perowne kanskje først og fremst er en som observerer, og i forlengelsen av observasjonen – diagnostiserer. Blikket hans gir en slags materiell realisme til romanen, samtidig som det gir en avstand mellom Perowne og byen som omslutter ham. Det er karakteristisk nok ikke utelukkende *i* byen, men ofte *ovenfra* at protagonisten i romanen anskuer alle de fasettene som utgjør London. Huset hans står, slik det er beskrevet, forhøyet i forhold til omgivelsene. Dette kan først synes trivielt, men gis umiddelbart en viss tyngde da dette fugleperspektivet gir Perowne et «Guds blikk» videre i romanen: Perowne sitter i andre etasje i huset sitt og titter ned på gaten, og ser to skikkelser. De viser seg å være sykepleiere. Perowne, i sin forhøyde posisjon, betrakter: «They cross towards the far corner of the square, and with his advantage of height and in his curious mood, he not only watches them, but watches over them, supervising their progress with the remote possessiveness of a god» (McEwan, 2005: 13). Dette gir inntrykk av en Perowne med

en viss hybris. Erfarne McEwan-lesere vil også ane at denne hybrisen og kontrollen snart kommer til å bli utfordret, da *status quo* sjelden vedvarer i verkene hans, og hvor ett dramatisk øyeblikk ofte setter alt på spill i protagonistens liv. Den fatale ballongferden i åpningen av *Enduring Love* (1997), og Brionys utbrudd av fantasi en sommerdag i 1935 i *Atonement* (2001), er eksempler på dette. Posisjonen hans er uansett en som gir distanse til byen, og med den også samfunnet. Det idealiserte synet på byen fungerer da også kun med denne avstanden, og det brytes idet Perowne manøvrerer seg gjennom byen og ser protester og narkomane. I en roman der den realistiske representasjonen av samtiden synes å være en av McEwans bestrebelser, er det verdt å trekke frem at de innledende beskrivelsene av byen er både utopiske, idealistiske og til dels urealistiske. Det distanserte blikket gir en *representasjon*, som er et bilde preget av særlige verdier og ideer – og disse er Perownes. Derfor, før McEwan også bringer inn sitt «dark London», er det slik sett kanskje ikke byen London som klippet og limt fra virkeligheten, vi opplever i de innledende passasjene.

London og byen som drømmeri og sivilisasjonsutopi får like fullt en litt annen karakter idet Perowne etter hvert skrur på nyhetene, dagen begynner å komme i gang og hvor han til slutt kommer seg ut på gata. Døren hans leder rett ut i dette Fitzroy Square som rammer inn huset hans, og det fremstår tydelig – også for Perowne – hvordan de doble ytterdørene med massive sikkerhetsanretninger sier noe om kontrastene mellom det gode og det onde i bylivet

Three stout Banham locks, two black iron bolts as old as the house, two tempered steel security chains, a spyhole with a brass cover, the box of electronics that works the Entryphone system, the red panic button, the alarm pad with its softly gleaming digits. Such defences, such mundane embattlement: beware of the city's poor, the drug addicted, the downright bad (McEwan, 2005: 37).

Groes' skille mellom et London av lys og et London av mørke kan kanskje sies å være forbundet med posisjonen Perowne til enhver tid innehar. I sin forhøyede posisjon i andre etasje av huset sitt, fremstår byen som noe vakkert og idealisert. Dette er likevel attributter som kun kan beholdes på avstand, og med Guds blikk tar han seg også friheten til å reflektere over byen som ide og prosjekt. Den svært detaljerte beskrivelsen av sikkerhetssystemet som holder verden utenfor, sementerer poenget av at det er noe der ute som en må passe seg for – holde på avstand. Den siterte passasjen over avsluttes også ironisk, og antyder at de mange låsene og de doble dørene bare gir en *illusjon* av trygghet, likevel er det en illusjon vi ikke kan klare oss uten.

Byen i *Saturday* kan argumenteres å være en måte for McEwan å konsentrere sine refleksjoner om verdens tilstand ned til håndgripelige fortellinger, og derved også distansere

seg fra det essayistiske, slik mange av anmeldelsene kritiserer ham for å legge seg for nær. Det er mange av disse små hendelsene i Perownes liv, og de elementene som utgjør hans lørdag rundt om i byen, er til tross for sin trivielle og banale overflate, ofte springbrett for refleksjoner med et større perspektiv. I kontrast til Perowne, er sønnen Theo, som i samtale om Irak, «America and power, European distrust, Islam – its suffering and self-pity, Israel and Palestine, dictators, democracy [...] weapons of mass destruction, nuclear fuel rods, satellite photography, lasers, nanotechnology. At the kitchen table, this is the early-twenty-first-century menu» (34). «The self-pity of Islam» er for øvrig noe Hitchens har snakket mye om, og alt dette skaper en form der Perownes debatt med seg selv også farges av McEwans forhold til ny-ateistene. Banvilles syn på at romanen er en nyliberal polemikk «gone badly wrong» har sin kilde i disse passasjene. Likevel er det mer spørsmål som stilles, enn svar som gis, som utgjør tendensen i disse samtalene. Perowne har få tydelige, konkrete svar, men han lever i en verden der disse spørsmålene presser på, og tross sin velstand og lykke, slipper han ikke unna.

Etter å ha diskutert store deler av samtidens problemer og kriser, kommer Theo opp med aforismen: «The bigger you think, the crappier it looks» (34). Han utdyper at ingen av de «store tingene», som global oppvarming, fattigdom og politisk uro synes noen gang å bli bedre. Men dersom en zoomer inn, ser på de små tingene, ser livet ikke så verst ut. «So this is going to be my motto – think small» (35), sier Theo. I motsetning til sønnen, trekkes Perowne stadig mot «the big things». I den følgende passasjen får de to vite at flyet Perowne så var et russisk postfly, som ble trygt hjulpet ned på Heathrow, og ingen ble skadet. Theo påpeker tørt: «So, not an attack on our whole way of life then» (35), og pragmatikeren Perowne svarer at det er «A good result». Til tross for forskjellige tilnæringer til samtidens problematikk er de like fullt nærmest innsirklet av dem, og – især Perowne – kommer seg aldri helt løs fra det nesten maniske forholdet til nyhetene og «the state of the world». Likevel er det gjennomgående at ingen svar gis. Bradley og Tate (2010: 16) anser passasjene i romanen der Perowne og fortelleren analyserer og tenker over «the state of the world», med dens uløselige frykt for fanatisme og religiøs fundamentalisme, som et ledd i McEwans kamp mot religionen. Dette anser jeg som en overfladisk lesning. Til tross for allusjoner til Hitchens er det ikke dette som er passasjens hovedvekt. Prosjektet *Saturday* er å stille samtiden under lupen, og McEwan gjør dette gjennom å plassere sin protagonist i en verden av konkurrerende ideer. Nettopp slik opererer også ny-ateistene i det Sam Harris og Maajid Nawaz kaller en «war of ideas» (2015), mot nettopp de fundamentalistisk religiøse.

Intertekstualiteten i *Saturday*

Perownes blikk trekkes stadig mot byens materielle bestanddeler, konstruert av mennesker han beundrer. Blikket setter i gang tankestrømmen og refleksjonene til Perowne, og blir derfor et medium for å gjøre *Saturdays* verden større, fordi refleksjonene over det han ser, nesten alltid bringer inn en allusjon, eller en intertekstuell referanse. Den intertekstuelle tyngden som lempes inn i narrativet er påfallende, tatt i betraktning Perownes aversjon mot litteratur, og i det hele tatt, fortellinger. Som åpningen av del to forteller oss, med det kursiverte «*There is grandeur in this view of life*» (55), hvorpå Perowne våkner til lyden av at Rosalind steller seg på badet, med lyden av hårføner og garderobeskap som åpnes og lukkes. Han hører frasen igjen og igjen og kommer ikke på hvor han har den fra. «He begins to sense a religious content as its significance swells» tenker han, og klarer til slutt å plassere frasen: «Darwin, of course, from last night's read in the bath (55), hvor han videre fortsetter å filosofere over Darwins betydning for religionen, blant annet gjennom en referanse til Philip Larkins, *Churchgoing*. To sider videre i romanen grubler fortsatt Perowne over frasen og antar at han hallusinerte frasen fra lyden av hårføneren, og forvekslet det med radionyhetene: «The luxury of being half asleep, exploring the fringes of psychosis in safety» (57). Den dagligdagse lyden fra Rosalind inne på badet, trekkes altså ut i en kontemplasjon om metafysikk, poesi, og mennesket og evolusjon. Svært ofte i *Saturday*, er det gjennom en referanse og allusjon til et verk eller en person av historisk betydning, som Darwin i dette tilfellet, at Perowne trekkes inn i en lengre tankeprosess om et større emne.

Tanken om «*grandeur in this view of life*» klinger svært likt nyateistenes forskjønnelse av vitenskapene. Spesielt Dawkins, hvis hele bok *Unweaving the Rainbow* opererer innenfor denne sfæren: Skjønnheten, og det grandiose ved den naturlige verden. Perownes underbevisste resirkulering av Dawkins' senere arbeider i dette tilfellet, kan anses som et ledd i en dialog med disse forfatterne, og andre som deler deres grunnsyn. McEwans litterære metode i dette tilfellet, resulterer i en slags demokratisering av ideer, snarere enn det, som Bradley og Tate hevder, at samtidsprosjektet *Saturday* fører et programmatisk-ateistisk livssyn.

Saturday starter og slutter med to sitatblokker, fra Bellows Herzog til Arnolds *Dover Beach*. Det direkte sitatet fra *Herzog* kan, som Groes sier, sees som en kommentar til hvordan den sosio-kulturelle konteksten på mange måter er definert og formet av den amerikanske hegemonien etter andre verdenskrig (105). Saul Bellow var opptatt av den moderne «forvirretheten», og kaskaden av inntrykk som stormer mot individet i den moderne verden.

The modern masterpiece of confusion is Joyce's *Ulysses*. There the mind is unable to resist experience. Experience in all its diversity, its pleasure and horror, passes through Bloom's head like an ocean through a sponge. The sponge can't resist; it has to accept whatever the waters bring (Bellow, 1966).

