

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav anglofonních literatur a kultur

Anglická a americká literatura

Charles University in Prague

Faculty of Arts

Department of Anglophone Literatures and Cultures

English and American Literature

Richard Stock

Román-hra

The Puzzle Novel

Teze

Disertační práce

Summary

Ph.D. Dissertation

Vedoucí práce - Supervisor: Erik S. Roraback, D.Phil. (Oxon.)

2009

Introduction

I base this study on the claim that the study of the novel, in the context of theory and criticism on both the novel and narrative, has not capitalized on the designation of the novel's unique properties by thinkers early in the twentieth century. My specific determination of the puzzle novel is in a sense merely one example of the kind of study that I see as necessary to further our understanding of both the novel and narrative. The complete dissertation contains six chapters, plus an introduction and a conclusion. The first two chapters discuss narratology and novel theory in turn. The third chapter details the specific conception of the puzzle novel for this study. The remaining three chapters discuss three puzzle novels, highlighting their similarities and their differences. This summary contains the main ideas of the complete dissertation, although more complete examples and argumentation are provided in the complete text.

1. The successes and failure of narratology

I see the effort of narratology as a necessary project, but ultimately a failure at its own goals. The dissertation discusses major figures in narratology, and how narratology developed. A. J. Greimas¹ worked directly with Vladimir Propp's² basic ideas, reformulating them in terms of linguistic grammar. Tzvetan Todorov³ pushed the method more in a vertical direction by taking as a premise that there is a "universal grammar" of narrative. From today's perspective, this method is doomed to be a dead-end in at least two possible ways. One, if all narrative really does fit into a universal grammar, then all that is left to do is to show how each individual text adheres to this universal scheme. Two, if we find exceptions to the universal grammar rule, it will become questionable what use a template is if it does not explain all cases. In the dissertation, the claim is made, however, that narratologists to the present day still have this same method, and still repeat the same failures. Roland Barthes' *S/Z*⁴ is a masterful and interesting example of a different approach, but ultimately the service it performs for narrative theory is to show that one more possible avenue of narratology—exhaustive analysis of individual texts—does not produce fruit any more than more general attempts at a "universal grammar of narrative". Gerard Genette is best known for *Narrative Discourse*,⁵ which is still arguably

¹ Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.

² Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folktale*. 1928. Ed. Louis A. Wegner. 2nd ed. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1977.

³ Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

⁴ Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Trans. Richard Miller. New York: The Noonday Press, 1993.

⁵ Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

the source most referred to in narratology. Genette simply creates a system of codes and terms for each code by which we can efficiently discuss narrative. However, in order to create the system, Genette is forced to make strong assumptions about the character of narrative. He must hold narrative stable in one particular definition in order to reason out why the terms he sets are workable and integrated into a coherent whole. Unfortunately for Genette, narrative is not stable. Both Barthes and Genette are discussed in more detail in the dissertation.

Peter Brooks' *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*⁶ is one of the more recent book-length studies devoted to narrative, and as such the dissertation provides a detailed consideration of the book to see if narratology has progressed. Brooks' turn to plot seems to be in reaction to the obvious and predictable failure of structuralists like Genette and Todorov to describe narrative in a reliable way. Brooks had a noble aim in *Reading for the Plot*: to bring us to a narratology that has lived and learned from the structuralist attempt and failure. However, Brooks refers to a rather traditional understanding of concepts such as temporality, beginnings, and endings in discussing plot and narrative, again making strong assumptions about narrative. Although in some places Brooks makes statements that indicate a more nuanced understanding of beginnings and endings, more often in his descriptions he falls back on these traditional conceptions, which makes his study little more useful than the previous narratological sources. Paul Ricoeur's concern throughout the three volumes of *Time and Narrative* (1983–1985)⁷ is to consider in an exhaustive and detailed way how time and narrative are inter-defined and how they interact in human experience. In this Ricoeur promises to be a useful corrective to Brooks. Many important details from Ricoeur's study are left out of this summary in the interest of brevity. Ricoeur uses a circular logic: assuming a human perspective and experience, narrative is time and time is narrative. It seems that the way this circle is not viscous or useless is that both narrative and time are processes, processes that are always already on-going, and processes that are not necessarily linear. Neither time nor narrative has to "start" or "end" in a certain time or place. This perspective is welcome, but then what standards do we use to judge connections between events and thoughts as more or

⁶ Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

⁷ Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 1*. 1983. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 2*. 1984. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 3*. 1985. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

less interesting and useful? In short, how is this not just a uselessly relativistic theory? In the end, Ricoeur does not directly address such questions. If anything, he puts his faith in the reader her or himself, which ultimately is a less-than-satisfying result. Moreover, Ricoeur implies that contemporary storytellers—apparently starting with *Ulysses*—are dangerously testing the limits of understandability, which seems to rely on an absolute understanding of what readers require to create meaning with a work of narrative. In the end, ostensibly Ricoeur wants a more stable body of narrative literature to perform these non-linear reading activities on, which is not impressive.

Therefore, considering narratological sources from early to late in the 20th century, narratology seems to be unable to get away from its problematic assumptions and goals, and fails at its own—sometimes stated, sometimes implicit—goal of creating a universal grammar of narrative.

2. The failures and success of novel theory

The complete dissertation details more precisely the connections, affinities, and antagonisms between narratology and novel theory, and justifies discussing them separately even though many use the novel as a prime example of narrative. The foundational texts for a theory of the novel were written relatively early in the twentieth century, and the field has simply not progressed from those foundations. The appearance of two major anthologies of novel criticism since 2000 (McKeon, 2000 and Hale, 2005⁸) should indicate a vibrant and progressive field of novel criticism and theory over the twentieth century. Both of them actually display the aridity of novel criticism since 1930 or so. All of the criticism that appears after that time falls into the “categorization” type of criticism that Bakhtin thoroughly explains and lambasts as absolutely inappropriate for the study of the novel.

Mikhail Bakhtin and György Lukács continue to be the main theoreticians of the novel, and they are considered at length in the dissertation. Unfortunately, works on the theory of the novel that take up and extend on Bakhtin’s and Lukács’ leads do not exist. Because of this I find it useful to look to other fields for inspiration, particularly twentieth-century philosophy. In a sense I want to create a more secure foundation for my study by showing that “novelistic” theorizing is not confined to Bakhtin and Lukács. While

⁸ McKeon, Michael, ed. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
Hale, Dorothy J., ed. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

influential monographs on the theory of the novel have not been forthcoming, thinking that can inform the study of the novel has.

György Lukács, one of the first theorists of the novel, strongly argues for the novel as a unique genre, qualitatively different from other genres. In *Theory of the Novel*⁹ Lukács argues that all the other literary genres assume a pre-existing form that has to be respected, although innovation within this form can be quite significant. The novel is the first recognized genre that is allowed to change, continually to “become”, not to just “be” as a genre. Mikhail Bakhtin¹⁰ couches his criticism in terms of the novel as a particular genre. In fact, Bakhtin’s consideration of the novel as a genre is really a testing of the basic concept of the literary genre itself. He bases this on some rather surprising, but at the same time blatantly obvious, facts about the novel, such as that it is the newest genre in the pantheon of literary genres, and that it is the only written genre. This already makes the novel special, but especially Bakhtin indicates a deeper uniqueness for the novel. In fact, the novel’s process of becoming is never-ending since it will never be absolutely defined. In being focused on experience, the novel must be more closely linked to contemporary reality and the present in all times. Both Bakhtin and Lukács conclude that traditional criticism completely fails with the novel. Criticism as we are used to it can discuss the novel, but does so in a way that ignores the true character of the novel as a genre, so that the conclusions such criticism comes to are largely irrelevant. It seems that the novel confronts criticism with an impossible task. We either have to consider the whole novel at once, or not consider it at all. Taking any one facet of a novel into consideration without paying attention to the rest of the novel performs a violence on the novel that makes any conclusions about that focus inaccurate. Bakhtin has a suggestion for what kind of structure or theory such a criticism might follow. He suggests that if we adhere to the ancient field of rhetoric, we will have guidance for how to address the novel.

Even though—considering Lukács’ and Bakhtin’s negative criticism of novel scholarship—criticism on the novel has probably been misguided, all the same it has been prevalent and voluminous. Narratology sets a positivist goal: find the absolute, universal explanation. The history of the attempt to reach this goal, to find the explanation, shows not only that the attempt failed, but that narratologists set an impossible goal. Novel theory

⁹ Lukács, György. *The Theory of the Novel*. 1920. Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1973.

¹⁰ Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination*. 1975. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

sets an impossible goal, too, but in a different way. Novel theory sets a goal to find the outside.

Much philosophy written in the second half of the twentieth century has concerned itself with describing a lack, an absence, an outside, an unspeakable, and/or an unaccessible (I will use the term “the outside”). This comes from the general postmodern condition of a profound doubting of any possibility of reaching (or at least the possibility of knowing one has reached) a definitive Truth, Reality, Being, Experience, etc. Examples of this philosophy abound, and almost all philosophy or theory written in this time may be read in this context.

