

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILozOFICKÁ FAKULTA

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Mgr. Lukáš Merz

Topologie vybraných románů Petera Ackroyda

Dizertační práce

školitel:

prof. PhDr. Michal Peprník, Dr.

Olomouc 2017

Univerzita Palackého v Olomouci
Faculty of Arts
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Philology
Forma: Combined
Obor/komb.: Anglická a americká literatura (ANGAML)

Podklad pro zadání DISERTAČNÍ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Mgr. MERZ Lukáš	Dukelská 5, Olomouc	F111310

TÉMA ČESKY:

Místo a čas v dílech Petera Ackroyda

TÉMA ANGLICKY:

Place and time in selected works of Peter Ackroyd

ŠKOLITEL:

prof. PhDr. Michal Peprník, Dr. - KAA

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

1. Zmapování oblasti bádání (Ackroyd jako postmoderní autor, aspekty jeho díla a kritická recepce v literární vědě)
2. Studium primární literatury (topologie, mytologická kritika, postmoderní přístup k místu a času)
3. Rešerše a analýza textů
4. Klasifikace a syntéza
5. Závěr

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Hodrová, Daniela. Místa s tajemstvím. Praha: Koniáš Latin Press, 1994.
Hodrová, Daniela. Citlivé město (Eseje z mytopoetiky). Praha: Akropolis, 2006.
Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism. New York, London: Routledge, 1988.
Hardy, Stephen Paul. Relations of Place: Aspects of Late 20th Century Fiction and Theory. Brno : Masarykova univerzita, 2008.
Smethurst, Paul. The postmodern chronotope: reading space and time in contemporary fiction. Postmodern Studies 30. Amsterdam, Atlanta: Rododopi, 2000.

Podpis studenta:

Datum:

Podpis školitele:

Datum:

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma „Topologie vybraných románů Petera Ackroyda“ vypracoval samostatně pod odborným dohledem školitele a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci, dne 13. ledna 2017

.....

Děkuji prof. PhDr. Michalu Peprníkovi, Dr., za trpělivé vedení práce,
za rady a připomínky, jež mi během psaní poskytl,
a péči, kterou vznikajícímu textu věnoval.

Rád bych také poděkoval své rodině za nekonečnou podporu a obětavost.

Práci věnuji ak. soch. Josefu Typltovi.

Obsah

Poznámka k textu.....	8
Úvod, metodologie, cíle	9
O autorovi	16
Kritická recepce díla Petera Ackroyda	18
Ackroyd a psychogeografie.....	18
Ackroyd a postmodernismus.....	22
Londýnský román.....	27
Ackroydovské studie	30
Česká recepce Petera Ackroyda	37
Ackroydův Londýn	42
Prostor a místo	48
Prostor	48
Místo.....	52
Genius loci, pojetí místa, topofilie a heterotopie.....	56
Topos a archetyp.....	61
Literární topos.....	62
Archetyp	70
Dům.....	74
Komnata	75
Chrám.....	76
Věž.....	78
Brána	79
Vězení.....	80
Labyrint	81
<i>Velký požár Londýna</i>	86
Vězení.....	89
<i>Hawksmoor</i>	99
Chrám a věž.....	103
<i>Chatterton</i>	125
Lenovo starožitnictví.....	127
Dům s monstrem	130
Komnata	131
Labyrint	134
Kostel Sv. Marie v Redcliffe.....	136
Brána	138

Knihovna.....	139
<i>Dům doktora Deea</i>	141
Dům s tajemstvím	142
Komnata	154
Méně významné toposy	156
<i>Golem z londýnských doků</i>	160
Dům s příběhem.....	163
Labyrint	166
Vězení.....	172
Čítárna Britského muzea	174
Bílá pyramida.....	178
Kabaret	179
<i>Lambovi z Londýna</i>	184
Vězení.....	185
Antikvariát.....	187
Dům s tajemstvím	189
Divadlo/chrám.....	191
Závěr	194
Summary	199
Bibliografie.....	205
Anotace	216

Poznámka k textu

V práci jsou používány zkratky děl Petera Ackroyda (v závorce název anglického originálu a rok prvního vydání):

- VPL* *Velký požár Londýna* (The Great Fire of London, 1982)
HWKM *Hawksmoor* (Hawksmoor, 1985; česky 2016)
CHAT *Chatterton* (Chatterton, 1987)
DDD *Dům doktora Deea* (The House of Doctor Dee, 1993)
GLD *Golem z londýnských doků* (Dan Leno and the Limehouse Golem, 1994; česky 1995) V USA vyšlo pod titulem *The Trial of Elizabeth Cree*.
LL *Lambovi z Londýna* (The Lambs of London, 2004)
LLCV „London Luminaries and Cockeny Visionaries“ (1993)

České názvy anglických románů se drží publikovaných českých překladů, titulů přeložených v českých sekundárních zdrojích, nebo jsou překladem autora práce.