Perownes reseptivitet og bevissthetsinntrykk erfares annerledes enn sammenlignet med Joyces' Bloom, og McEwans form er nærere Bellows enn Joyces, men som en som suger til seg alle erfaringer og aspekter ved det moderne liv rundt seg, deler Perowne likheter med både Herzog og Bloom. Hos Perowne gir denne reseptiviteten utslag i et manisk forhold til nyheter, og kunnskap og viten om verdens tilstand. Perownes hang til absolutt kunnskap og bekreftelse tematiseres også hos Bellow, som anser *Herzog* for å peke på «the comic impossibility of arriving at a synthesis that can satisfy modern demands. That is to say, full awareness of all major problems, together with the necessary knowledge of history, of science and philosophy» (Bellow, 1966). *Saturday* har også, som jeg har vært inne på, sine røtter innen denne tematikken.

De litterære grepene, både formmessig og tematisk, er med å bringe fortellingen inn i en verden med en historie og en kontekst. Med McEwans egne ord: «This book is going to be tied right into a world that is public, shared, recognizable, real. All the external events – the Iraq invasion and so on – are definable, clear, checkable events in your newspaper» (McEwan, 2006). Moses Herzog har kanskje tapt kontakten med omverdenen, men de spørsmålene han reiser er like fullt rotfestet i en verden av modernisering og endring. Dette gjør at *Saturday* allerede ved epigrafen tar opp temaer som Perowne, og også Ian McEwan, anser som presserende. Hva gjør, som McEwan spør, en rasjonell mann, eller et samfunn – og som anser seg som rasjonelle – i møtet med irrasjonell atferd? Dette spilles så ut helt konkret i Perownes liv ved at Baxter og Nigel bryter inn og personifiserer de kreftene der ute som Perowne frykter.

Likevel er det ikke Perowne som med sin rasjonalisme redder situasjonen, men Daisys resitasjon av Matthew Arnolds *Dover Beach*, et dikt som også i sin helhet siteres bakerst i romanen. Det er ikke bare spesifikt *Dover Beach* som er relevant i *Saturday*, men også forholdet vitenskap–religion, demokratiets viktighet og problemer, og Arnolds analyser av kultur og samfunn, som gir gjenklang romanen gjennom. Som Groes påpeker, tematiserer *Saturday* «overbearing state authoritarianism and individual self-righteousness, and suggests a new era full of uncertainties» (Groes, 114). Resitasjonen av *Dover Beach* og diktets effekt på Baxter inviterer også til en slags romantisering av litteraturens og kunstens kraft. I tillegg stiller det indirekte spørsmål ved Perownes vitenskapelige materialisme som den eneste veien til viten og forståelse om verden. Diktet tematiserer «The Sea of Faith», og hvordan diktjeget

nå kun hører «Its melancholy, long withdrawing roar». Perowne befinner seg i en verden der Gud og religion hverken har resonans eller viktighet, annet enn som – i sin mest fundamentalistiske utgave – kilde til en frykt for hva fremtiden bringer. Likesom Herzog, er Perowne underlagt krefter utenom seg selv. Og enten disse kreftene bunner i religiøs fundamentalisme, politisk undertrykkelse eller andre maktmisbruk, ender *Saturdays* klimaks med slags håp om litteraturens og kulturens rolle i en samtid med mye å frykte.

24 timer etter dens begynnelse, slutter romanen ved at Perowne – igjen – titter nedover Fitzroy square: «The air is warmer than last time, but still he shivers. The light is softer too, the features of the square, especially the branches of the plane trees in the garden, are not so etched, and seem to merge with one another» (McEwan, 2005: 271). Det er, som Perowne også sier, en fremtid som er vanskeligere å tyde: “A horizon indistinct with possibilities” (McEwan, 2005: 276). Romanen slutter med en usikkerhet, et spørsmål som blir stilt, men ikke besvart. Kontemplasjonen i romanens begynnelse over «the state of the world», bringes tilbake ved de siste linjene i *Dover Beach*, og de siste i boken: «And we are here, as on a darkling plain / Swept with confused alarms of struggle and flight / Where ignorant armies clash by night” (Matthew Arnold, 1867).

Kapittel 3: «Rasjonalitet» versus «irrasjonalitet»

McEwans ateisme satt i spill

Det er, som Christopher Hitchens skriver i sin anmeldelse av *Saturday*, påfallende hvordan Henry Perowne – en virtuos med skalpellen – ikke engang klarer å håndtere en kjøkkenkniv for å forsvare familien sin mot Baxter og Nigel. Han er mer eller mindre passiv, i ute av stand til å agere, og blir lakonisk stående og avvente en situasjon han hverken forstår eller har kraft nok til å påvirke. Jeg har pekt på hvordan McEwan bruker protagonistens tilværelse og situasjonene han befinner seg i, til å kommentere og analysere verden rundt ham selv. I forlengelsen av dette fremstår Perowne og Baxter, og spesielt gjennom kulminasjonen ved resitasjonen av *Dover Beach*, som allegorier for henholdsvis rasjonalitet og irrasjonalitet.

Perowne er et konsentrat av hverdagsmannen – «the everyman». Som epigrafen i romanen antyder, omhandler bokens tematikk spørsmål intet mindre enn livet og døden, og «what it means to be a man». Problemet som stilles, lyder altså: Hvordan kan Henry Perowne, den verdslig orienterte hverdagsmannen, gjøre rede for og forstå en verden han selv, gjennom en vilkårlig prosess av hendelser, har blitt til? Perowne har flere likheter med protagonisten i *Enduring Love*, Joe Rose. I et intervju sier McEwan om Rose at «I would like to write about a character who is almost pathologically rational, but also *right* in his judgements» (2013: 146). Rose har altså «rett» i at den mentalt forstyrrede Parry er ute etter ham og er livsfarlig, til tross for at hans litterært utdannende kone avviser protagonistens pedantiske rasjonalisme gjennom store deler av narrativet. For Henry Perowne er antagonisten i romanen en mer diffus figur. Frem til innbruddscenen mot slutten er Perownes tankestrøm først og fremst rettet mot verdens tilstand, og de kreftene der ute som virker for å destabilisere den, og han er i mindre grad opptatt av formiddagens begivenheter.

Den tette forbindelsen mellom McEwan og Perowne, som dog innehar sterke forskjeller som sistnevntes litteraturskepsis, er behørig kommentert. Hvorfor McEwan har valgt å legge seg så tett opp til Perowne, og plassert ham i en verden med representasjoner av hans kone og barn (romanen er dedisert til McEwans sønner, Will og Greg), kan en argumentere ligger tett opp mot lesningen av *Saturday* som idéroman. Ideen og prosjektet er å spille størrelser som rasjonalitet og irrasjonalitet opp mot hverandre. McEwans ateisme og hans vitenskapelige inngang til fiksjonen og samfunnet blir også en åpning til å se Baxters patologi som en kommentar over en religiøs verdensanskuelse. McEwan trekker i essayet *End of the World Blues* en kobling mellom religion og patologi: «It is not for nothing that one of the symptoms in a developing psychosis, noted and described by psychiatrists, is ‘religiosity’»

(McEwan, 2007 :165). Bradley og Tate anser denne koblingen som å kaste et ny-ateistisk blikk på religionen, og at det som for McEwan driver apokalyptiske profetier om verdens ende, er menneskets grunnleggende ønske om å tillegge det kaotiske og kontingente universet *mening*, og transformere det inn i et narrativ.

Perhaps we glimpse here into something in our nature, something of our deeply held notions of time, and our own insignificance against the intimidating vastness of eternity, or the age of the universe – on the human scale there is little difference. We have need of a plot, a narrative to shore up our irrelevance in the flow of things (McEwan, 2007: 357).

Dette er også, på sett og vis, de eksistensielle spørsmålene *Saturday* tematiserer. Perownes lørdag, som innledningsvis er en helt vanlig helgedag for protagonisten, viser verdens kontingente natur. Den vilkårligheten som McEwan diskuterer i passasjen ovenfor, er den samme som bringer Baxter inn i Perownes liv. Denne vilkårligheten må Perowne møte med rasjonalitet ettersom han ikke har noen tro å støtte seg bak. Dikotomien mellom religion og rasjonell tenkning er åpenbart usann for mange, men – innen McEwans litterære verdener – er dette en motsetning som er reell, og naturlig gjennom det normative aspektet i romanen.

Patologien i *Saturday* har, som sagt, likheter med *Enduring Love* og Jed Parry. Også her er størrelsene rasjonell versus irrasjonell stilt opp mot hverandre. Den med McEwans egne ord «patologisk rasjonelle» Joe Rose møter erotomaniske Jed Parry, som er fanatisk religiøs i tillegg til sin mentale sykdom. Nevrokirurgen Perownes møte med Baxter og hans Huntingtons sykdom har tydelige likheter med Rose og Parry. Med McEwans hang til ordnede og kontrollerte narrativ, fremstår Baxters sykdomsbilde som et godt planlagt grep i *Saturday*. Som en inngang til å forstå Baxters rolle i narrativet, viser jeg til Slavoj Žižeks beskrivelse av det mentale forfallet Huntingtons utgjør:

The gene responsible for Huntington's chorea is isolated, so each of us can learn precisely not only if he or she will get Huntington's, but also when he or she will get it. The onset of the disease depends of a genetic transcription error – the stuttering repetition of the 'word' CAG in the middle of the gene: the age at which the illness will appear depends strictly and implacably on the number of repetitions of CAG in one place in this gene (if there are forty repetitions, you will get the first symptoms at fifty-nine, if forty-one, at fifty-four ... if fifty, at twenty seven). A good lifestyle, physical fitness, the best medicine, healthy food, family love and support can do nothing about it – pure fatalism, undiluted by environmental variability. There is as yet no cure; we can do nothing about it. So what should we do when we know that we can submit ourselves to testing and acquire knowledge which, if positive, tells us exactly when we will go mad and die? Can we imagine a clearer confrontation with the meaningless contingency that rules our lives? (Žižek, 2003 :61-2)