In the dissertation, I consider several twentieth-century philosophers on this issue, including Georges Bataille, Gilles Deleuze and Félix Guattari, Emmanuel Levinas, and Jean-Luc Nancy.¹¹ I claim that the most fruitful thinking of this type comes from Maurice Blanchot, and that in his last two major works, *The Step Not Beyond* and *The Writing of the Disaster*,¹² he brings the issue of the outside to the point where we can start thinking about what philosophy and theory might look like after the issue of the outside has become more conventional. He does this essentially by providing the best figure to discuss the outside (the “disaster”) that philosophy produced in this period and progressing beyond description to detail what we do with this outside, how we communicate about it, how we “write” the disaster. In this next step is a potential foundation for a philosophy that does not rely on a positivistic concept of Truth or God, and also does not rely on a haphazard theorizing of the absence of Truth or God. In these two books, Blanchot also theorizes the way we need to write about the disaster, and this enacts a purposefully fragmentary way of writing. This is a way of writing that surrounds the point that you are trying to describe, rather than focusing directly at that point. So, the correct approach is a fragmentary approach that does not strive for coherence.

The connection from these philosophical thoughts to the study of the novel is straightforward. Calling Bakhtin’s or Lukács’ writings a theory of the novel is a contradiction in itself, something like calling Blanchot’s philosophy a theory of the

¹¹ Bataille, Georges. *Inner Experience*. 1954. Trans. Leslie Anne Boldt. Albany: State University of New York Press, 1988.

Bataille, Georges. *Guilty*. 1961. Trans. Bruce Boone. Venice: The Lapis Press, 1988.

Bataille, Georges. *On Nietzsche*. 1945. Trans. Bruce Boone. London: The Athlone Press, 1992.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London: The Athlone Press, 1987.

Nancy, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trans. Brian Holmes and others. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

¹² Blanchot, Maurice. *The Step Not Beyond*. 1973. Trans. Lycette Nelson. Albany: State University of New York Press, 1992.

Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. 1980. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

outside. In conventional terms, a theory provides a coherent explanation and description of a particular problem. Novel theory does not do this for the novel, and Blanchot's philosophy does not do this for the outside. In a sense they do everything but this, recognizing the essential lack of these concepts. Criticism of the novel, then, should be purposefully fragmentary, and similar to what Blanchot seems to propose. This will not produce a new theory of literature or of the novel, nor will it build knowledge in the way that we typically think of scholarly work doing. Rather it opens a space for human communication about all kinds of concepts and texts.

3. Boundaries reconsidered: the puzzle novel

The conception of the puzzle novel that is described in the dissertation is one conception among many possible within a broad framework. A puzzle novel is structured in such a way that the reader must piece together the basic story in order to understand the plot of the novel because neither are given to the reader in a clear way. The novel presents itself as unfinished, and requires a reader's input. A traditional novel does not require this construction: the story and plot are clearly explained (even if the story and plot are complicated). The basic puzzle metaphor is a jigsaw puzzle. While the "puzzling" of a traditional novel is possible, such a novel is not a puzzle novel in the terms I use. The puzzle novel asks the reader to pick up the pieces of the narrative after reading the book and construct the story. In this way, the puzzle novel sees reading as necessarily a process of re-reading. Once re-reading is established as the normal reading strategy, the typical concept we have of reading a book from first page to last page is undermined. One is never done reading a puzzle novel. In addition, the novel provides all the material to understand the story, but requires creative work from the reader. The puzzle novel is not only complicated or hard to understand. The puzzle novel is not only a long novel or a novel with a lot of characters or detail. A puzzle novel is not just a novel that makes the reader think hard. The puzzle novel has to force the reader to use the pieces given to him or her to construct a story, not just comprehend a story.

Many novels can be thought of as puzzle novels according to the above definition. However, I choose a more specific definition of the genre in my study. First, the puzzle novel does not ask the reader to fill in pieces with special outside knowledge or sources. In puzzling out the story, the reader has only the information that the novel gives to him or her. Second, it is an important aspect of each puzzle novel that it encourages engaging in the puzzle, that it gives the reader reason to believe that the puzzle can be completed.

Third, if the reading experience of a text reasonably meets the reader's expectations of that experience, then the reader is compelled to work out the meaning of the text. Fourth, because the reader is an important maker of meaning in the reading process, the reader has to be the one finally to decide if the puzzle is complete. The novel does not do this for us.

Because of all of these qualities, the puzzle novel breaks boundaries, but at the same time it does not disregard or destroy boundaries. The puzzle novel somehow does both: it uses and abuses boundaries, definitions, innovations, and assumptions. The puzzle novel does not kill the author à la Barthes,¹³ but it does not doggedly follow authorial intention. The puzzle novel does not adhere to super-textual structures (or textual structures), but it does not dismiss structure. Even more so, a puzzle novel will often propose structures within itself or refer to structures outside the text as macro-level organizing principles, only to undermine those structures while using them or even paradoxically flatly denying that structure after using it. Ultimately the puzzle novel accomplishes two opposing things. One should see this as a useful proliferation of meaning and possibilities rather than a damning contradiction. The puzzle novel produces more and does more by not following traditional logic, rather than dismissing itself. A puzzle novel is not reader-centered. It does not transfer all of the making of meaning onto the reader. It is not even character-centered or narrator-centered, or centered on any particular narrative or textual phenomenon. If we have to say that the puzzle novel is centered on anything, we would have to say it is *reading*-centered, which also means writing-centered. The puzzle novel innovates with the concept of authorship.

All of the selected novels in the dissertation have a rather simple structure at one level that contains a core story, and then on another level displays extra material. The core story is rather traditional in structure (but the reader only understands this story through re-reading and puzzling), focusing on one main character over a chronological series of events. The extra material is everything in the novel that does not directly narrate this core plot. This material can serve a variety of purposes, but all of these relate to the core story. Because of the puzzle structure, including the anchor of the core story, the extra material has a wide breadth of area of operation while still being in a coherent work. It seems that this core story plus extra material scheme is the major structure through which the novels considered below have tried to accomplish the paradoxical experience of reading described above.

¹³ Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

Three novels are selected to consider, and although the novels are chosen purposefully, they do not constitute a complete set. The first is *Ulysses*¹⁴ by James Joyce, which I call the first puzzle novel in the terms of this study, even though it does not quite fit my definition of a puzzle novel. Obviously there were novels before *Ulysses* that could be called puzzle novels using a broader definition of the term. The second is Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*¹⁵, the premier postmodern novel, and also an extreme puzzle novel. *Prisoner's Dilemma*¹⁶ by Richard Powers is the third selection, a puzzle novel that shows the true possibilities of the novel form.

4. *Ulysses*: puzzle novel foundations

Ulysses is so celebrated because it changed our concept of reading. Leo Bersani, in *The Culture of Redemption*, asserts that *Ulysses* “asks that we be nothing but the exegetical machine necessary to complete its sense” for “the exegetical work to be done is enormous, but it has already been done by the author and we simply have to catch up with him.”¹⁷ I propose to consider the puzzles in novels using only the material that is given to the reader in the text of the novel itself. This becomes a big problem in puzzling out *Ulysses*. The world of criticism that surrounds this novel is huge, and much of it relies on extra-textual material, including material coming from Joyce himself.

The reader can interpret a reliable plot in *Ulysses*, an event-based summary of the story from the morning of June 16, 1904 to the morning of June 17, 1904. This may seem a simple task, but for the naïve reader, constructing this summary is a puzzle. For any part of the text of *Ulysses* the main puzzle is that the reader needs to determine the identity of the narrator in order to then interpret the events that are happening. Determining the changes in narration in a sense requires reading the whole novel because the narrators are multiple and they frequently change, and certain narrator identities seem to exist in disparate parts of the text. In the dissertation the process of puzzling out the narrator for each chapter is described, as is the identification the core story events in the novel for each chapter. These details are not reported in this summary. The core story itself could be described in a short paragraph, produced through a process of deciphering. However, *Ulysses* also presents a larger puzzle.

Gilles Deleuze provides us with a theory of games which is useful in distinguishing puzzle novels, for the puzzle is a type of game. Deleuze's “ideal game” has

¹⁴ Joyce, James. *Ulysses*. 1922. New York: Vintage Books, 1986.

¹⁵ Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1973.

¹⁶ Powers, Richard. *Prisoner's Dilemma*. New York: Collier Books, 1988.

¹⁷ Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, 175.

“no pre-existing rules, each move invents its own rules” and in the ideal game “all throws affirm chance and endlessly ramify it with each throw.” However, because of this, “such a game seems to have no reality. ... [The ideal game] cannot be played by either man or God.”¹⁸ In *Difference and Repetition*, Deleuze calls the ideal game the “divine game”, and opposes it to the “human game.”¹⁹ All puzzle novels resist being simply human (normal) games, but it is impossible for them to become ideal games. We can judge puzzle novels as being more or less close to the ideal game, realizing that it is impossible to assert that a novel is indeed the embodiment of an ideal game. Puzzle novels allow the reader to change the puzzle more or less with each move. In this way I would call *Ulysses* a normal or human game, even though the reading and puzzling process that it enacts starts to look like an ideal game at some points.