Citace z primárních pramenů ponecháváme jednotně v anglickém originále i v případech, kde existuje publikovaný český překlad, protože převodem do češtiny ztrácí původní text své charakteristické vlastnosti.

V případě *Hawksmoora* tvoří anglický originál – Ackroydův stylizovaný barokní jazyk a pravopis – podstatnou složku románové poetiky. U českého překladu *Golema z londýnských doků* dochází k výrazným stylistickým posunům: místy vytváří místy jazyk přehnaně strojený či otupuje expresivitu originálu, a tudíž neodpovídá zcela přesně řeči postav, která odráží a definuje jejich společenské postavení. Bibliografické údaje primárních pramenů jsou uvedeny u první citace.

Vlastní příležitostné drobné překlady z primární nebo sekundární literatury nejsou plnohodnotným uměleckým překladem, slouží pouze k argumentaci.

Úvod, metodologie, cíle

Britský spisovatel a kritik Philip Hensher vyjádřil v eseji „The Importance of Place in Fiction“¹ myšlenku, že literatura se musí nutně zabývat místem, protože psychologii a vyprávění musí autor někam umístit, musí začínat v nějakém prostředí. Když pomyslíme na román, první co se nám často vybaví, není postava nebo zápleтка, ale prostředí a místa, kde se události odehrávají. Není přitom podstatné, mají-li ve čtenářově světě reálný předobraz nebo jsou zcela fiktivní, či zda se pohybují někde mezi těmito póly. Pro Henshera je vztah člověka k místu výrazem naší lidské přirozenosti a místo východiskem pro příběh, ať se odehrává v Sheffieldu, Vídni nebo bengálské deltě, některých z dějišť jeho románů. Místo tak tvoří nedílnou součást literatury a podstatným způsobem se podílí na konstituování jejího významu. Jedním z autorů, který výrazným a originálním způsobem pracuje ve svých dílech s místem, je Peter Ackroyd.

Na britské literární scéně bychom v současnosti těžko hledali podobně všestranného autora s erudicí, produktivitou a osobitým stylem, jakým je Peter Ackroyd. Jeho bohatou tvorbu charakterizuje hluboký zájem o historii, anglické písemnictví a jazyk, který si dokázal osvojit v několika historických i stylistických podobách. Charakteristickým znakem jeho tvorby je mimořádně hustá síť vztahů a odkazů uvnitř díla s hojnými přesahy do jiných textů i kontextů zcela mimoliterárních: historických, kulturních či vědeckých. Ackroydova díla spojuje specifická mytologie a originálně pojatý chronotop Londýna, v němž se minulost a přítomnost neustále proplétají a spoluvytvářejí obraz metropole, kterému dominují především tajemné a tísnivé stránky.

Každá kapitola Ackroydových knih nějak doplňuje, upřesňuje, rozvádí či jinak odráží celkovou mozaiku Ackroydova idiosynkratického pojetí místa, času a dějin, přičemž tento koncept zůstává jako celek ve své podstatě nepostižitelný

¹ Philip Hensher, „The importance of place in fiction,“ *The Guardian*, 17. května, 2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/17/philip-hensher-importance-place-fiction>.

a nevyčerpatelný. Pozorný čtenář dokáže jakoukoli pasáž uvést do vztahu k nějakému tématu Ackroydovy literární produkce. John Nash s jistou nadsázkou poznamenal, že bychom u Ackroyda těžko hledali jedinou větu, která nějakým způsobem nezapadá do hravého a spleťitého textu celé jeho tvorby.² Nicméně se ukazuje, že Ackroyd vytváří relativně soudržný koncept paradoxně postavený na heterogenitě, proměnlivosti, neuchopitelnosti a „jiné“ zkušenosti Londýna.