Baxter lider altså av det Žižek kaller *ren fatalisme*. Han er et offer for verdens vilkårlighet, og ingenting han foretar seg vil gjøre noen forskjell. Baxter er dømt, og biologisk forutbestemt til å bli gal og dø. Perowne vet selvsagt dette. Han diagnostiserer Baxter som ved et skudd fra

hofta, og dermed går han også seirende ut av kollisjonsduellen. Men Perownes seier viser seg som en pyrrhosseier: Baxter kommer tilbake, og Perownes handlingslammelse reduserer ham til en tilskuer til det som utgjør klimakset i «hans» univers. Snarere er det Daisy som representeres med et slags mot, ved at hun trosser sin egen frykt for Baxter, resiterer Arnolds *Dover Beach* i stedet for sitt eget – hjulpet på vei av Grammaticus. Perowne selv faller tilbake i diagnostiserende passivitet. Det nærmeste han er ved å påvirke situasjonen, er å lure Baxter til å tro at han kan få ham inn i en eksperimentell behandlingsplan, hvis dokumenter ligger ovenpå. Scenens vilkårlighet er poenget ved den. Det er ikke, som Bradley og Tate hevder, at Baxters transformasjon fra potensiell voldtektsmann ikke bare er grunnleggende urealistisk, «one is tempted to say miraculous – but in the context of McEwan’s neo-Victorian faith in literature, empathy and the moral imagination it makes perfect sense» (2013: 32). Baxter er, i Žižeks ord, gal og døende, og som McEwan selv sier ironisk: «What I wasn’t trying to say, was that if you read *Dover Beach* to a burglar, he’ll quietly leave» (McEwan, 2006). Baxters nevrologi gjør at han kan styres, humøret hans kan skifte i løpet av sekunder. Slik sett er det å anse Baxter som en allegori over islam, en kobling Bradley og Tate trekker, som er en lesning jeg ikke skriver under på. Snarere anser jeg Baxter som en materialisering av Perownes – hverdagsmannens – frykt. Og, som jeg i kapittel fire gjør rede for, styres McEwans senere forfatterskap av hvordan psykologiske og biologiske prosesser – hentet fra vitenskapelige miljøer – påvirker mennesket. Baxters Huntingtons gjør ham til irrasjonaliteten *par excellence*, og resultatet er et protagonist–antagonist-forhold svært likt *Enduring Loves* forhold mellom Rose og Parry.

Det er gjengs hos kritikere av *Saturday* å trekke frem frykten til Perowne, og hvordan han representerer noe av den vestlige verdens kollektive frykt for et destabilisert Midtøsten, og spredningen av religiøs fundamentalisme. Et underkommunisert aspekt ved Perowne er hans mange gleder, som kommer i tillegg til dette. Han er velstående og finner glede i arbeidet, sport, musikk, mat og vin, familieliv og også seksuelt med sin kone. Dette gjør *Saturday* til en roman ikke bare om frykt og forvirrethet, men også om hvordan – som Theo sier – vi finner glede i de små tingene. Dette kan en trekke tilbake til hvordan McEwan i fiksjonen sin selv sier at han ønsker å vise hvordan vi stykker opp livene våre, og i det som innen psykologien kalles splittelse, eller «compartmentalization»: «I’m trying to catch some of the flavour of the ways in which we compartmentalize little bits of our lives. «We can be deeply anxious about one thing, but half-an-hour later, sipping a really nice red-wine» (McEwan, 2006).

Denne oppstykkningen av fokuset er typisk for Perowne, som går gjennom romanens første som i det han selv kaller et “curious mood”, og vi gis direkte adgang til hans prosesser, da han i tillegg er nevrokirurg, og dessuten «an habitual observer of his own moods». Deretter finner han glede i squashkampen med Strauss, hjemkomsten til Daisy, lyden av Goldberg-variasjonene i bilen, innkjøp og matlaging. Denne oppstykkningen er et vanlig trekk hos McEwan, og en naturlig del av hans forsøk på å inkorporere vitenskapelige studier innen biologi og evolusjonær biologi inn i narrativene sine.

McEwan sier i et intervju med Zadie Smith om *Saturday* at «It is the first time I’ve really cannibalized my life» (McEwan, 2005). Og som en syntese av hverdagsmannen og McEwan selv, er Perowne langt mer kompleks enn hva dommen i Banvilles anmeldelse skulle tilsi, at Perowne er en «unashamed beneficiary of the fruits of capitalism», og en ordinær, intellektuelt sedat mann av borgerskapet — en såkalt *homme moyen sensuel* (Banville, 2005). Perowne omtales også av Wood som «too completely medical». Jeg vil her trekke frem en passasje i slutten av romanen, hvor Perowne har vært med og operert på Baxter, som tre timer tidligere har blitt dyttet ned trappen i hans eget hus. Operasjonen går fint, Perowne setter på Bach, igjen Goldberg-variasjonene, hvilket han har fire plater av liggende, og velger «not the showy unorthodoxies of Glenn Gould, but Angela Hewitt’s wise and silky playing which includes all the repeats» (McEwan, 2005: 250). Dette er også McEwans egen favoritt. Gleden ved arbeidet er påfallende, han vet akkurat hva han gjør, gjør det profesjonelt tross forholdet til Baxter, og retter slik sett på alt som har foregått etter kollisjonen. Passasjen som følger denne lengre operasjonen, går igjen inn i Perownes tanker; han forteller om hvordan arbeidet bringer ham inn i en tilstand noe nær det Grammaticus om Daisys poesi, kaller «secular transcendence» (McEwan, 2005: 138).

For the past two hours he’s been in a dream of absorption that has dissolved all sense of time, and all awareness of the other parts of his life. Even his awareness of his own existence has vanished. He’s been delivered into a pure present, free of the weight of the past or any anxieties about the future. In retrospect, though never at the time, it feels like profound happiness. It’s a little bit like sex, in that he feels himself in another medium, but it’s less obviously pleasurable, and clearly not sensual. This state of mind brings a contentment he never finds with any passive form of entertainment. Books, cinema, even music can’t bring him to this. Working with others is one part of it, but it’s not all. This benevolent dissociation seems to require difficulty, prolonged demands on concentration and skills, pressure, problems to be solved, even danger. He feels calm, and spacious, fully qualified to exist. It’s a feeling of clarified emptiness, of deep, muted joy. Back at work and lovemaking and Theo’s song aside, he’s happier than at any other point on his day off, his valuable Saturday. There must, he concludes as he stands to leave the theatre, be something wrong with him (McEwan, 2005: 258).

Denne passasjen klinger som en kommentar over McEwans eget forhold til skriveprosessen, og hvordan han gjennom denne analogien mellom kirurgien og skrivningen skaper et slags

forskjønnnet syn ved selve arbeidet. Det vitner også om McEwans opphøyelse av vitenskapen og det konkrete arbeidet på operasjonssalen, da han siterer Perownes rapportskrivning ved operasjonsbordet: «ext/subdural, sup sag sinus repair, pt prone, head elevated & in pins, wound extended/retracted, free bone flap turned» (258). Det er arbeidet som er Perownes største glede, og han føler seg «qualified to exist», med en følelse av «clarified emptiness». Som et ledd i hvordan vi «compartmentalize little bits of our lives», fremstår dette som Perowne på sitt mest lykkelige, han tas ut av tid og rom og opplever denne verdslige transcendentalteten Daisy, Grammaticus og Theo opplever gjennom litteratur, poesi og musikk. Og som Baxter selv, som følge av hans nevrologiske ustabilitet, om enn for et øyeblikk, også opplever ved resitasjonen av *Dover Beach*.

Baxters omvendelse

Baxter er på grunn av sin sykdom omskiftelig i alt han tenker og foretar seg. Likevel er ikke hamskiftet hans, etter å ha hørt Daisy resitere Arnolds dikt, utelukkende reduserbar til patologi. Bradley og Tate anser forvandlingen for å være urealistisk, endatil «mirakuløs». Likevel, sier de, gir det mening i konteksten av McEwans nevnte «neo-Victorian faith in literature, empathy and the moral imagination» (2010: 32). *Dover Beach* er relevant gjennom tematikken det tar opp, og ikke bare gjennom dens funksjon i narrativets klimaks. Det ser tilbake på en verden hvor «The Sea of Faith» en gang sto sterkt, hvor diktjeget nå kun hører «Its melancholy, long, withdrawing roar / Retreating to the breadth / Of the night wind, down the vast edges drear». Likevel finnes en trøst for denne tapte religiøse troen, i «the lost religion of human relation» (2010: 32): «Ah, love, let us be true / To one another! for the world, which seems / To lie before us like a land of dreams». Deretter slutter diktet med «And we are here as on a darkling plain / Swept with confused alarms of struggle and flight / Where ignorant armies clash by night». Selv om hele diktet ikke gjengis gjennom Daisys resitasjon, vedlegges det i sin helhet i slutten av boken, noe som fungerer som en oppfordring til leseren om å lese det inn i passasjen. Som Groes er inne på i sin analyse av *Saturdays* bruk av allusjoner og intertekstuelle referanser, farger inspirasjonen fra Arnold narrativet gjennom, og ikke utelukkende ved bruken av *Dover Beach* mot slutten. Han har en mindre kritisk analyse av McEwans bruk av Arnolds dikt enn Bradley og Tate, og ser heller oppgjøret mellom Perowne og Baxter i sammenheng med Arnolds normative forhold til kulturens virkning på menneske og samfunn.

Arnold deler kulturen i to kategorier: På den ene siden defineres det virkelig kulturelle mennesket som «striving after self-conquest and moral perfection, making the will of God

prevail while seeking a «harmonious expansion of all the powers which make the beauty and worth of human nature» (Groes, 2013: 110). Nøkkelordene som fanger denne enheten av skjønnhet og intelligens, er ifølge Groes, «sweetness» og «light». Den kulturelle har godt utviklet kritisk sans, aksepterer ikke ideer kun ut ifra autoritet, og har et åpent sinn i møte med litteratur, historie, skjønnhet. Denne kulturelle er fremfor alt drevet av nysgjerrighet. På den andre siden ser Arnold «philistines», som han assosierer med borgerskapet. Disse definerer kultur kun som en vitenskapelig lidenskap, som ønsker å «see things as they are», og «as the love of perfection; it is a study of perfection» (Groes, 2013: 110). Denne troen, sier Groes, er hovedsakelig i en rasjonell og materialistisk visjon av sivilisasjonen som noe en kan analysere og plukke fra hverandre som en maskin. Det er i denne kategorien, mener han, at Perowne tilhører. Perowne, som når han sitter fast i rushtrafikken ikke klarer å «feel his way past the iron weight of the actual to see beyond the boredom of a traffic tailback. He doesn't have the lyric gift to see beyond it – he's a realist, and can never escape» (2005: 168).