The puzzle of the novel can also be understood to reach beyond the story time of the novel, and indeed no reader of *Ulysses* would think that the core story is the complete plot. The novel is also the life stories of the main characters of the book: Leopold Bloom and Stephen Dedalus. After the core story is determined, the portraits of the main characters can be constructed, but again this must be done through a puzzling process. Joyce tells the story of these characters’ lives, but he places pieces of these life stories in various places throughout the novel, not in a conventional chronological order or by any other consistent ordering mechanism. These pieces need to be not only collected and collated, but also interpreted. Some pieces conflict with each other, and we need to consider other events and the reliability and competency of the narrator in constructing the life stories. It seems that the larger puzzle offers the reader space to participate in making meaning in the text. However, this part of the dissertation shows that the larger puzzle, even though it may offer this opportunity, ultimately denies the opportunity for the reader to participate. One example is that the reader’s impression of Bloom changes with the larger puzzle: with a more complete life story he is a more sympathetic character especially as concerns his marriage and his postal romance. This prevents *Ulysses* from truly being a puzzle novel in my conception, even though historically it is an important foundational text.

¹⁸ Deleuze, Gilles. *Logic of Sense*. 1969. Trans. Mark Lester with Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990, 59–60.

¹⁹ Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. 1968. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994, 282.

5. *Gravity's Rainbow*: the puzzle novel comes of age and starts to disappear

With *Ulysses* as a prime example of a puzzle novel that delivers on its promises (and therefore is not really a puzzle novel), the rest of the texts I will analyze problematize the concept of the puzzle novel while still using the puzzle construct (and therefore are more accurately puzzle novels). Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* is perhaps as close to the ideal game that a coherent novel can get. Readers have many chances to change the puzzle to their own designs.

The core story of *Gravity's Rainbow* is the story of Tyrone Slothrop. Slothrop goes from blissful ignorance to a difficult knowledge of his past, and the ultimate impossibility of completing that knowledge causes him to disintegrate, to disperse. However, this core story is only understandable after a considerable amount of work on the novel. For *Gravity's Rainbow*, the reader has to determine the borders between the core story and the extra material. *Gravity's Rainbow* does not put obvious narrative obstacles in the reader's way like *Ulysses*, but rather simply because of the abundance of information included in *Gravity's Rainbow*, it can be difficult to determine the relative importance or use of various pieces of information. Further, and probably more importantly, *Gravity's Rainbow* does not provide the typical connections and signposts that narrative gives to the reader to make sure the reader follows the right thread through the book. With *Ulysses*, it is almost as if nothing can be understood until the narrative complications are clarified. These narrative complications are like a key: once you have the key, the information in the story is presented in a rather clear way. This is not the case with *Gravity's Rainbow*. All of the information we need to understand the core story is there right in front of us, no key is needed to understand it, and especially the Slothrop story is mostly narrated in a rather conventional mode. The problem is picking out any one narrative thread (such as the core story) from all of the information that is given to us. This quality of narrative is difficult to explain and to support with examples of close reading. First, one has to have a sense of the whole novel to really understand that such a strategy is implemented in a regular way throughout the novel. In a sense, one must either leave such a claim on an abstract level, unsupported with specific "evidence", or bring the claim down to that specific level, and imprison it in the particular, not really supporting the general claim. This is most likely an example of how normal criticism fails with the novel. For a reader who has read (re-read) the whole of *Gravity's Rainbow*, the Slothrop material stands out as important to the story. But to a reader without this overall knowledge, there is little reason to see Slothrop and his

story as any more important than any number of other characters. As a compromise, the dissertation provides specific evidence from the first several episodes of the novel as an indication of how the core story is hidden in plain sight.

One can see the extra information in the story having a line of flight²⁰ that is U-shaped in *Ulysses*: all of it returns to and contributes to the core story, making the novel as a whole apparently coherent. The structure of *Gravity's Rainbow* departs from *Ulysses* at this level. The extra information given does not circle back to the core story, it shoots out along a vector from the core story. The lines of flight of the extra information in *Gravity's Rainbow* are defined by their point of origin (which is on the core story) and their continual departure from that origin. The information is connected to, related to, and originates from the core story, but never circles back. The line also has no endpoint, like a vector.

In the dissertation, a theoretical and philosophical perspective on such a seemingly unusual situation—where a book promises something and does not deliver it, but for a reason—is presented. One of the important facets of the puzzle novel is the situation that while puzzling any puzzle novel, the reader cannot be certain at any particular point that mastering the story line is (or is not) possible, in terms of if the puzzle is “finished” or not and whether it can be completed at all. By referencing Gilles Deleuze (with and without Felix Guattari) I hope to usefully complicate the insinuation that this is an individual decision. Gilles Deleuze and Felix Guattari help with this issue in the development of their concept of the “machine” over several works, including *Proust and Signs*,²¹ *Kafka: Toward a Minor Literature*,²² and *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.²³ The complete dissertation provides a detailed consideration and comparison of these works in terms of the “machine”.

In these works, Deleuze (and Guattari) determine three kinds of or levels of machine. Generally, a machine is either in the process of creating itself or in the process of dismantling itself. The first level is the “machinic index”: the rule by which a machine functions, since one thing Deleuze and Guattari are clear on is that a machine must function, must produce. Second, the “abstract machine” is the machine that is beginning to

²⁰ I use this term in the ways suggested both by Gilles Deleuze and Stefan Mattesich. Mattesich, Stefan. 2002. *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham: Duke University Press.

²¹ Deleuze, Gilles. *Proust and Signs: The Complete Text*. 1964. Trans. Mark Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

²² Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. 1975. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

²³ Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London: The Athlone Press, 1987.

work: it has its parts and its index, and is functioning in some way, but is not complete. The “assemblage of the machine” is the highest state of the functioning machine, because at this point the machine dismantles both the meaning of the text and the machine itself, and through this dismantling continues to another level of understanding in the text. This is not really the end of the machine. In fact, it is the purpose of the machine in the first place. Without the assemblage, the abstract machine in a literary text would be a simple process of decoding, and most literary works demand more than this. The dissertation establishes a concept of an “understanding machine”, which is an extension or consolidation of Deleuze’s (and Guattari’s) kinds of machine in terms of reading a puzzle novel.

Gravity’s Rainbow, then, creates an assemblage by dismantling the abstract understanding machine, which was in the process of being built. What is strange here is that the machine is broken, but not discarded, and the reader is at a position of having a lot of knowledge and understanding related to the narrative because of the machine, but at the same time having to admit that that machine, in the end, simply does not work. So we could say that *Gravity’s Rainbow* simultaneously gives and takes away because of the vector-like quality of the extra information in the novel. Any further explanation of the story is compensated by giving the reader a further set of questions to answer. The issue, therefore, is not whether factors in the novel are connected to the Slothrop story, because they all are. The question is how they are connected. In the complete dissertation, a reading of the novel based on the characters of Oberst Enzian and Katje Borgesius is provided, showing how such figures enact this quality of giving and taking away at the same time. Further, Slothrop as a character disintegrates by the end of the novel, providing a more striking example of the novel’s paradoxical strategies.

6. *Prisoner’s Dilemma*: the puzzle novel as novel

Gravity’s Rainbow creates a situation where the reader’s opportunity to create meaning with the text is maximized, to the extent that the novel flirts with the border of becoming chaotic. Later novels, especially U.S. novels after *Gravity’s Rainbow*, do not seek to continue to push the boundaries in this way. For these novels, I identify one particular way of deploying the puzzle metaphor as allowing more of the pieces of the puzzle to fit, and carefully choosing specific “pieces” that are missing, or do not quite fit exactly, to make a certain point. Further, Blanchot’s example of the disaster, and his suggestion that to write the disaster we must write in a purposefully fragmentary way, also

relates to the “piece left out” concept. A concept such as “the disaster” is the piece that is missing from a text; it is of prime importance, even though it is outside of the narrative.