Ackroyd není autorem čisté imaginace, pro jeho dílo je typické kreativní využívání a přetváření prací starších, kanonických autorů, bohaté intertextové odkazy, hra s historickými detaily a prostorem, rozbíjení tradičně chápané linearitu času a vzájemné prolínání minulosti a přítomnosti. Ackroyd navíc tematizuje i otázky autenticity, napodobování a originality, čímž se obrací k podstatě a věrohodnosti literatury jako takové. K typickým rysům jeho poetiky patří stírání hranice mezi fakty a fikcí, mezi skutečností a populárními legendami, mezi plány postav a jejich narativy. Podle Ackroyda leží historická přesnost a pravda někde mezi těmito rovinami. Ze skutečných historických postav vyzdvihuje významné vizionářské osobnosti, jež podle něj představují kontinuitu kulturní tradice a umělecké senzibility. Dějiny jejich myšlenkového odkazu se snaží zachytit v biografích věnovaných „koknejským vizionářům“, kteří ve svých dílech dokázali zachytit pravou tvář a duši Londýna a mnozí se stávají postavami jeho románů.

Ackroyd věnuje značnou pozornost lokalitám, jejich minulosti, příběhům a postavám s nimi spojených a proměněným v čase, jež se podle něj podílejí na vytváření kulturní a estetické percepce těchto míst. Místo pro něj představuje prvek spojující minulost a přítomnost a Ackroydovo dílo v různých variacích zpodobňuje jeho přesvědčení, že lokality zachycují události v toku času a mají schopnost působit na obyvatele. Přestože Ackroydova poetika zahrnuje řadu

² John Nash, recenze *The Ludic and Labyrinthine Text* od Jeremyho Gibsona a Juliana Wolfreyse, *The Review of English Studies* 52, č. 207 (2001): 482-483, <http://www.jstor.org/stable/3070565>.

formálních hříček a vyniká vnitřní myšlenkovou spletností, do popředí vystupuje především jeho zaujetí místem: tvorbě dominuje výrazné sepětí míst a postav, které se v něm ocitají, a dějů, jež se v něm odehrávají. Místo proto přestává být pouhou kulisou, ale nabývá vlastností téměř plnohodnotné postavy, protože má schopnost působit na ostatní a ovlivňovat je. Těmto aspektům Ackroydových literárních míst se bude věnovat tato práce.

Kritické monografie se až dosud zabývaly především hermetickým, postmoderním, historiografickým či textovým a metafikčním aspektům Ackroydovy tvorby, dílčí studie pak věnovaly vybraným prvkům jeho prózy (např. *Dům doktora Deea* jako gotický román, zobrazování města v *Hawksmoorovi*, apod.). Publikované práce se snaží postihnout Londýn jako sémantický či organický celek (Komstová, Chalupský), nebo se věnují detailnímu rozboru jednoho románu (Vérnyik). Jméno Petera Ackroyda se rovněž objevuje v řadě kritických prací věnovaných obecným fenoménům světové prózy, jako např. zobrazování města (representations of the city), městskému prostoru (urban spatialities) a textovému charakteru metropole (writing the city) či novému historicismu (new historicism).³ Kritické recepce Ackroydova díla se ostatně věnuje samostatná kapitola.

Cílem této práce není rozplétat složité vazby spojující myšlenkově a imaginativně bohaté texty překypující formálními a interpretačními hříčkami a pastmi, nebo se snažit postihnout komplexitu, mnohotvárnost a vrstevnatý charakter jeho děl. Explikaci, interpretaci a syntetizující pohled nabízí – každý svým vlastním způsobem – autoři monografií, které jsou mimo jiné důkazem akademické pozornosti, které se Peteru Ackroydovi v posledních desetiletích dostává.

³ Např. Kevin Lynch *The Image of the City*; Hana Wirth-Nesherová, *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*; Peter Preston a Simpson-Housley, *Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem*; Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, nebo *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis* od Susany Onegové a Johna Stotesburyho.