Perownes imaginære blindsoner gjør ham ute av stand til å se forbi tingenes materialitet. Det er også dette som gjør ham uforstående til hva som har hendt etter at Baxter skifter om fra potensiell draps- og voldtektsmann til å snu om og deretter overmannes av Theo. Perowne overraskes av teksten, ettersom han ikke kjenner den igjen fra Daisys egen diktsamling. «This, he only half remembers» (220). Mens han ser Baxters grep om kniven løses opp, spør han seg selv: «Could it happen, is it within the bounds of the real, that a mere poem of Daisy's could precipitate a mood swing? (221) Gjennom dette ser Perowne en mulighet, og han ber Daisy om å lese det igjen. Selv i den tilstanden han befinner seg i, bykser Perowne til ved setningen «the sea of faith» «and a glittering paradise of wholeness lost in the distant past». Han hører resten av resitasjonen gjennom Baxters ører, og spesielt delen av havets «melancholy, long, withdrawing roar, retreating, to the breadth of the night wind, down the vast edges drear and naked shingles of the world» (222). Han synes det høres ut som en musikalsk forbannelse, og at tanken om å være «true to one another» høres håpløst ut ved fraværet av glede, kjærlighet, og «help for pain». «Even in a world 'where ignorant armies clash by night', Henry discovers on second hearing no mention of a desert. The poem's melodiousness, he decides, is at odds with its pessimism» (222).

Det er i dette øyeblikket Baxters forvandling finner sted, og Perowne ser da i Baxters ansikt – tross dets stadige rykninger – tendens til at han har blitt «suddenly elated» – kniven er tilbake i lomma. «You wrote that. You *wrote* that», sier han, om og om igjen, mens han beskrives stadig mer manisk stotrende. Patologien til Baxter gjøres åpenbar ved fortellerens innskytelser, som nesten har karakteren av leseinstrukser: «It's the essence of the

degenerating mind to lose all sense of a continuous self, and therefore any regard for what others think of your lack of continuity». Henry enser sågar eimen av «that metallic odour on his breath», som sementerer Baxters sykdom og nevrologi i sin tilstand av raskt forfall (225).

Bradley og Tate anser Baxters transformasjon for å vise til McEwans ny-viktorianske tro på litteraturen. Valget av *Dover Beach* er, dersom en følger denne lesningen, ikke tilfeldig. Diktet, som tematiserer behovet for det kollektive og det relasjonelle på vår «darkling plain», uten noen gud til hjelp, er åpenbart viktig. Det er også en meditasjon over erosjonen av skråsikkerhetene innen religion, politikk og historie i en verden lik den Herzog overveier i epigrafen i *Saturday*. Viktig er også Matthew Arnold selv, som essayist og som kanskje den fremste eksponenten for denne viktorianske troen på litteratur og poesi. Tydeligst kommer dette frem i *The Study of Poetry*:

More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us. Without poetry, our science will appear incomplete; and most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry. Science, I say, will appear incomplete without it (Arnold, 1880).

The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high destinies, our race, as time goes on, will find an ever surer and surer stay. There is not a creed which is not shaken, not an accredited dogma which is not shown to be questionable, not a received tradition which does not threaten to dissolve. Our religion has materialised itself in the fact, in the supposed fact; it has attached its emotion to the fact, and now the fact is failing it. But for poetry the idea is everything; the rest is a world of illusion, of divine illusion. Poetry attaches its emotion to the idea; the idea is the fact. The strongest part of our religion to-day is its unconscious poetry (Arnold, 1880).

Det er innenfor denne sfæren at Bradley og Tate ser funksjonen til diktet i *Saturday*.

McEwans og ny-ateistens tro på litteratur og poesi som et slags rom av verdslig transcens, settes i samme kategori som Arnolds programmatisk ideer for poesien. Arnold, som var en sterk kritiker av strukturen rundt den organiserte religionen, mente at det var poesien som måtte skape dette rommet av det mystiske og kontemplative religionen lenge hadde hevd på. Som Arnold skriver, er det i vår verden ingen «creed which is not shaken», og ikke ett dogma en ikke senere må stille spørsmål ved. Religionen er en del av denne tendensen, og har – gjennom sin natur – bitt seg fast i sannheten, og vevd følelsene inn i den. Tomrommet som står igjen etter at fakta, som Arnold skriver, har forlatt religionen, kan og må fylles av poesien.

Bradley og Tate leser klimakset i *Saturday* som en opposisjon mellom litteratur og terror, med ny-ateistenes tankesett satt ut i live.

What is ostensibly a novel about the sprawling, uncontrollable disorder of everyday life is, once again, filled with the clean lines, perfect symmetry and unlikely coincidences that are the fatal signs of its authors control-freakery. If the meeting between Daisy and Baxter stretches the novel's credibility to a

breaking point – and arguably beyond – the fact that McEwan allows it to happen anyway perhaps reveals that his own belief in the moral force of fiction may ultimately be beyond rationality as well (2010: 33).

James Wood kaller i sin anmeldelse av *Saturday* forfatterens tro på litteraturens mulighet til å endre og forløse «a hope, a flourish, a plangent asymmetry» (Wood, 2003). Bradley og Tate velger i stedet å kalle det *tro*, og at «*Saturday* is a fragile profession of faith in the supernatural power of literature itself, and the novel demands the same leap of faith from its readers in order to work its secular magic» (2010: 34). Derfor ser de en ironi i McEwans ateisme og hans – jamfør analysen – like irrasjonelle tro på litteraturen selv.

James Wood gjør i *The Broken Estate* et nummer ut av nettopp dette, og hvordan tro er en naturlig del av fiksjonen. Wood, i motsetning til Bradley og Tate, differensierer imidlertid mellom litteratortro og gudstro, som to forskjellige størrelser. All fiksjon, mener Wood, er sin egen virkelighet og sin egen realismes domstol. Likevel må virkeligheten i fiksjonen hente sin kraft fra verdens virkelighet: «The real, in fiction, is always a matter of belief, and is therefore a kind of discretionary magic: it is a magic whose existence it is up to us, as readers, to validate and confirm» (Woods, 2010). Bradley og Tate argumenterer at McEwans tro på litteraturens evne til å fylle et tomrom, gi en slags mening, resulterer i et slags sekulært motstykke av den samme irrasjonelle troen han og ny-ateistene selv forneker. Wood beskriver imidlertid troen på litteraturen og dens fortellinger som en tro

that is requested, that we can refuse at any time, that is under our constant surveillance, This is surely the true secularism of fiction – why, despite its being a kind of magic, it is actually the enemy of superstition, the slayer of religions, the scrutineer of falsity. Fiction moves in the shadow of doubt, knows itself to be a true lie, knows that at any moment it might fail to make its case. Belief in fiction is always a belief ‘as if’ (Wood, 2010: 109).

For Wood er troen som uløselig er tilknyttet fiksjonen, kun metaforisk – den *ligner* kun på faktisk tro, og er slik sett ikke fullverdig tro. Wood viser i forlengelsen av dette til Thomas Manns syn at «fiction is always a matter of ‘not quite’» (2010: 115). Fiksjonens tro er derfor en tro-«not-quite». Det som er fiksjonens stamme, mener Wood, er det samme som er faren innen religionen. En forbeholden religiøs tro er enten starten på en frafallen tro, eller et tilfelle av «bad faith» (115). Dersom religion er sant, mener Wood, er en nødt til å tro på den uforbeholdent og absolutt.

Once religion has revealed itself to you, you are never free. In fiction, by contrast, one is always free to choose not to believe, and this very freedom, this shadow of doubt, is what helps to constitute fiction’s reality. Furthermore, even when one is believing fiction, one is ‘not quite’ believing, one is believing

'as if'. Fiction asks us to judge its reality; religion asserts its reality. And this is all a way of saying that fiction is a special realm of freedom (122).

I kontrast til dette, mener Bradley og Tate at McEwans og ny-ateistenes tro på «the saving power of art is potentially just as infantile, solipsistic and dangerous as any other belief» (2010: 28), og bruker Baxters sekulære «mirakel» som et eksempel på hvor galt av sted det kan gå. Slik Wood derimot treffende påpeker, er det hensiktsmessig å gradere differansen av tro. Troen på at Baxter et øyeblikk kan la seg henfalle av poesiens (og Daisys) skjønnhet, er slik jeg anser det, hverken farlig eller infantil. Den stiller seg heller ikke i kategorien «militant atheism», eller tyder på at McEwan har slukt Arnolds viktorianske, opphøyde syn på poesien med krok, line og søkke. Perowne og Baxter bør derimot sees i kontekst av skissene av McEwans poetikk, som ikke er reduserbart til den frådende ateismen Bradley og Tate fremmer. Derimot er det i større grad en romantisering av vitenskapen som metode, men også som kilde til empirisk kunnskap om verden og menneskets natur, og ikke minst romanformens potensial til å undersøke dette, altså menneskets tilstand, og «the human condition».

Kapittel 4: Vitenskapen og Ian McEwan

Ian McEwans sterke interesse for vitenskapen er åpenbar romanene. Hans protagonister har nesten alltid vitenskapelig bakgrunn, og er ofte uttalte rasjonalister i møte med en irrasjonell verden. Trolig kan man skissere en slags McEwansk poetikk ut ifra et knippe forskjelligartede ideer som innbefatter vitenskapen som mytos, evolusjonær psykologi og litteraturen selv som plattform for å spille ut alle våre tenkelige problemer.