Prisoner's Dilemma provides a puzzle that only resists solution at the very end of the puzzling process. It leaves out important pieces of the puzzle, which leaves the reader with both a sense of order and an opportunity to be creative. However, the changes that the novel allows in this limited area allow the reader to define the basic purpose of the whole novel. In this way the amount of creativity the reader has is truly huge. The question that *Prisoner's Dilemma* ultimately leaves the reader with is “who is the author?”, a question that is asked on a variety of levels, and yet provides a kind of unifying uncertainty. The dissertation describes a likely process of puzzle-reading this novel, which is based on the typological features of the different chapters. At first it seems there are three kinds of chapter integrated in the novel: consecutively numbered, set in normal text, and titled only with a number; set in italics and titles with dates chronologically arranged; and set in italics with descriptive titles. The reader endeavors to define the separate identities of these three kinds of chapter, and then how they fit together in the novel. The dissertation goes into detail as to what the chapters seem to mean, and then it focuses on three very short chapters near the end of the book that don't quite fit the three-chapter scheme. These chapters first drive the reader to consider a fourth kind of chapter, and to revise the chapter identifications previously constructed. However, there is no complete system that can satisfactorily explain all the chapters, so the reader is left with a puzzle that is almost complete. The puzzle that has been completed means something to the reader and tells a story, but there remains the small part that can not be resolved. Generally, the identities of these types of chapter deal with how the chapter is narrated. Further, in yet another short chapter we find a coded reference to Richard Powers, which brings this questioning of narrator to another level, where we have to ask “who is the author?”. Even though in this chapter we of course only get a representation of the author, this chapter employs the concept of the book itself to show how we try to puzzle out our own lives. This is a basic theme of this book, with multiple people creating their own fictions to sort out their own lives. The author of the book is not clearly an outside. This is a very different thing from *Ulysses* being a puzzle that is also a guide to its own puzzle. *Prisoner's Dilemma* takes on the task of helping the reader live in the world, rather than (only) helping the reader read the book. This is obviously an unwriteable part of a story, and it is the crucial piece of the puzzle that must be left out of the narrative proper.

That we may determine what place *Prisoner's Dilemma* takes the reader to in reading the novel distinguishes the reading experience of *Prisoner's Dilemma* from that of *Gravity's Rainbow*. *Gravity's Rainbow* also requires the reader to participate in finishing the story of the novel, but the way the novel does this is much less defined. *Prisoner's Dilemma* surrounds a point of information, rather than trying to explain it directly, just as Blanchot claims we must do with the disaster.

Conclusion

This study does not seek to make absolute conclusions about the novels it focuses on or the genre it supposedly defines. Rather, the motivation of this study is to attempt to point a way towards the kind of criticism that respects the special qualities of the novel form. The problem is that the novel form as established early in the twentieth century seems poorly served by traditional modes of scholarship based on categorization, thematic analysis, and absolute conclusions. My greatest hope for this study is that it does not serve as the final word on these theories and novels, but rather encourages others to proliferate the meanings and possibilities that this field offers by engaging with these texts in new ways.

Works Cited²⁴

- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination*. 1975. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Trans. Richard Miller. New York: The Noonday Press, 1993.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Bataille, Georges. *Inner Experience*. 1954. Trans. Leslie Anne Boldt. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Bataille, Georges. *Guilty*. 1961. Trans. Bruce Boone. Venice: The Lapis Press, 1988.
- Bataille, Georges. *On Nietzsche*. 1945. Trans. Bruce Boone. London: The Athlone Press, 1992.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Blanchot, Maurice. *The Step Not Beyond*. 1973. Trans. Lycette Nelson. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. 1980. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. 1975. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London: The Athlone Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. 1968. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Logic of Sense*. 1969. Trans. Mark Lester with Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs: The Complete Text*. 1964. Trans. Mark Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.
- Hale, Dorothy J., ed. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1922. New York: Vintage Books, 1986.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Lukács, György. *The Theory of the Novel*. 1920. Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1973.
- Mattessich, Stefan. *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham: Duke University Press, 2002.
- McKeon, Michael, ed. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trans. Brian Holmes and others. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Powers, Richard. *Prisoner's Dilemma*. New York: Collier Books, 1988.

²⁴ A complete Works Consulted section is provided in the complete dissertation.

- Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folktale*. 1928. Ed. Louis A. Wegner. 2nd ed. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1973.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 1*. 1983. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 2*. 1984. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 3*. 1985. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Úvod

Tato disertační práce vychází z tvrzení, že studie románu, v kontextu teorie a kritiky jak románu, tak příběhu, nevyužila pojmenování jedinečných charakteristik románu ze strany myslitelů počátkem dvacátého století. Mým konkrétním úkolem u sestavovaného románu je v jistém smyslu pouhé určení příkladu typu studie, jenž považuji za nezbytný pro další porozumění jak románu, tak příběhu. Celá disertační práce obsahuje šest kapitol plus úvod a závěr. První dvě kapitoly pojednávají střídavě o naratologii a románu. Ve třetí kapitole je uveden konkrétní koncept sestavovaného románu pro tuto studii. Zbývající tři kapitoly obsahují tři sestavované romány se zdůrazněním jejich podobností a rozdílů. V souhrnu jsou uvedeny hlavní myšlenky celé disertační práce, přičemž podrobnější příklady a argumentace jsou uvedeny napříč celým textem.

1. Úspěch a neúspěch naratologie

Snahu naratologie chápu jako nutný projekt, který však svých cílů nakonec nedosáhl. Disertační práce se zabývá hlavními osobnostmi naratologie a procesem jejího vývoje. A. J. Greimas¹ pracoval přímo se základními myšlenkami Vladimira Proppa², přeformuloval je po stránce jazykových základů. Tzvetan Todorov³ tuto metodu posunul více vertikálním směrem tak, že existenci „univerzálních základů“ povídek bral jako premisu. Z dnešního pohledu je tato metoda odsouzena k zániku minimálně ve dvou možných směrech. Zaprvé, pokud celý příběh zapadá do univerzálních základů, tak jediné, co je ještě možné udělat, je ukázat, jak se každý jednotlivý text tohoto univerzálního schématu drží. Zadruhé, jestliže u pravidla univerzálních základů nalezneme výjimky, bude otázkou, k čemu tato šablona slouží, když nepojímá všechny případy. V disertační práci je však uvedeno tvrzení, že naratologové tuto metodu používají i v současnosti a stále opakují stejné chyby. Práce Rolanda Barthes nazvaná *S/Z*⁴ je mistrným a zajímavým příkladem odlišného přístupu, ale nakonec služba, kterou narativní teorie poskytuje, spočívá v ukázání toho, že další možná cesta naratologie – rozsáhlá analýza jednotlivých textů – již ovoce nepřináší, na rozdíl od obecnějších pokusů o „univerzální základy příběhu“. Gerard Genette se proslavil svým dílem *Narrative Discourse*,⁵ což je v naratologii pravděpodobně nejvíce citovaný zdroj. Genette jednoduše vytváří systém zásad a termínů pro každou zásadu, díky nimž můžeme příběh efektivně rozebírat. Aby mohl

¹ Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.

² Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folktale*. 1928. Ed. Louis A. Wegner. 2nd ed. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1977.

³ Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

⁴ Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Trans. Richard Miller. New York: The Noonday Press, 1993.

⁵ Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Genette systém vytvořit, je nucen činit silné předpoklady o charakteru příběhu. Musí příběh udržovat ustálený v jedné konkrétní definici, aby odůvodnil, proč jím uváděné termíny fungují a proč jsou integrovány do koherentního celku. Bohužel však pro Genette, příběhy ustálené nejsou. Jak Barches, tak Genette jsou v této práci popisováni podrobněji.

Dílo Petera Brookse s názvem *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*⁶ je jednou z posledních studií v délce knihy, jež je věnována příběhu. Disertační práce přináší podrobnou úvahu nad touto knihou, přičemž účelem je zjistit, zda se naratologie nějakým způsobem posunula. Obsah Brooksovy knihy se zdá být ovlivněn reakcí na zřejmý a předvídatelný neúspěch strukturalistů jako např. Genetta a Todorova při popisu příběhu spolehlivým způsobem. Brooks měl při psaní díla *Reading for the Plot* vznešený cíl: vtáhnout nás do naratologie, která žila a poučila se ze strukturalistického pokusu a neúspěchu. Brooks se však odvolává na poněkud tradiční pojetí konceptů, např. časovost, začátky a konce při pojednání o ději a příběhu, přičemž opět pro příběh činí silné předpoklady. Přestože v některých místech Brooks činí výpovědi, které naznačují odlišnější chápání začátků a konců, častěji se však ve svých popisech uchyluje k těmto tradičním konceptům, díky čemuž je jeho studium o něco málo užitečnější než předchozí naratologické zdroje. Účelem práce Paula Ricoeura ve třech knihách *Time and Narrative* (1983–1985)⁷ je obšírná a podrobná úvaha nad tím, jak jsou čas a příběh mezidefinovány a jak na sebe v lidské zkušenosti působí. V tom Ricoeur vzbuzuje naděje být užitečným korektivem Brookse. Mnoho důležitých podrobností ze studie Ricoeura je v tomto přehledu v zájmu stručnosti vynecháno. Ricoeur používá kruhovou logiku: přebírá lidský pohled a zkušenost, příběh je čas a čas je příběh. Zdá se, že tak, jak tento kruh není viskózní nebo bezcenný, tak příběh i čas jsou procesy, které vždy již probíhají a procesy, které nejsou nutně lineární. Ani čas, ani příběh nemusí „začínat“ nebo „končit“ v určitém čase nebo na určitém místě. Tento pohled je vítaný, pak je tu však otázka, jaké standardy používáme pro posouzení propojení mezi příběhy a myšlenkami, zda jsou více či méně zajímavé a užitečné. Stručně řečeno, nejedná se pouze o neužitečnou relativistickou teorii? Co je podstatné, tak Ricoeur se těmito otázkami přímo nezabývá. Pokud něco, tak vkládá svoji víru do samotného čtenáře, což v konečném důsledku přináší výsledek, který je méně než uspokojivý. Ricoeur navíc naznačuje, že soudobí povídkáři — podle všeho

⁶ Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

⁷ Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 1*. 1983. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 2*. 1984. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 3*. 1985. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

počínaje dílem *Ulysses* — nebezpečným způsobem testují hranice srozumitelnosti, které, jak se zdá, spoléhají na absolutní pochopení toho, co čtenáři od příběhu požadují pro vytvoření významu. Nakonec Ricoeur zdánlivě touží po stabilnějším útvaru vypravěčské literatury, aby mohly tyto nelineární čtecí aktivity pokračovat, což úchvatným nazvat tedy nelze.