Předkládaná práce nabízí teoretický přístup, který na poli ackroydovského bádání aplikován nebyl. Práce bude zkoumat konkrétní místa Ackroydových londýnských románů jako literární toposy – jako variace míst a jejich vžitých významů, které se již mnohokrát v jiných dílech rozvinuly a jejichž každá podoba implicitně tyto předchozí příběhy a významy obsahuje. Definici a charakteristice toposu se věnuje jedna z úvodních kapitol. Vybrané romány budou nazírány z pohledu topologického, který spočívá v identifikaci klíčových míst s topologickým potenciálem a ve zkoumání zapojení těchto lokalit do formální a obsahové stránky textu, v analýze jejich role v kompozici a významové rovině. Vycházíme z hypotézy, že zapojení určitých míst (např. domu, komnaty, chrámu) do struktury románu a jejich vracející se stylizace vytvářejí v Ackroydových románech zachytitelnou formální síť a jistou kontinuitu s topologickou tradicí takto pojatých míst. Určitá místa významným způsobem působí na postavy, motivují je a ovlivňují jejich jednání, čímž se spolupodílejí na výstavbě syžetu a nabývají specifických významů, které jsou často velmi vzdáleny jejich prosté referenční funkci. Cílem práce je odkrýt a popsat topologickou mapu vybraných románů, z níž nad mnohdy nepřehlednou plochu města vystupují místa jako orientační body ležící na průsečících dějových liniích. Předkládaná topologická analýza má za cíl prozkoumat charakteristické vlastnosti a funkce toposů Ackroydových románů, tedy postihnout způsob, jakým Ackroyd tradiční literární toposy zapojuje do struktury románu a jaké mají intra-textové vazby a významy.

Práce se nesnaží postihnout genealogii jednotlivých toposů, ani sledovat jejich implicitní a explicitní intertextové vazby a zapojení, protože topos je ze své podstaty zachycen v široké síti asociací evokujících další podobná literární (i mimoliterární) místa a odkazuje na archetypální významy. Analýza vychází z existující obecné charakteristiky vybraných literárních toposů, o nichž bude řeč níže. Mělo by být patrné, čím Ackroyd tradiční toposy ozvláštňuje, a vykazují-li ve vybraném vzorku románů nějaké společné rysy, na jejichž základě by bylo možné hovořit o „ackroydovské topologii“, resp. o typologii

toposů. Předkládaná práce hledá odpovědi na následující otázky: Jaká je – vzhledem k významu přiřkládanému místu – topologie významných Ackroydových románů? Vytváří se v kontextu zkoumaných románů typologie, která je pro toposy společná? Zůstávají identifikované toposy ve zkoumaném vzorku statické, nebo se proměňují a objevují se jejich variace? Lze označit Ackroydovy toposy za tradiční literární symboly nebo jsou něčím mimořádné? Vykazuje topologická mapa vybraných Ackroydových románů v průběhu let nějaké změny?

Materiál tvoří vybrané Ackroydovy romány odehrávající se převážně v britské metropoli a to v chronologickém pořadí podle roku vydání, jmenovitě v románech *Velký požár Londýna*, *Hawksmoor*, *Chatterton*, *Dům doktora Deea*, *Dan Leno a golem z londýnských doků* a *Lambovi z Londýna*. Práce si neklade za cíl obsáhnout všechny Ackroydovy romány: neumožňuje to jednak rozsah práce, a protože se Ackroydův rukopis zásadně nemění, nepochybně by docházelo ke zbytečným opakováním. Výběr se tedy sestává z románů, které nabízejí dostatek materiálu k topologickému zkoumání a zároveň tvoří reprezentativní vzorek, na jehož základě můžeme dospět ke kvalifikovaným závěrům. Pomocným vodítkem pro výběr textů byl ohlas, jaký jednotlivé romány vzbudily mezi odbornou veřejností a kolik prostoru jim věnují literárně-kritické práce, protože není pochyb o tom, že v množství publikovaných prací umělecká kvalita Ackroydových románů kolísá.⁴ Romány, které nevykazují výrazné sepjetí s místem a jejichž topologická mapa je řídká, nebyly rovněž do výběru zařazeny.

⁴ Autoritativní *The Oxford Companion to English Literature* z roku 2009 zmiňuje pouze londýnské romány *VPL*, *HWKM*, *DDD*, *CHAT* a *GLD*. O proměnlivé kvalitě Ackroydových románů viz např. Nick Rennison, *Contemporary British Novelists* (New York: Routledge, 2005), 3-7. Též David Leavitt, „City of Priam,“ recenze *Pádu Tróji* od Petera Ackroyda, *New York Times*, 18. listopadu, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/11/18/books/review/Leavitt2-t.html>. Také John Peck, „The Novels of Peter Ackroyd,“ *English Studies* 75, č. 5 (1994): 442-452, <http://bit.ly/2how671>.