Sebastian Groes skriver om Ian McEwans utvikling fra 1970-årenes «Ian Macabre», til de senere *Enduring Love*, *Saturday* og *Solar*, at tematikken har gjennom disse 30 årene gått fra det groteske og brutale, til det Tate og Bradley kritisk kaller «The McEwan formula: Scientific-rational-hero-realises-world-more-complicated-place-than-previously-thought» (2010: 19). Til tross for denne åpenbart grove overforenkling av McEwans senere romaner, befinner alle disse tre romanene seg innen denne sfæren: Joe Rose er vitenskapsjournalist med tidligere akademisk bakgrunn, Henry Perowne nevrokirurg og *Solars* Michael Beard en nobelprisvinnende fysiker. De har forskjellige karakterer på mange måter, men er likevel også støpt i samme form. De er vitenskapsmenn, med en vekslende grad av skepsis til fiksjon, og med en uttalt aversjon til religion.

Nå er det imidlertid ikke *Saturday*, men *Enduring Love*, som er McEwans mest «vitenskapelige» roman. Jed Parrys patologiske kjærlighet til protagonisten Joe Rose, igangsatt av den fatale ballongferden i åpningen, er en litterær iscenesettelse av De Clerambaults syndrom, eller erotomani. Det sykelige og irrasjonelle kjærlighetsforholdet erotomanien bunner i, forklares i appendixen til *Enduring Love*. «Forskningsrapporten» som forklarer erotomani, er skrevet av «Wenn og Camia» – anagram av McEwan – og før nettopp dette ble avslørt, ble romanen kritisert av kritikerne for å være en kjedeligere og mer platt fortelling, ettersom den var basert på en reell rapport av en reell mental lidelse. Om det var tilsiktet av McEwan å lure kritikerne til å mene at virkeligheten er kjedeligere enn fiksjonen, er vanskelig å si, men anekdoten gir en plattform for å undersøke McEwans litterære fundament, og hvordan iscenesettelsen og undersøkelsen av «det virkelige» preger hans romaner, og med dem *Saturday*. «Det virkelige» i dette tilfellet peker mot McEwans tendens til å vise til virkelige personer og steder, og hvordan han plasserer sine fortellinger i en historisk, *reell* kontekst. I kontrast til denne realismen ser McEwan postmodernismen med skepsis: «I'm not in much sympathy with the kind of relativism of, say, postmodernist criticism. I think we do know more now than we knew ten years ago about the natural world, for example. Fiction has always, right from its inception, certainly in the eighteenth century, liked to blur the distinction» (McEwan, 2006).

Poetikken til McEwan har, med hans senere fokus på realisme, utviklet seg i løpet av 30 årene siden hans første noveller. Perowne, som representeres gjennom en fri indirekte diskurs romanen gjennom, og med en autoritær tredjepersonsforteller, er betegnende for den senere McEwans metode. Selv sier han at han har mistet all tro på førstepersonsnarrativet: «Hiding slack writing and cliches behind his characterisation – writing badly because this is how a character speaks. I want narrative authority. I want Saul Bellow, I want John Updike, I want Chekhov, I want Nabokov and Jane Austen. I want the authorial presence taking full responsibility for everything» (McEwan, 2013: 154). Han sier videre om fortelleren i *On Chesil Beach* at til tross for at den ikke er en karakter du kan beskrive eller se, og har hverken fortid eller fremtid, så er den «a presence which assumes the aesthetic task of describing the inside of two people's minds. Then the reader can make a judgement» (154). Dette er også gjeldende for fortelleren i *Saturday*, som glir inn og ut av Perownes tanker og inntar autoriteten i både fortid og nåtid.

Romanformen

Hva bør da romanen, i tillegg til en autoritær forteller, utgjøres av for McEwan? Henry Perowne er en, som Daisy kaller ham, «unredeemable materialist»; en som ikke er intellektuell, men heller ikke dum. Ved å møblere Perowne med elementer fra sitt eget liv, som deler av hans familie, hus og tanker, lures nærmest leseren til å lese Perowne som McEwan. Selv om dette er en overfladisk lesning, er det utvilsomt likheter mellom de to. Aversjonen mot magisk realisme er eksempelvis for Perowne en naturlig forlengelse av aversjonen mot litteratur og fiktive fortellinger. For McEwan selv er skepsisen til denne litteraturformen naturlig å se i konteksten av hans nære forhold til naturvitenskapene: «I do feel sometimes a little impatience when characters sprout wings and fly out the window. I think the laws of physics are intricate and wonderful enough and the world that greets us is wondrous enough and difficult to reenact» (McEwan, 2006). Gjenskapelsen og gjenfortellingen av virkeligheten er en meningsløs øvelse for Perowne, men for McEwan berører disse fiktive fortellingene en slags kjerne av menneskelighet, en gråsonerom av en viten om hva som gjør mennesket menneskelig – «that human stuff». Denne undersøkelsen av det virkelige speiler blant annet Richard Dawkins romantisering av undersøkelsen av den «virkelige verden», kontra en trosbasert virkelighetsforståelse:

The feeling of awed wonder that science can give us is one of the highest experiences of which the human psyche is capable. It is a deep aesthetic passion to rank with the finest that music and poetry can deliver. It is truly one of the things that make life worth living and it does so, if anything, more effectively if it convinces us that the time we have for living is quite finite (Dawkins, 1998).

Tanken om vitenskapen som en estetisk nytelse kan ses representert gjennom Perowne, som sammen med Darwin ser «grandeur in this view of life». Perownes motvilje mot fortellinger er en aversjon både mot litterære og religiøse fortellinger. Likevel, uten noen gang å ha lest Darwin, tror han instinktivt på fremskrittstroen til ny-ateistene. Han spøker også til datteren sin at dersom han noen gang ble bedt om å konstruere en fortelling, ville det vært religionen om evolusjon:

What better creation myth? An unimaginable sweep of time, numberless generations spawning by infinitesimal steps complex living beauty out of inert matter, driven on by the blind furies of random mutation, natural selection and environmental change, with the tragedy of forms continually dying, and lately the wonder of minds emerging and with them morality, love, art, cities – and the unprecedented bonus of this story happening to be demonstrably true (McEwan, 2005: 56).

Rett nok er Perownes alternative skapelsesmyte tilsynelatende ment som spøk, men det er like fullt en relativt åpenbar adopsjon av ny-ateistenes forsøk på å danne en skapelsesberetning

basert på det vi med vitenskapelig verktøy kan anse som «demonstrably true». McEwan selv har påpekt behovet for å fylle tomrommet etter mening som en naturlig del av en sekulariseringsprosess:

Our secular and scientific culture has not replaced or even challenged these mutually incompatible, supernatural thought systems. Scientific method, skepticism, or rationality in general, has yet to find an overarching narrative of sufficient power, simplicity, and wide appeal to compete with the old stories that give meaning to people's lives. Natural selection is a powerful, elegant and economic explicator of life on earth in all its diversity, and perhaps it contains the seeds of a rival creation myth that would have the added power of being true – but it awaits its inspired synthesizer, its poets, its Milton (McEwan, 2007, 360).

Dialogen mellom McEwan og protagonisten i *Saturday* er tydelig nok. McEwan anerkjenner at religionens «overarching narrative», der verden gis mening og teleologi, ikke nødvendigvis kan byttes ut med vitenskap, skeptisisme og rasjonalitet. Likevel åpner han, som Perowne også gjør, muligheten for at frøene til et slags verdslig mytos over en skapelsesberetning kan ligge i evolusjonen. Og Darwins *Om artenes opprinnelse*, mener Perowne, fortjener bare én konklusjon: «This is the grandeur. And a bracing kind of consolation in the brief privilege of consciousness» (56).

I *Saturday* blir Perowne avbrutt av Daisy, som påpeker paradokset ved Perownes alternative fortelling: «Now that's genuine old-time religion, when you say it happens to be demonstrably true» (56). Det er Daisy selv som får Perowne inn på tanken om å konstruere en religion, da hun stopper ved vannkanten under en gåtur langs elva, og begynner å sitere Larkins *Water*: “If I were called in / To construct a religion / I should make use of water” (56). Hun liker ordene «called in», «as if anyone ever is», som indikerer at religionen er menneskeskapt og konstruert. Larkin går igjen flere ganger i *Saturday*, og er Daisys favorittpoet (56). For Christopher Hitchens er Larkins noe av det samme, og hans *Churchgoing* er Hitchens' «favorite devotional poem. I would not trust anyone who felt any more or less than Larkin does when he goes to a wayside gothic church in the English countryside – that there is something serious about this. And something that is written into the human personality as well as the landscape» (Hitchens, 2007).

Det foregår hele tiden en debatt av denne karakteren i *Saturday*. En samtale mellom Daisy og Perowne, som har påfallende likheter med spørsmål stilt av McEwan selv, og i samtale og meningsutveksling med ny-ateistenes «medlemmer». Som jeg viser i kapittel tre, bryter McEwans stemme inn og tilfører Perowne og narrativet en ekstra dimensjon, gjennom det en kan kalle en slags «McEwansk» fri indirekte diskurs. Den er sterkt autoritativ, og bringer inn en subjektiv og kommenterende forteller, som i *Saturday* stadig kolliderer med

protagonistens tanker og prinsipper. Denne strukturen tillater McEwan å anordne fortellingene sine i et mønster med det han selv kaller «intellektuell tyngde». Dette utgjør rammeverket for hans idéromaner, hvor et tankesett svært likt Dawkins, Hitchens, Harris og Dennett (i tillegg til andre) brettes ut og diskuteres.