Proto při zvážení naratologických zdrojů od počátku po konec 20. století se zdá, že naratologie není schopna dostat se ze svých problematických předpokladů a cílů a nezvládá splnit svůj cíl, někdy vyřčený, někdy nevyslovený, kterým je vytvoření univerzálních základů příběhu.

2. Neúspěchy a úspěchy románové teorie

Disertační práce podrobněji pojednává o propojení, vztazích a antagonismech mezi naratologií a románovou teorií; obhajuje, aby byly probírány samostatně, i když je román velmi často používán jako primární příklad příběhu. Základní texty pro teorii románu byly sepsány počátkem dvacátého století a obor z těchto základů doposud nikterak dál nepostoupil. Publikace dvou hlavních antologií románové kritiky od roku 2000 (McKeon, 2000 a Hale, 2005⁸) by měly naznačovat existenci pulzující a progresivní oblasti románové kritiky a teorie dvacátého století. Obě dvě ve skutečnosti poukazují na vyprahlost románové kritiky přibližně od roku 1930. Veškerá kritika, jež se po tomto datu objevuje, spadá do „kategorizačního“ typu kritiky, jež Bakhtin důkladně vysvětluje a kritizuje jako typ pro studium románu absolutně nevhodný.

Mikhail Bakhtin a György Lukács jsou i nadále hlavními teoretiky románu a jsou v této disertační práci obšírně popisováni. Práce na teorii románu, které by navazovaly z Bakhtina a Lukáče a byly dále rozvíjeny, bohužel neexistují. Vzhledem k této skutečnosti se domnívám, že by bylo užitečné podívat se na jiné obory pro získání inspirace, obzvláště pak na filozofii dvacátého století. V jistém smyslu chci vytvořit jistější základ pro svoji studii tím, že ukážu, že „románové“ teoretizování není omezeno pouze na Bakhtina a Lukáče. Zatímco vydání vlivných monografií o teorii románu se neplánuje, tak úvahy, které mohou formovat studii románu, k dispozici jsou.

György Lukács, jeden z prvních teoretiků románu, podává silné argumenty pro to, že román je jedinečný žánr, kvalitativně odlišný od jiných žánrů. V díle *Theory of the Novel*⁹ Lukács argumentuje, že všechny ostatní literární žánry předpokládají preexistující formu, kterou je třeba respektovat, přestože inovace v rámci této formy může být docela významná. Román je

⁸ McKeon, Michael, ed. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
Hale, Dorothy J., ed. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

⁹ Lukács, György. *The Theory of the Novel*. 1920. Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1973.

prvním uznávaným žánrem, který se může měnit, a to neustále, aby se „stal“ žánrem, nikoliv, aby žánrem „byl“. Mikhail Bakhtin¹⁰ formuluje svoji kritiku ve smyslu románu jako konkrétního žánru. Ve skutečnosti je Bakhtinova úvaha románu jako žánru skutečným testem základního konceptu samotného literárního žánru. Tuto skutečnost se zakládá na poněkud překvapivých, avšak zároveň nestydatě zřejmých faktech o románu, jako např. že se jedná o nejnovější žánr na pantheonu literárních žánrů a také o jediný žánr, který je psaný. Už tím román činí něčím speciálním, avšak zejména Bakhtin naznačuje hlubší jedinečnost románu. Samotný proces vzniku románu je nekončící, jelikož nebude nikdy absolutně definovaný. Při zaměření na zkušenosti musí být román vždy úzce spojený se současnou realitou a přítomností. Jak Bakhtin, tak Lukács dospěli k přesvědčení, že tradiční kritika u románu zcela selhává. Kritika, jak ji známe, může román hodnotit, ale činí tak způsobem, jenž ignoruje pravý charakter románu jakožto žánru, takže závěry, k nimž taková kritika dospívá, jsou z velké části irelevantní. Zdá se, že román pro kritiku představuje nemožný úkol. Buď musíme vzít v úvahu ihned celý román nebo jej nebrat v úvahu vůbec. Pokud vezmeme v úvahu pouze jeden aspekt románu, aniž bychom věnovali pozornost zbývajícím částem románu, dojde k celkovému narušení románu a závěry budou nepřesné. Bakhtin má doporučení, z jaké struktury a teorie může taková kritika vycházet. Navrhuje, že pokud se budeme držet antické rétoriky, tak budeme znát základy pro chápání románu.

Přestože byla kritika románu pravděpodobně svedena na špatnou cestu, uvážíme-li negativní kritiku románového bádání Lukáče a Bakhtina, je zcela běžná a rozsáhlá. Naratologie stanovila pozitivní úkol: nalézt absolutní, univerzální vysvětlení. Dřívější pokusy dosáhnout tohoto cíle, nalézt vysvětlení, poukazují nejen na to, že znamenaly neúspěch, ale také na skutečnost, že naratologové stanovili nemožný úkol. Románová teorie si také stanovila nemožný úkol, ale trochu jinak. Románová teorie stanovila úkol nalézt tzv. vnější element. Velká část filozofie z druhé poloviny dvacátého století se zabývala popisem nedostatku, absence, vnějšího elementu, nevyslovitelného anebo nedosažitelného (budu používat termín „vnější element“). Tato skutečnost vychází z obecného postmoderního stavu hlubokých pochybností o možnosti dosažení (nebo minimálně možnosti vědět, že toho někdo dosáhnul) definitivní Pravdy, Reality, Existence, Zkušenosti, atd. Příkladů této filozofie je hodně a téměř veškerou filozofii a teorii sepsané v této době je možné číst v tomto kontextu.

¹⁰ Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination*. 1975. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Ve své disertační práci беру pro tuto oblast v úvahu několik filozofů dvacátého století, např. Georgese Batailleho, Gillesa Deleuzeho a Félixu Guattariho, Emmanuela Levinase a Jean-Luca Nancyho.¹¹ Tvrdím, že nejplodnější myšlení tohoto typu pochází od Maurice Blanchota a že v jeho posledních dvou dílech, *The Step Not Beyond* a *The Writing of the Disaster*,¹² přináší téma vnějšího elementu do bodu, od něhož můžeme začít přemýšlet o tom, jak může filozofie a teorie vypadat poté, co se téma vnějšího elementu stane běžnějším. Činí tak v zásadě takovým způsobem, že pro diskuzi o vnějším elementu („neštěstí“) uvádí nejlepší osobnost, kterou filozofie v tomto období vyprodukovala a ubírá se až za pouhý popis a podrobně líčí, co s tímto vnějším elementem děláme, jak o něm hovoříme, jak neštěstí „píšeme“. V tomto dalším kroku leží potenciální základ pro filosofii, jež se nespolehá na pozitivistický koncept Pravdy nebo Boha a také se nespolehá na libovolné teoretizování absence Pravdy či Boha. V těchto dvou knihách Blanchot rovněž teoretizuje nad způsobem, jakým musíme psát o neštěstí a to má vliv na záměrně útržkovitý způsob psaní. Jedná se o způsob psaní, který obklopuje bod, jenž se snažíte popsat, nejde o způsob, kterým by docházelo k přímému zaměření na daný bod. Takže správným přístupem je útržkovitý přístup, který neusiluje o ucelenost.

Spojení z těchto filozofických myšlenek se studií románu je přímé. Nazvat Bakhtinovo nebo Lukácsovo dílo teorií románu je protiřečení, něco jako kdybychom nazvali Blanchotovu filozofii teorií vnějšího elementu. Běžná definice teorie je něco, co poskytuje ucelené vysvětlení a popis určitého problému. Teorie románu tak nečiní kvůli románu a Blanchotova filozofie tak zase nečiní pro vnější element. V jistém smyslu činí vše kromě teoretizování, rozeznávají zásadní nedostatek těchto konceptů. Kritika románu by pak měla být záměrně útržkovitá a podobná tomu, co navrhuje Blanchot. Tímto způsobem nevznikne nová teorie literatury nebo románu ani nedojde k rozšíření znalostí tak, jak běžně pohlížíme na vědeckou práci. Spíše otevírá prostor pro lidskou komunikaci o všech druzích konceptů a textů.

3. Opětovné posouzení hranic: sestavovaný román

¹¹ Bataille, Georges. *Inner Experience*. 1954. Trans. Leslie Anne Boldt. Albany: State University of New York Press, 1988.

Bataille, Georges. *Guilty*. 1961. Trans. Bruce Boone. Venice: The Lapis Press, 1988.

Bataille, Georges. *On Nietzsche*. 1945. Trans. Bruce Boone. London: The Athlone Press, 1992.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London: The Athlone Press, 1987.

Nancy, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trans. Brian Holmes and others. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

¹² Blanchot, Maurice. *The Step Not Beyond*. 1973. Trans. Lycette Nelson. Albany: State University of New York Press, 1992.

Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. 1980. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

Koncepce sestavovaného románu, jenž je v disertační práci popisován, je v širším rámci jednou koncepcí z mnoha dalších. Sestavovaný román je strukturován takovým způsobem, že čtenář musí základní příběh skládat z jednotlivých kusů, aby celé zápletku románu porozuměl, jelikož jednotlivé části nejsou čtenáři předkládány příliš jasným způsobem. Román se sám prezentuje jako nedokončený a je zapotřebí vkladu ze strany čtenáře. Běžný román takovou konstrukci nevyžaduje: příběh i zápletky jsou jasně vysvětleny (i když jsou příběh a zápletky komplikované). Základní hádankovou metaforou je skládačka. Zatímco „skládání“ běžného románu je možné, tento román není „skládačkovým“ románem ve smyslu, jaký používám já. Sestavovaný román žádá čtenáře, aby po přečtení knihy skládal kousky příběhu a konstruoval příběh. Tímto způsobem sestavovaný román považuje čtení jako nutný proces opakovaného čtení. Jakmile bude opakované čtení zavedenou běžnou strategií čtení, bude běžný koncept čtení knihy od první do poslední strany podlomen. Sestavovaný román nelze přečíst pouze jednou. Román navíc poskytuje veškerý materiál, na základě něž lze příběh pochopit, vyžaduje však od čtenáře určitou kreativitu. Sestavovaný román není pouze komplikovaný nebo těžko pochopitelný. Sestavovaný román není pouze dlouhým románem nebo románem s mnoha postavami nebo podrobnostmi. Sestavovaný román není pouze románem, který čtenáře nutí intenzivně přemýšlet. Sestavovaný román musí čtenáře nutit, aby z poskytnutých kousků sestavil příběh, nikoliv příběh pouze chápat.

Dle výše uvedené definice může být mnoho románů považováno za sestavované romány, já však ve své studii volím konkrétnější definici tohoto žánru. Zaprvé, sestavovaný román po čtenáři nevyžaduje, aby jednotlivé kousky skládal se speciální širší znalostí nebo s vnějšími zdroji. Při sestavování příběhu z různých kousků má čtenář pouze informace, které mu román poskytne. Zadruhé, důležitým aspektem každého sestavovaného románu je skutečnost, že podporuje zapojení do jednotlivých částí, že dává čtenáři důvod věřit, že lze skládačku dokončit. Zatřetí, pokud zážitek ze čtení textu splní přijatelným způsobem čtenářova očekávání zážitku, tak je čtenář donucen rozpoznat význam textu. Začtvrté, jelikož je čtenář v procesu čtení důležitým tvůrcem významu, musí být čtenář tím, kdo s konečnou platností rozhodne, zda je skládačka úplná. Román toto pro nás nečiní.

Z důvodu všech těchto kvalit ruší sestavovaný román hranice, ale zároveň hranice nepřehlídí ani neničí. Sestavovaný román činí jaksi obojí: používá a zneužívá hranice, definice, inovace a předpoklady. Sestavovaný román autora nezabíjí jako Barthes,¹³ avšak zarputile nesleduje autorský záměr. Sestavovaný román se nedrží supertextových struktur (nebo textových

¹³ Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

struktur), ale struktury se nevzdává. Sestavovaný román bude dokonce často v rámci sebe struktury navrhovat nebo odkazovat na struktury mimo text jako na organizující zásady na makro úrovni, pouze aby tyto struktury při jejich používání podlomil nebo paradoxně tuto strukturu po jejím použití rozhodně popřel. Sestavovaný román nakonec dosahuje dvou protichůdných věcí. Na tento fakt by spíše než usvědčující rozpor mělo být nazíráno jako na užitečné rozšíření významu a možností. Sestavovaný román vytváří více a činí více, když není v souladu s tradiční logikou, není to tedy tak, že by tímto způsobem byl puštěn z mysli. Sestavovaný román se nezaměřuje na čtenáře. Nepřenáší veškerou tvorbu významu na čtenáře. Není také zaměřen na osoby či na vypravěče nebo na nějaký konkrétní příběh nebo textový fenomén. Pokud bychom museli říct, na co je sestavovaný román zaměřen, tak bychom uvedli, že je zaměřen na čtení, což také znamená zaměření na psaní. Sestavovaný román se zdokonaluje s konceptem spisovatelství.

Všechny vybrané romány v disertační práci mají na jedné úrovni poměrně jednoduchou strukturu skládající se z hlavního příběhu a na další úrovni je pak k dispozici extra materiál. Struktura hlavního příběhu je poměrně tradiční (čtenář ovšem tomuto příběhu porozumí až po opakovaném čtení a skládání jednotlivých kousků do sebe), zaměřuje se na hlavní postavu v průběhu chronologicky řazených událostí. Extra materiál je v románu vše, co přímo tento hlavní děj nepopisuje. Tento materiál může sloužit různorodým účelům, přičemž všechny se vztahují k hlavnímu příběhu. Z důvodů struktury skládačky, včetně ukotvení hlavního příběhu, má extra materiál široké využití, avšak stále zůstává v rámci uceleného díla. Zdá se, že toto schéma hlavního příběhu plus extra materiálu představuje hlavní strukturu, skrze kterou se romány uváděné níže snažily splnit paradoxní zážitek ze čtení popisovaný výše. V úvahu byly vzaty tři romány a ačkoliv jsou zvoleny záměrně, nepředstavují ucelený celek. Prvním je dílo *Ulysses*¹⁴ od Jamese Joyce, které nazývám prvním sestavovaným románem ve smyslu této studie, přestože úplně nezapadá do mé definice sestavovaného románu. Je zřejmé, že před *Ulysses* byly romány, jež by se v rámci širší definice tohoto termínu také daly nazvat sestavovaným románem. Druhým je pak *Gravity's Rainbow*¹⁵ od Thomase Pynchona, jedná se o přední postmoderní román a rovněž příklad extrémního sestavovaného románu. *Prisoner's Dilemma*¹⁶ od Richarda Powerse je třetí volbou; jedná se o sestavovaný román ukazující opravdové možnosti románové formy.

4. *Ulysses*: první sestavovaný román

¹⁴ Joyce, James. *Ulysses*. 1922. New York: Vintage Books, 1986.

¹⁵ Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1973.

¹⁶ Powers, Richard. *Prisoner's Dilemma*. New York: Collier Books, 1988.

Ulysses je tak oslavovaným dílem, jelikož změnilo náš koncept čtení. Leo Bersani v díle *The Culture of Redemption* tvrdí, že *Ulysses* „žádá, abychom nebyli ničím jiným než exegetickým strojem, který potřebuje doplnit svůj smysl“ neboť „exegetická práce, jež se má vykonat, je obrovská, ale již ji provedl sám autor a my jej musíme pouze dohonit.“¹⁷ Navrhuji, abychom se skládačkami v románech zabývali pouze na základě materiálu, jenž je čtenáři dán v textu samotného románu. Tato skutečnost se stává při „rozlušťování“ *Ulysses* velkým problémem. Svět kritiky obklopující tento román je obrovský a velká část z ní se spoléhá na extra textový materiál včetně materiálu pocházejícího od samotného Joyce.

Čtenář může v románu *Ulysses* interpretovat jasný děj, přehled příběhu vycházející z jednotlivých událostí od rána 16. června 1904 do rána 17. června 1904. To se může jevit jako poměrně jednoduchý úkol, ale pro naivního čtenáře je konstrukce takového obsahu skládačkou. Pro jakoukoliv část textu *Ulysses* je hlavní skládačkou, na kterou musí čtenář přijít, určení identity vypravěče, aby bylo možné interpretovat události, jež se odehrávají. Určování změn ve vyprávění v jistém smyslu vyžaduje přečtení celého románu, protože vypravěčů je více a často se mění a navíc se zdá, že určité identity vypravěče existují v rozdílných částech textu. V disertační práci je popsán proces rozlušťování vypravěčů jednotlivých kapitol a také je zde uveden popis identifikace událostí hlavního příběhu románu v každé kapitole. Tyto podrobnosti nejsou v tomto přehledu uvedeny. Samotný hlavní příběh by bylo možné popsat v jednom krátkém odstavci, přičemž by byl získán z procesu dešifrování. *Ulysses* je však složitější skládačkou.