Mye er sagt om ny-ateistenes angivelige «militant atheism», som jeg ikke skal behandle her. Affiniteten mellom disse forfatterne og litteraturen og McEwan, ligger i større grad i den typen av estetikk og kilde til transcendens de forfekter som potensielle alternativer til det religiøse. Spenningen mellom det transcendent og det immanente, innenfor kantianske rammer, er en som spilles ut i *Saturday*, og hvor det immanente ofte tillegges en nevrologisk forklaring. Perownes bevissthet og forståelse av verden er sementert i det virkelige, det materielle, men han er likevel ikke uten følelser. Etter å ha tenkt tilbake på samtalen med Daisy om alternative religioner, sitter Perowne på toalettet og føler seg skamfull. Han klarer ikke å redegjøre for hvorfor, eller se noen korrelasjon mellom hva han har gjort og skammen han plutselig føler. Han sporer tankene tilbake til en eventuell kilde for denne skammen, men finner den ikke:

It passed through his head only a minute ago, and now what remains is the feeling without its rationale. A sense of having behaved or spoken laughably. Of having been a fool. Without the memory of it, he can't talk himself out of it. But who cares? These diaphanous films of sleep are still slowing him down – he imagines them resembling the arachnoid, that gossamer covering of the brain through which he routinely cuts. The grandeur. He must have hallucinated the phrase out of the hairdryers drone, and confused it with the radio news» (57).

Gjennom å gi sin protagonist, en uttalt skeptiker og pedantisk rasjonalist, i hele første del av romanen det han selv kaller et «curious mood», utfordrer McEwan sine egne prinsipper – som Perowne er en slags karikatur av. Perowne forstår ikke *hvorfor* han skammer seg, og som nevrokirurg ser han i stedet for seg en slags «topografi» over hjernen og slår seg til ro med sin egen irrasjonalitet gjennom dette. Perowne forsøker å rasjonalisere det irrasjonelle, og som nevrokirurg inn til beinet, står han i kontrast til all form for mystisme over «ånden i maskinen», og mystikken bak bevissthetens natur. Å beskrive det spesifikt menneskelige er for Perowne, og McEwan, et vitenskapelig og litterært anliggende, snarere enn et religiøst. Vitenskap, for McEwan,

represents for me the only available and credible metaphysics given that I have no religion. The past 20 years biologists have been invading the territory of novelists. I have always thought the defining call of literature is to do with the exploration of human nature, which is also a dominant issue within cognitive and evolutionary psychology. Fundamental notions like consciousness as well as the emotions – surely the novelist's domain – are studied. Emotions like anger, shame and even revenge are studied in beautifully constructed experiments (McEwan, 2013: 148).

Gjennom sin protagonist finner McEwan sin plattform for å utforske menneskets natur, bevissthet og følelser. Dette gjør han med basis i vitenskapen.

I en passasje ser Perowne et intervju med Tony Blair gjennom et butikkvindu. Det er ingen lyd, og han kan ikke høre hva han sier, men mens han ser zoomer kameraet inn på Blairs munn. Perowne, blir vi fortalt, «has read Paul Ekman on the subject» (141), og hans studier om at i ansiktet til den selvbevisste løgneren, er det visse muskler som ikke aktiveres. McEwan selv beskriver Ekman som en psykolog han beundrer, og hvordan han, gjennom Perowne som medium, stiller spørsmålet om politikeren: Er dette et ærlig smil? McEwan, kunne, sier han selv, ikke spekulert i dette uten arbeidet til Paul Ekman (2013: 148). Dette gjør den litterære undersøkelsen av vitenskapelige funn en grunnbjelke i McEwans forfatterskap. Som han selv forklarer: «Science parallels literature as a means by which the world can be understood. There are great, noble and ingenious insights which science has brought us and which literature could never equal. Of course, there are many complex facets of experience for which science has no language and literature does» (2013: 149). Det er for McEwan et samspill mellom disse to kulturene som danner skissene for hans poetikk. Som et videre ledd i metoden, bringes Ekmans arbeider inn i en lengre tankerekke hos Perowne om de politiske beslutningene bak en eventuell krig i Irak. Har Saddam Hussein, som Blair påstår, virkelig masseødeleggelsesvåpen? Lyver han, eller tar han kanskje bare feil? Vitenskapen som bringes inn, bringes også inn i en historisk kontekst, som gjør at *Saturdays* lørdag ikke finner sted i et vakum.

Hele romanprosjektet er da også støpt i det virkelige liv, som McEwan selv anerkjenner som et mål i all sin fiksjon. «I've constantly made use of real events, real people, or have my characters meet real people. In *Saturday*, Henry Perowne gets to shake the hand of Tony Blair, and it's the real Tony Blair, not the imagined Tony Blair» (McEwan, 2006). At det er den «virkelige» Blair kan forklares ved at dette er en selvbiografisk innskytelse av McEwan, som selv har opplevd passasjen som Perowne gjenopplever. Men en gjenskapelse og fremstilling av den opprinnelige hendelsen må det like fullt kunne innvendes å være. Det fremstår uansett tydelig at McEwan anser sitt litterære prosjekt som å – så langt det lar seg gjøre – skape en *illusjon* av virkelighet.

I do think of novels in terms of investigations, journeys, open-ended pursuits in that sense. The reader is bound to be aware that when Henry Perowne says he's not interested in imaginary beings, he himself is an invented imaginary being, and therefore there is a paradox. I mean, he might not like novels, but he happens to be the hero of one. In other words, he is another mind that has been invented. And he

belongs in that project, I think, of literature – showing us what's it like to be someone else, but someone with whom we might or might not share some vital aspects (McEwan, 2006).

Av dette kan en trekke ut at romanformen besitter en potensiell funksjon, som for McEwan handler om dens anvendelighet til å representere og undersøke etiske og moralske dilemmaer.

I lys av Currie og Woods diskusjon av hva romanen kan romme av kunnskap og viten, er dette interessant. Henry Perowne er, slik *Enduring Loves* Joe Rose, inn til margin rasjonell. Hva gjør en rasjonell mann i møte med irrasjonelle mennesker, og irrasjonelle ideer løsrevet fra ens egen fornuft? Dette er et av de spørsmål McEwan stiller. Jed Parry forelsker seg i Joe Rose, uten å kjenne ham, og diagnosen hans gjør ham grunnleggende irrasjonell, og ute av stand til å tilegne seg Joes innledningsvis beherskede forsøk på forklaring og fornuft. Baxter har også en patologi, og det er en som gjør ham ubehersket, irrasjonell og farlig. Rasjonalitet og fornuft er åpenbart størrelser som motstridende ideer og personer vil gjøre krav på, uavhengig av om de har rettmessig hevd på et slikt stempel eller ikke. Perowne stiller seg i rekken av den klassiske engelske, litt pedantisk materielle rasjonalisten, menn som Darwin, Orwell og Bertrand Russell, og også Richard Dawkins, og det er i denne tradisjonen Perowne speiler skissene av et tankesett. En rasjonell manns møte med den irrasjonelle Baxter er en tydelig litterær undersøkelse, i forlengelsen av det McEwan ser for seg. Det fremstår også tydelig at selv om Perowne ikke *direkte* har skyld i Baxters sinne, er det en slags medisinskfaglig hybris etter kollisjonen som setter i gang de mekanismene som bringer irrasjonaliteten til Fitzroy Square. Perownes lørdag er ikke en seiersgang for rasjonalismen, slik Tate og Bradley foreslår, for McEwan har skapt en protagonist som ikke klarer å forstå omfanget av fortellinger, tross sin deltakelse i en. Han klarer ikke, gjennom sin blotte «fornuft», å diagnostisere sin egen lørdag, på samme måte som han deler ut diagnoser til de fleste andre elementene han har rundt seg.

Dette er en spenning mellom virkeligheten og fiksjonens virkelighet som McEwan tematiserer også i *Atonement*, hvor Briony Tallis mot slutten av romanen står frem som romanforfatteren av den foregående fortellingen, og dermed setter kapitlene opp til det punktet i romanen, i et nytt lys. Selv sier Briony sarkastisk at det kommer nødvendigvis til å være en viss type leser som kommer til å spørre: «But what really happened?» (McEwan, 2007: 371)

Litteratur, «theory of mind», og «human nature»

Som C.P. Snow før ham, er Ian McEwan en forfatter med en fot i hver av «de to kulturer». I kontrast til hans egen Henry Perowne er dialogen mellom vitenskapen og litteraturen viktig, og essensiell i hans egen forklaring av fiksjonens viktighet:

By an unspoken agreement, a kind of contract between writer and reader, it is assumed that however strange these people are, we will understand them readily enough to be able to appreciate their strangeness. To do this we must bring our own general understanding of what it means to be a person. We have, in terms of cognitive psychology, a theory of mind, a more or less automatic understanding of what it means to be someone else. Without this understanding, as the psychopathology shows, we would find it virtually impossible to form and sustain relationships, read expressions or intentions, or perceive how we ourselves are understood. To the particular instances that are presented to us in a novel, we bring this deep and broad understanding (McEwan, 2003)

McEwan bringer altså inn kognitiv psykologi i forståelsen av hva som gjør litteraturen relevant i forståelsen av menneske og samfunn. Dette spørsmålet gis flere lag ved at Perowne, selv en sannhetssøker, kun har tilgang til denne ene av de to to kulturer, mens Daisy og Grammaticus på sin side, kun tar del i den andre. Litteraturen skaper for McEwan slags empatisk erfaring hos leseren, som stadig tar del i andres liv og historier. Leseren «øver seg» i å være en annen.

Zoologen og vitenskapsjournalisten Matt Ridley skriver i et forord i en antologi om McEwan at det han gjør er å melke «the human instinct for what psychologists call a theory of mind», som igjen utforsker vår naturlige tendens til å konstruere en forståelse av hva andre tenker (2013: 9). Kort sagt, så bruker mennesket mye av sin tid på å gjette og prøve å forstå hva andre tenker. Ridley argumenterer at *Enduring Love* eksplisitt tematiserer denne ny-Darwinistiske ideen om at følelser ble utviklet for «adaptive purposes» (2013: 10), og at McEwans metode ligger tett opp til vitenskapsmannens: «McEwan is motivated by curiosity and rational inquiry. He uses fiction to understand the mind and to explore human nature» (2013:10). Og det har, som Ridley påpeker, tradisjonelt vært distanse mellom vitenskapen og kunsten, der vitenskapen har blitt sett på som “philistine”: «Newton unweaves Keats’ rainbow, and is mocked by Blake» (2013: 11). Distansen mellom disse to kulturene er en McEwan ikke skriver under på, sammen med – sier Ridley – i økende grad andre forfattere og kunstnere:

The chasm that opened between the two cultures of science and art in the Romantic movement is surely now closing as more and more writers come to believe that there is, in Charles Darwin’s words, ‘grandeur in this view of life’ – that there is more mystery and imaginative space in quantum mechanics and deep geological time than there ever was in folk tales and creation myths. Science does not destroy mysteries. It creates new and deeper ones (2013: 11).