Gilles Deleuze popisuje teorii her, jež má své využití při odlišování sestavovaných románů, jelikož skládačka je svým způsobem určitá hra. „Ideální hra“ od Deleuzeho nemá „žádná preexistující pravidla, každý pohyb vynalézá svá vlastní pravidla“ a v ideální hře „všechny hody potvrzují šanci a každým dalším hodem ji nekonečně rozšiřují.“ Kvůli tomu se však „zdá, že taková hra není vůbec reálná. ... [Ideální hru] nemůže hrát ani člověk ani bůh.“¹⁸ V díle *Difference and Repetition* Deleuze takovou ideální hru nazývá „boží hrou“ a staví ji proti „lidské hře“.¹⁹ Všechny sestavované romány se brání tomu, že by byly pouhými lidskými (běžnými) hrami, ale je pro ně nemožné, aby se staly ideálními hrami. Sestavované romány mohou být považovány za víceméně blízké ideální hře, přičemž je třeba mít na mysli, že není možné tvrdit, že je román opravdovým ztělesněním ideální hry. Sestavované romány čtenáři umožňují skládačku víceméně měnit každým pohybem. Tímto způsobem bych román *Ulysses*

¹⁷ Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, 175.

¹⁸ Deleuze, Gilles. *Logic of Sense*. 1969. Trans. Mark Lester with Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990, 59–60.

¹⁹ Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. 1968. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994, 282.

nazval klasickou či lidskou hrou, přestože se čtení a proces rozlušťování v určitých bodech začíná podobat ideální hře.

Hádanku románu je také možné chápat tak, že se snaží dosáhnout za čas příběhu románu a žádný čtenář díla *Ulysses* by si určitě nemyslel, že hlavní příběh představuje ukončenou zápletku. Román je též životním příběhem hlavních postav knihy: Leopolda Blooma a Stephena Dedaluse. Po určení hlavního příběhu je možné sestavit portréty hlavních postav, i to se však musí provést pomocí procesu rozlušťování. Joyce vypráví životní příběh těchto postav, avšak jednotlivé části tohoto příběhu vkládá do různých částí románu, nikoliv do klasického chronologického pořadí nebo nějakým jiným konzistentním mechanismem určování pořadí. Tyto části je nejen zapotřebí identifikovat a porovnávat, ale také interpretovat. Některé části jsou v rozporu s jinými a my musíme vzít v potaz další události a spolehlivost a způsoblost vypravěče při vytváření životních příběhů. Zdá se, že větší skládačka nabízí čtenáři prostor podílet se na vytváření významu v textu. Avšak tato část disertační práce poukazuje na skutečnost, že větší skládačka, přestože může tuto možnost nabízet, nakonec možnost čtenáře podílet se na tvorbě významu popírá. Jedním příkladem je fakt, kdy se čtenářův dojem z Blooma mění s větší skládačkou: s kompletnějším životním příběhem se stává sympatičtější charakterem, obzvláště co se týká jeho svatby a následné romance. Tato skutečnost znemožňuje dílu *Ulysses*, aby bylo v mé koncepci opravdovým sestavovaným románem, ačkoliv z historického hlediska se jedná o významný základní text.

5. *Gravity's Rainbow*: sestavovaný příběh dospívá a začíná se vytrácet

Ulysses je primárním příkladem sestavovaného románu, který splňuje své sliby (a proto ve skutečnosti není sestavovaným románem), zbývající část textů, které budu analyzovat, problematizují koncept sestavovaného románu, přičemž je stále používáno hádankové schéma (a proto se přesněji jedná o sestavované romány). Dílo *Gravity's Rainbow* od Thomase Pynchona je nejspíš tak blízko ideální hře, jak jen ucelený román může být. Čtenáři mají mnoho možností skládačku měnit podle svého přání.

Tématem *Gravity's Rainbow* je příběh Tyroneho Slothrop. Slothrop začíná od blažené ignorance a pokračuje složitým poznáváním vlastní minulosti; definitivní nemožnost toto poznání dokončit způsobuje jeho dezintegraci a rozptýlení. Tento hlavní příběh je však možné pochopit až po rozsáhlejší práci s románem. U *Gravity's Rainbow* musí čtenář stanovit hranice mezi hlavním příběhem a extra materiálem. *Gravity's Rainbow* nepokládá čtenáři do cesty tak jasné vypravěčské překážky jako např. *Ulysses*, ale vzhledem k velkému množství informací se jedná o překážky spíše jednoduché, přičemž určení relativní důležitosti nebo

používání jednotlivých kusů informací může být složité. Další věcí, jež je pravděpodobně důležitější, je fakt, že *Gravity's Rainbow* neobsahuje klasická spojení a ukazatele, které příběh čtenáři dává, aby bylo zajištěno, že čtenář v knize sleduje to správné vlákno. U díla *Ulysses* je to jako kdyby nebylo možné ničemu porozumět – až do úplného vyřešení všech vypravěčských komplikací. Tyto vypravěčské komplikace jsou pravděpodobně klíčem k řešení: jakmile znáte klíč, jsou informace v příběhu prezentovány poměrně jasným způsobem. To však není případ *Gravity's Rainbow*. Veškeré informace, které potřebujeme k pochopení hlavního příběhu, jsou přímo před námi, k jejich pochopení nepotřebujeme žádný klíč a zejména příběh Slothrop je většinou vyprávěn poměrně obvyklým způsobem. Problémem je vybrat ze všech nám poskytovaných informací jedno konkrétní vypravěčské vlákno (jako např. hlavní příběh). Tato kvalita vyprávění se těžko vysvětluje a těžko se podporuje příklady důkladnějšího čtení. Zaprvé, čtenář musí brát román jako celek, aby ve skutečnosti pochopil, že taková strategie je v románu uplatněna poměrně běžným způsobem. V jistém smyslu čtenář musí takové tvrzení zanechat v abstraktní rovině, kdy není podpořeno konkrétním „důkazem“, nebo tvrzení vnést do konkrétní roviny se specifickým důkazem, jenž ve skutečnosti obecné tvrzení nepodporuje. S největší pravděpodobností se jedná o příklad, jak klasická kritika u románu selhává. Pro čtenáře, který si celou knihu *Gravity's Rainbow* přečetl (opakovaně), se materiál týkající se Slothrop jeví pro celý příběh jako důležitý. Ale pro čtenáře bez takového celkového chápání se Slothrop a jeho příběh nezdá být o nic víc důležitější než příběhy dalších postav. Jako kompromis disertační práce přináší konkrétní důkaz z prvních několika kapitol románu jakožto náznak, jakým způsobem je hlavní příběh napoprvé ukryt. Čtenář může formu extra informací v příběhu chápat ve tvaru letové dráhy²⁰, která má u *Ulysses* tvar písmene U: všechny se vrací a přispívají ke tvorbě hlavního příběhu, díky čemuž má román jako celek jasně ucelený charakter. Struktura *Gravity's Rainbow* se v této úrovni od *Ulysses* odchyluje. Uvedené extra informace se k hlavnímu příběhu nevrací obloukem zpátky, naopak, jsou vystřeleny podél vektoru z hlavního příběhu. Tvar letu extra informací v díle *Gravity's Rainbow* je definován jejich počátečním bodem (což je hlavní příběh) a jejich pokračujícím odklonem od počátečního stavu. Informace jsou spojeny s hlavním příběhem, týkají se hlavního příběhu a vychází z hlavního příběhu, ale nikdy se k němu obloukem nevrací. Tvar také nemá žádný konečný bod jako např. vektor.

²⁰ Tento termín používám způsobem navrženým jak Gillessem Deleuzem, tak Stefanem Mattessichem. Mattessich, Stefan. 2002. *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham: Duke University Press.

V disertační práci je prezentován teoretický a filozofický pohled na tuto zdánlivě neobvyklou situaci – kdy kniha něco slibuje a nesplní to, avšak z určitého důvodu. Jeden z důležitých aspektů sestavovaného románu je situace, kdy si čtenář nemůže být při rozlušťování takového románu v určité fázi jist, zda je dešifrování děje možné, zejména co se týká toho, zda je skládačka již „hotova“ či nikoliv nebo zda ji lze vůbec poskládat. Odkazem na Gilles Deleuzeho (s Felixem Guattarim nebo bez něj) doufám v potřebné zkomplikování náznaku, že se jedná o jednotlivé rozhodnutí. Gilles Deleuze a Felix Guattari této otázce pomáhají při vývoji jejich konceptu „stroje“ v několika dílech, např. *Proust and Signs*,²¹ *Kafka: Toward a Minor Literature*,²² a *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.²³ V celé disertační práci je uvedena podrobná úvaha a porovnání těchto děl s ohledem na „stroj“. V těchto dílech Deleuze (a Guattari) stanovují tři druhy nebo úrovně stroje. Obecně lze konstatovat, že stroj je buď v procesu vytváření sama sebe nebo v procesu rozebrání sama sebe. První úroveň je ve „strojním indexu“: pravidlo, na základě něhož stroj funguje, jelikož jednou věcí, u které jsou Deleuze s Guattarim jasní, je to, že stroj musí fungovat, musí mít výsledky. Zadruhé, „abstraktní stroj“ je takový stroj, který začíná pracovat: má svoje části a svůj index a určitým způsobem funguje, není však hotov. „Sestavení stroje“ je nejvyšším stádiem fungujícího stroje, protože v tomto bodě stroj rozebírá jak význam textu, tak i sám sebe a při tomto rozebírání pokračuje až do další úrovně chápání textu. To však není konec stroje. Ve skutečnosti se jedná o prvořadý účel stroje. Bez sestavení by abstraktní stroj v literárním textu byl jednoduchým procesem dekódování a většina literárních děl vyžaduje více než pouze toto. Disertační práce zavádí koncept „chápacího stroje“, což je rozšíření nebo potvrzení druhů stroje v oblasti čtení sestavovaného románu, jak je určil Deleuze (a Guattari).

Gravity's Rainbow poté vytváří sestavení rozebráním abstraktního chápacího stroje, který byl v procesu budování. Zajímavá je však skutečnost, že je stroj rozbitý, ale nikoliv vyřazen z provozu a čtenář je v pozici, kdy má hodně znalostí o příběhu, a dobře ho chápe, a to díky stroji, zároveň však musí uznat, že stroj nakonec prostě nefunguje. Takže bychom mohli konstatovat, že dílo *Gravity's Rainbow* zároveň dává i bere – díky vektorové kvalitě extra informací v románu. Další vysvětlení příběhu je kompenzováno tak, že je čtenáři předkládána další řada otázek. Otázkou proto není, zda jsou faktory v románu spojeny s příběhem

²¹ Deleuze, Gilles. *Proust and Signs: The Complete Text*. 1964. Trans. Mark Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

²² Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. 1975. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

²³ Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London: The Athlone Press, 1987.

Slothropa, protože jsou, a to všechny. Otázkou je způsob jejich spojení. V celé disertační práci se zabývám četbou románu založeného na postavách Obersta Enziana a Katji Borgesiusové, které ukazují, jak tyto postavy ztvárňují kvalitu souběžného dávání a braní. Slothrop se navíc jako postava ke konci románu rozpadá, což dává markantnější příklad paradoxních strategií románu.

6. *Prisoner's Dilemma*: sestavovaný román jako román

Gravity's Rainbow vytváří situaci, kdy je možnost čtenáře vytvářet význam textu maximalizována, a to do rozsahu, kdy román flirtuje s hranicí stát se chaotickým. Pozdější romány, zejména americké romány po díle *Gravity's Rainbow*, neusilují o další posouvání hranic tímto směrem. U těchto románů identifikuji jeden konkrétní způsob rozvinutí metafory sestavování, a to tak, že bude více částem skládačky umožněno, aby do sebe zapadly, přičemž budou pečlivě vybrány „části“, jež budou chybět nebo nebudou moc dobře zapadat do celého kontextu, díky čemuž vznikne určitá linie. Kromě toho Blanchotův příklad neštěstí a jeho návrh, že pro psaní neštěstí musíme psát útržkovitě, se vztahuje na koncept „vynechání určitých částí“. Koncept jako např. „neštěstí“ je část, která v textu chybí – je nanejvýš důležitá, ale stojí mimo příběh.

V díle *Prisoner's Dilemma* je skládačka, která se vyřešení brání až na samotném konci procesu rozlušťování. Vynechává důležité části skládačky a nechává čtenáře jak se smyslem pro pořádek, tak mu i dává možnost být kreativní. Nicméně změny, které román v této omezené oblasti umožňuje, dávají čtenáři možnost definovat základní smysl celého románu. Tímto způsobem je rozsah kreativity, kterou čtenář disponuje, opravdu obrovský. Čtenář si po přečtení *Prisoner's Dilemma* klade otázku „kdo je autorem?“ a klade si ji na různých úrovních a vzniká tak určitá sjednocující nejistota. Disertační práce popisuje pravděpodobný proces „čtení“ skládačky tohoto románu, jenž vychází z typologických rysů jednotlivých kapitol. Zpočátku se zdá, že jsou v románu tři druhy kapitol: číslované za sebou, vložené do běžného textu a pojmenované pouze číslem, psané kurzívou s chronologicky seřazenými kapitolami s daty a psané kurzívou s popisnými názvy kapitol. Čtenář se snaží definovat jednotlivé identity těchto tří kapitol a poté také, jakým způsobem do sebe v románu zapadají. Disertační práce podrobně líčí pravděpodobný význam jednotlivých kapitol a rovněž ke konci knihy obsahuje tři velmi stručné kapitoly, které moc do schématu tří kapitol nezapadají. Tyto kapitoly čtenáři vnucují zamyšlení, zda neexistuje čtvrtý druh kapitoly a přepracovávají dříve konstruované identifikace kapitoly. K dispozici však není žádný kompletní systém, jenž by uspokojivě vysvětloval všechny kapitoly, čtenáři tedy zbývá skládačka, jež je téměř

kompletní. Dokončená skládačka má pro čtenáře nějaký význam a vypráví příběh, zůstává tu však malá část, která dořešena není. Obecně lze konstatovat, že identity těchto typů kapitol pojednávají o tom, jakým způsobem je kapitola vyprávěna. Dále v jedné další krátké kapitole nacházíme kódovaný odkaz na Richarda Powerse, který toto dotazování přivádí do další úrovně, kdy se musíme tázat „kdo je autorem?“. Přestože je v této kapitole samozřejmě uvedeno pouze líčení autora, je v této kapitole použit koncept samotné knihy znázorňující, jak se snažíme rozluštit naše vlastní životy. Jedná se o základní námět této knihy, kdy celá řada osob vytváří své vlastní fikce pro rozřídění svých vlastních životů. Autor knihy není jasným vnějším elementem. Jde o dost odlišnou věc od díla *Ulysses* jako skládačky, které je rovněž návodem pro svoji vlastní skládačku. Úkolem *Prisoner's Dilemma* je pomoci čtenáři žít ve světě, nikoliv čtenáři (pouze) pomoci přečíst knihu. Je to evidentně část příběhu, kterou není možné napsat, a jedná se o velmi důležitý kousek skládačky, jenž musí být z příběhu vynechán.

To, že můžeme při čtení románu rozhodnout, kam dílo *Prisoner's Dilemma* čtenáře zavede, odlišuje zážitek ze čtení *Prisoner's Dilemma* od díla *Gravity's Rainbow*. *Gravity's Rainbow* také po čtenáři vyžaduje, aby se podílel na dokončení příběhu románu, avšak způsob, jak to román činí, je definován v mnohem menší míře. *Prisoner's Dilemma* obklopuje bod informací, nesnaží se jej přímo vysvětlovat, tak jak Blanchot tvrdí, že tak musíme činit u neštěstí.

Závěr

Účelem této studie není dospět k absolutním závěrům románů, na které se zaměřuje nebo žánru, jenž pravděpodobně definuje. Motivací studie je spíše pokus o ukázání cesty ke druhu kritiky, jenž respektuje speciální kvality románové formy. Problémem je, že románová forma zavedená počátkem dvacátého století se jeví jako nepřiliš vhodná pro tradiční styly bádání vycházejících z kategorizace, tematické analýzy a absolutních závěrů. Moji největší nadějí vkládané do této studie je, aby pro tyto teorie a romány neznamenal konečné slovo, ale aby byla povzbuzením pro další autory k rozšíření významů a možností, které tento obor prací s texty novým způsobem nabízí.

Citované práce²⁴

- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination*. 1975. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Trans. Richard Miller. New York: The Noonday Press, 1993.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Bataille, Georges. *Inner Experience*. 1954. Trans. Leslie Anne Boldt. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Bataille, Georges. *Guilty*. 1961. Trans. Bruce Boone. Venice: The Lapis Press, 1988.
- Bataille, Georges. *On Nietzsche*. 1945. Trans. Bruce Boone. London: The Athlone Press, 1992.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Blanchot, Maurice. *The Step Not Beyond*. 1973. Trans. Lycette Nelson. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. 1980. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. 1975. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London: The Athlone Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. 1968. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Logic of Sense*. 1969. Trans. Mark Lester with Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs: The Complete Text*. 1964. Trans. Mark Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.
- Hale, Dorothy J., ed. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1922. New York: Vintage Books, 1986.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Lukács, György. *The Theory of the Novel*. 1920. Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1973.
- Mattessich, Stefan. *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham: Duke University Press, 2002.
- McKeon, Michael, ed. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Trans. Brian Holmes and others. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Powers, Richard. *Prisoner's Dilemma*. New York: Collier Books, 1988.

²⁴ Disertační práce obsahuje část Konzultované práce.

- Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folktale*. 1928. Ed. Louis A. Wegner. 2nd ed. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1973.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 1*. 1983. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 2*. 1984. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, volume 3*. 1985. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.