Det er i kjølvannet av dette at McEwan også er viktig å lese i sammenheng med ny-ateistene. Det er verdt å minne om Christopher Hitchens' påstand om at vennen McEwan med sin litteratur «shows extraordinary ability to elucidate the numinous without conceding anything to the supernatural» (286). Heri tilkommer også en tro på litteraturen i seg selv, og Hitchens skriver at forfattere så forskjellige som Matthew Arnold og George Orwell har reflektert over spørsmålet om hvordan en skal takle spørsmål om moral og etikk, i en tid hvor religionen stadig avtar: «Arnold even went so far as to propose that the study of literature replace the study of religion» (Hitchens, 2007: 24), et forslag Hitchens rett nok frykter ville ha ødelagt all form for litteraturvitenskapelig utøvelse, men tillegger likevel at «as a source of ethical reflection and as a mirror in which to see our human dilemmas reflected, the literary tradition is infinitely superior to the childish parables and morality tales, let alone the sanguine and sectarian admonitions of the “holy” books» (24).

Tate og Bradley argumenterer at ny-ateistene ønsker å skape et slags mytos rundt vitenskapene, og bruker litteratur og poesi i forsøket på dette. Utover at den har lært ny-ateistene retorikk og estetikk, hevder Tate og Bradley, fremholdes litteraturen som en «privileged instance of their idea of a natural, secular experience of beauty, wonder and transcendence» (2010: 10). En kan selvfølgelig med Lukacs hevde at romanen i sin opprinnelse uansett var «The epic of a world that has been abandoned by God», men utover dette er det en ny form for forbindelse mellom fiksjonen og avvisning av gudstro hos McEwan, men også Martin Amis, Salman Rushdie og Philip Pullman, hevder de. Det er åpenbart en kobling mellom McEwan og ny-ateistenes måte å tenke på, innen framhevelsen av den vitenskapelige metode, og den verdslige skjønnheten og transcendenten de ønsker å bringe frem som et alternativ til den religiøse opplevelsen. Bradley og Tate hopper således bukk over den vitenskapelige metoden ny-ateistene fremholder, gjennom skepsis og undersøkelser, som Richard Dawkins er en av de fremste eksponentene for.

Whether it is astrology or religion or anything else, I want to live in a world where people think skeptically about themselves, look at evidence, not because astrology is harmful, I guess it probably isn't. But if you go through the world, thinking it is okay to believe things just because you believe them without evidence, then you're missing so much. It is such a wonderful experience to live in the world and understand why you are living in the world, and understand what makes it work, understand about the real stars, understand about astronomy, that it is an impoverishing thing to be reduced to the pettiness of astrology, and I think you could say the same about religion, and the universe is a grand, beautiful, wonderful place, and it is petty and parochial and cheapening, to believe in gins and supernatural creators and supernatural interferers. I think you could make an aesthetic case, that that is why you would want to get rid of it (Dawkins, 2007)

I forlengelsen av dette fremstår det forvrengt og polariserende når Bradley og Tate kaller ny-ateistenes tankesett et «peculiar cluster of beliefs – militant atheism, evolutionary biology, neuroscience and even political Neo-Conservativism» (2010: 11), og at den litterære ny-ateismen følger etter med fortellinger i denne ånden. For Perowne er det tvilen og opphøyelsen av vitenskapen og dens metode som sementerer karakteren hans, som «Henry Perowne, a neurosurgeon» (4). Han forstår ikke behovet for Daisys historier. I stedet vil han ha verden forklart. Han ønsker å – med Dawkins – forstå *hvorfor* han lever i verden, og *hvordan* den fungerer. Perowne forstår ikke hvordan antikrigsdemonstrantene kan være så skråsikre på at de har rett, og at de uavhengig av krig eller ikke, burde være «somber in their views». Ny-ateistene, som Bradley og Tate også kaller ny-konservative som følge av Hitchens' støtte til Irak-krigen, sementerer alle hver for seg sine tanker i usikkerhet, som sistnevnte sier i samtale med Dawkins, Harris og Dennett: «Since we have to live with uncertainty, only those who are certain, leave the room, before the discussion can become adult. It matters a lot to me, that our opinions are congruent with uncertainty» (Hitchens, 2007). For Henry Perowne er frykten fundamentert i tanken om den «ene sannhet», som innbefatter religion, men som ikke utelukkende baseres på den:

Out in the real world there exist detailed plans, visionary projects for peaceable realms, all conflicts resolved, happiness for everyone, for ever – mirages for which people are prepared to die and kill. Christ's kingdom on earth, the worker's paradise, the ideal Islamic state. But only in music, and only on rare occasions, does the curtain actually lift on this dream of community, and it's tantalizingly conjured, before fading away with the last notes (McEwan, 2005: 171-2).

Perowne frykter de fundamentalistisk religiøse, men også de fundamentalistisk politiske. Frykten viser seg gjennom hele romanen, men det boken rommer av skjønnhet og hengivenhet til enkle gleder og de nære ting, er kraftig underkommunisert hos kritikere av *Saturday*. Henry har stor frykt, men også store gleder. Musikken, som når han hører Bach på operasjonsbordet, er hans måte å transcendere tilværelsen på. Datteren Daisy finner dette rommet i poesien. Det foregår et påfallende brudd i passasjen ved Perownes introduksjon til musikken. Han opplever en midlertidig fortapelse, og selvsagt for Perowne er den rotfestet i den virkelige verden. Det er en eksplisitt *sekulær* opplevelse av høynet bevissthet og intens livsfølelse, og kontrasteres med en frykt for religiøse og politiske grupperingers irrasjonalitet, men det er en frykt som også er midlertidig. For Bradley og Tate er musikken der for å fylle et

God-shaped hole, bringing peace, consolation and temporary redemption to a world that would otherwise be chaotic, arbitrary and meaningless. In Henry's resolutely story-free world, only music enables him to experience what his eminent father-in-law, the poet John Grammaticus, claims to find in Daisy's verse: 'secular transcendence' (2010: 30).

Perowne har rett nok ikke behov for fortellinger, men han er heller ikke immun for det «rommet» av transcendens som ofte har vært forbundet med religiøse opplevelser. For Henry er det ikke Gud som står for kilden til disse opplevelsene, men musikken, arbeidet og familien – de enkle gledene han finner i det verdslige livet.

Konklusjon

Jeg satte i gang med dette arbeidet med tanken om å danne et omriss av en poetikk hos McEwan, som i de senere årene stadig har beveget seg inn i en romanform der en verdensanskuelse svært likt ny-ateistenes, har blitt stilt opp mot konkurrerende, ofte religiøse ideer. McEwans dialog med ny-ateistene, vitenskapsmenn, og opplysningsmenn av nær sagt alle slag, utgjør mye av tematikken og formen i *Saturday*. Tanken min har hele tiden vært å analysere denne romanen, men også gjøre dette relevant for McEwans øvrige forfatterskap, og se arbeidet i en videre kontekst. *Saturday* er først og fremst en samtidsroman, og består derfor av tematikk McEwan selv anser som kritiske og presserende. Dette betyr ikke at romanen er størknet i 2005 og fanget i sin tid. Som det har vært min intensjon å vise, er McEwans nesten påståelige omgang med historien, vitenskap og reelle historiske figurer, en måte å gjøre 24-timersnarrativet i *Saturday* større enn seg selv, og relevant ut ifra et lengre perspektiv. Det er rett nok en roman om samtiden, men McEwan viser hvordan historien trenger inn i nåtiden, og stadig setter dagens forhold som et ledd i en prosess. Nettopp dette gjør noe med romanens omgang med tid og temporalitet. *Saturdays* lørdag handler ikke om tiden i seg selv, men den viser på en svært effektiv måte, gjennom det som kommer frem i kapittelet om tidens gang i romanen, hvordan samtidsmannen Perowne hele tiden beveger seg i en verden stadig i endring. Likevel er det en verden som stadig reproducerer enkelte uforgjengelige spørsmål. De eksistensielle spørsmålene om «What it means to be a man. In a city. In a mass. In transition», er like nærliggende som da Herzog stilte dem i 1964. Likevel endres karakteren av alle disse bestanddelene som presser mot hverdagsmennesket, som Perowne kan sees som en allegori for.

Gjennom kapittel 2 viser jeg hvordan McEwans dialog med forfattere som Woolf og Bellow og hvordan han viser til menn som arkitekten Adam og viktorianeren Arnold utgjør mye av hans stempel og karakteristikk av London post 2000. McEwans litterære verdener er tunge av allusjoner, intertekstuelle referanser og henvisninger til mange. Dette binder *Saturday* til tradisjonen, og gjør bevisst bruk av det i diagnosen av en verden i kjølvannet av 11. september. Perowne, som hverken er spesielt kulturell eller vennligstilt overfor litteratur eller kunst, er like fullt i romanen et medium for å kanalisere McEwans mange sitater og referanser. Dette skaper et paradoks i romanen, gjennom filisteren Perownes kaskade av referanser og sitater av alt fra Kafkas Gregor Samsa til Philip Larkin. Det karaktermordet John Banville utfører på Perowne i sin anmeldelse har jeg derfor ønsket å gå i sømmene på, ved å tilføre flere perspektiv.

Inngangen ved starten av dette arbeidet har som sagt vært å lese McEwan gjennom et nyateistisk blikk, og undersøke i hvilken grad hans forfatterskap har tatt del i denne tidsånden post 11. september. Nyateismen som begrep er selvsagt et som er medieskapt, og det er i seg selv lite som er «nytt» i nyateismen. Like fullt er det ideen om en sekulær opphøyelse av den naturlige verden, og dens mangfold og rikdom, som etter dette arbeidet for meg fremstår som det tydeligste stempelen hos Harris, Dawkins, Hitchens og Dennett. Den verdslige transcendenten og konturene av et mytos rundt vitenskapene som en erstatning for religion og gudstro, er åpenbar. Det er innenfor denne sfæren at McEwan også arbeider, og deler påfallende likheter med tankesettet og romantiseringen av for eksempel Charles Darwin, og evolusjonslæren. Dette ser man gjennom et bevisst bruk av den evolusjonære psykologien til Paul Ekman, som omtales flere steder i romanen. Skjønnheten ved den naturlige verden er en Perowne stadig insisterer på. Han er hverdagsmannen som dyrker arbeidet, familielivet og også enkle, materielle gleder. Der Banville anser han som en spissborger som har vokst ut av sine egne sko, ser jeg Perowne som McEwans forsøk på å vise hvordan vi i vår moderne verden tillegger livet flere lag. Vi kan i det ene øyeblikket se et potensielt terrorangrep og frykte for verdens tilstand, og i det andre glede oss over et glass vin eller et familiemedlems hjemkomst. Som ofte henter McEwan disse banale elementene av hverdagslivet og setter dem i konteksten av vitenskapen. I dette tilfellet er det ideen om «compartmentalization», nevnt i kapittel 3 og 4, McEwan tematiserer. Perowne lurer eksempelvis også på hvorvidt Blair er oppriktig, og tenker refleksivt på Paul Ekmans studier om smilet hos en selvbevisst løgner. Perownes små blikk og tanker settes dermed inn i konteksten av historien, og – som Hamlet – undersøker han stadig «What a piece of work is a man». Perownes blikk, derimot, filtrerer inntrykkene vitenskapelig, og diagnostiserer deretter.

Slik McEwan draperer *Saturday* i vitenskap, litteratur og politikk, fremstår litteraturen hans som et alternativ til religion og mystisisme. Det problematiserer og setter i kontekst et liv uten «grand narratives» og endelige svar. Perowne lever et liv der behovet for fortellinger ikke er til stede. Dette fremstår nærmest som en karikatur av den litteraturromantiseringe Ian McEwan selv, men et liv rotfestet i sekulære verdier, er likevel noe de deler. Det er også her ateismen kommer til syne i *Saturday*. Det er ikke en frådende ateisme med hyttende never som kommer frem i romanen, men snarere som et forsøk på å problematisere alle våre samtidsproblemer med rot i det verdslige, gjennom litteraturen og vitenskapen. Baxters «forvandling» er da heller ingen *religiøs* forvandling, men en som er vitenskapelig begrunnet, dog krydret med et blaff av litterær «magi». Han er den kontingente, moderne verden personifisert. Baxters patologi gjør ham derfor omskiftelig, og disponert for enhver impuls.

Kanskje er det til og med korrekt, som den manisk rasjonelle Perowne tenker, at «perhaps any poem would have done the trick, and thrown the switch on a sudden mood change» (McEwan, 2005: 278).

Perowne har fortsatt kirurgens blikk på hva som har hendt, og tanken om at kanskje ethvert dikt kunne ha, som ved en lysbryter, vendt om Baxters humør til midlertidig håndterlig, tillegger ham påfallende lite nysgjerrighet i forhold til hva som har hendt, og hvordan. Perowne anerkjenner imidlertid sin egen skyld i det hele, og hans gjennomgående determinisme gjør at hans arrogante diagnostisering av Baxter ved deres første møte, ifølge ham selv kunne resultere i lite annet enn i en rekke av nødvendige hendelser, der Baxters kroniske sykdom bringer ham og handlingenes hans fremover som om på en togskinne.

Jeg startet disse sidene med en antakelse om at McEwans *Saturday*, sett gjennom nyateistenes prisme, ville tilføre en litt annerledes vinkling til et forfatterskap som er studert av mange. Med en tanke om å grave frem noen av de bestanddelene som driver McEwans senere forfatterskap, med vitenskapsinteressen, troen på litteraturen og religionskritikken, har jeg også søkt å trekke koblingen til nyateistenes arbeider. Den nyateistiske poetikken er slik sett ikke noen ferdig utviklet størrelse, men Ian McEwan kan like fullt i *Saturday* sies å skape en plattform for en litterær utprøvelse av Harris', Hitchens', Dawkins' og Dennetts arbeider. Å lese *Saturday* gjennom nyateismens blikk, har derfor gitt en lesning av McEwan som gir en ekstra tilnærming til romanene hans. Utover dette, kan en slik lesning være en inngang til bedre å forstå den samtiden McEwan søker å fremstille i sine romaner.

Litteraturliste:

- Amis, Martin. 2008. *The Second Plane: September 11: 2001-2007*. Jonathan Cape. London
- Amis, Martin. 2002. *The Voice of the Lonely Crowd*. The Guardian, 1. juni, 2002
- Andersen, Britt. 2016. *Sårbare byer. Litterær representasjon av London-terror. Ian McEwans roman Saturday*. NTNU
- Arnold, Matthew. 1880. *The Study of Poetry*. Tilgjengelig på:
<http://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/69374>
- Banville, John. 2005. *A Day in the Life*. New York Review of Books, 26. mai, 2005
- Baudrillard, Jean. 2002. *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*. Verso. London
- Bellow, Saul. 2007. *Herzog*. Penguin. London
- Bellow, Saul. 1966. *The Art of Fiction*. Paris Review. Utgave 36, 1966
- Bradley, Arthur; Tate, Andrew. 2010. *The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11*. Continuum. New York
- Cook, Jon. 2013. *Contemporary Critical Perspectives. Ian McEwan 2nd Edition. Journeys without Maps. An Interview with Ian McEwan*. Bloomsbury. London
- Currie, Mark. 2007. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh University Press. Edinburgh
- Dawkins, Richard. 1989. *The Selfish Gene*. Oxford University Press. Oxford
- Dawkins, Richard. 2006. *The God Delusion*. Random House. London
- Dawkins, Richard. 1998. *Unweaving the Rainbow*. Houghton Mifflin, Boston
- Dawkins, Richard. 2012. *Head to Head*, intervju Oxford Union, 2012. Tilgjengelig på:
<https://www.youtube.com/watch?v=U0Xn60Zw03A>
- Dawkins, Richard; Dennett, Daniel; Harris, Sam; Hitchens, Christopher. 2007. *The Four Horsemen*. Samtale, 30. september, 2007, Washington. Tilgjengelig på:
<https://richarddawkins.net/2009/02/the-four-horsemen-hd-hour-1-of-2-discussions-with-richard-dawkins-ep-1-2/>
- Dennett, Daniel. 2006. *Breaking the Spell. Religion as Natural Phenomena*. Viking. New York
- Groes, Sebastian. 2013. *Contemporary Critical Perspectives. Ian McEwan 2nd Edition. Ian McEwan and the Modernist Consciousness of the City in Saturday*. Bloomsbury. London

- Harris, Sam. 2004. *The End of Faith, Terror and the Future of Reason*. W.W. Norton. New York
- Harris, Sam. 2007. *Big Think*. Intervju, 4. juli, 2007
- Harris, Sam; Nawaz, Maajid. 2015. *Islam and the Future of Tolerance: A Dialogue*. Harvard University Press. Harvard
- Heller, Zoe. 2005. *One Day in the Life*. The New York Times
- Hitchens, Christopher. 2007. *God is Not Great*. Atlantic Books. New York
- Hitchens, Christopher, 2005. *Civilization and Its Malcontents*. The Atlantic, april 2005. Tilgjengelig på: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/04/civilization-and-its-malcontents/303841/>
- Hooper, Simon. 2006. *The Rise of the «New Atheists»*, CNN: Tilgjengelig på: <http://edition.cnn.com/2006/WORLD/europe/11/08/atheism.feature/index.html>
- Lusin, Caroline. 2009. *We Daydream helplessly. The Poetics of (Day)dreams in Ian McEwan's novels. Art and Politics*. Side: 141-61
- Marcus, Laura. 2013. *Contemporary Critical Perspectives. Ian McEwan 2nd Edition. Ian McEwan's Modernist Time: Atonement and Saturday*. Bloomsbury. London
- McEwan, Ian. 2005. *Saturday*. Vintage. London
- McEwan, Ian. 2002. *Atonement*. Vintage. London
- McEwan, Ian. 1987. *The Child in Time*. Vintage. London
- McEwan, Ian. 1997. *Enduring Love*. Vintage. London
- McEwan, Ian. 2007. *End of the World Blues i The Portable Atheist: Essential Readings for the Non-Believer*, red. Hitchens, Christopher. Da Capo. London, side 351-65
- McEwan, Ian. 2001. *Only Love then Oblivion*. The Guardian, 15. september 2001
- McEwan, Ian. 2005. *The Master*. Nekrolog, Saul Bellow. The Guardian, 7 april 2005
- McEwan, Ian. 2005. *The Believer*. Intervju, august 2005, med Zadie Smith
- McEwan, Ian. 2006. *Kenyon Review*, Bloomberg News, 9. november, 2006
- McEwan, Ian. 2009. *The Background Hum*. The New Yorker. 23. februar, 2009
- McEwan, Ian. 2003. *Literature, Science and Human Nature*, Hilary Lecture, Oxford

- Randall, Martin. 2011. *9/11 and the Literature of Terror*. Edinburgh University Press. Edinburgh
- Ricoeur, Paul. 1985. *Time and Narrative*. University of Chicago Press. Chicago
- Ridley, Matt. 2013. *Contemporary Critical Perspectives. Ian McEwan 2nd Edition. Ian McEwan and the Rational Mind*. Bloomsbury. London
- Rorty, Richard. *A Queasy Agnosticism*. Dissent Magazine, 2005
- Wood, James. 2005. *On A Darkling Plain*. The New Republic, 14 april, 2005
- Wood, James. 2010. *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*. Picador. London
- Wood, Michael. 2005. *Literature and the Taste of Knowledge*. Cambridge University Press. Cambridge
- Woolf, Virginia. 2003. *Mrs Dalloway*. Wordsworth Editions. Hertfordshire
- Woolf, Virginia. 1984. *Modern Fiction. The Essays of Virginia Woolf*. The Hogarth Press. London
- Woolf, Virginia. 1992. *Orlando*. Oxford University Press. Oxford
- Žižek, Slavoj. 2003. *Welcome to the Desert of the Real*. Verso. London