Teoretická a metodologická východiska práce tvoří především *Anatomie kritiky*⁵ Northropa Frye, zejména druhý a třetí esej o etické a archetypální kritice: archetypální kvalitě toposu a jeho dalším vlastnostem se budeme blíže věnovat. Dále vycházíme z tematologických a topologických prací zahrnujících českou i světovou literaturu od Daniely Hodrové, jmenovitě její studie *Místa s tajemstvím*⁶ a kolektivní monografie *Poetika míst*⁷. Ukazuje se, že její chápání díla jako komplexní sítě vztahů lze překvapivě dobře použít ke zkoumání Ackroydových románů. Jako významný inspirační zdroj pro analýzu sloužily topologické studie amerických románů Michala Peprníka *Topos lesa v americké literatuře*⁸ a *Rané romány Jamese Fenimora Coopera: Topologie počátků amerického románu*⁹. Na myšlenku aplikovat topologický pohled na romány Petera Ackroyda přivedly autora práce především články a studie Petra Chalupského, shrnuté v monografii *A Horror and a Beauty: The World of Peter Ackroyd's London Novels*,¹⁰ která originálním způsobem syntetizuje široké pole současného ackroydovského bádání. Jednotlivé zdroje budou podrobněji představeny v teoretické části práce.

Před vlastní topologickou analýzou vybraných románů uvedeme nejprve Petera Ackroyda do kontextu britské literatury přelomu tisíciletí, pokusíme se o shrnutí kritické recepce jeho děl a nastíníme jeho osobité chápání Londýna, které jsou pro studium a interpretaci Ackroydových děl zásadní. Než se dostaneme k odpovědím na výzkumné otázky, bude dále třeba nejprve stručně reflektovat teoretické přístupy k prostoru v literatuře, k proměnám jeho chápání v literárním díle. Budou popsány způsoby, jakým se z prostoru

⁵ Northrop Frye, *Anatomie kritiky* (Brno: Host, 2003).

⁶ Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím? Kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP, 1994).

⁷ Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová a Vladimír Macura, *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Praha: H&H, 1997).

⁸ Michal Peprník, *Topos lesa v americké literatuře* (Brno: Host, 2005).

⁹ Michal Peprník, *Rané romány Jamese Fenimora Coopera: topologie počátků amerického románu* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2011).

¹⁰ Petr Chalupský, *A Horror and a Beauty: The World of Peter Ackroyd's London Novels* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2016).

vyčleňuje místo, jakými prostředky se místo proměňuje v topos a nabývá archetypálních kvalit. Další kapitoly se budou věnovat jednotlivým románům v chronologickém pořadí a pokusí se zachytit a popsat významné lokality tvořící uzly topologické sítě.

Přáním autora předkládané práce je přispět ke kritické recepci Petera Ackroyda pohledem, který odkrývá zajímavý aspekt jeho prózy a nebyl zatím v tomto rozsahu zpracován. Práce by mohla pomoci zvýšit zájem o jeho beletristickou tvorbu a o další kvalitní překlady, jež si tento „klasik“ britské, ale i evropské literatury, zaslouhuje.

O autorovi

Peter Ackroyd se narodil v Londýně v roce 1949. V obecním bytě jej vychovávala matka a babička a to v katolickém duchu.¹¹ Jako mimořádně nadané dítě údajně v pěti letech četl noviny, svou první divadelní hru o Guy Fawkesovi napsal, když mu bylo devět. Celoživotní lásku k Londýnu v něm pomohla vypěstovat babička, která ho jako malého chlapce brala na vycházky do londýnské City. Vystudoval angličtinu Clare College v Cambridge a následně získal dvouleté Mellonovo stipendium na Yalovu univerzitu v USA. Výsledkem pobytu na Yale byla polemická esej o modernismu *Poznámky k nové kultuře*. V roce 1973 se v 23 letech stal nejmladším literárním editorem týdeníku *The Spectator*, blízkého konzervativním kruhům a známého svým střízlivým pohledem na mladou generaci umělců i populární kulturu. Působil také jako hlavní literární recenzent v *The Times*.

Uměleckou kariéru zahájil Ackroyd jako básník, ale od 80. let se již věnuje beletrii a biografiím. Pozornost čtenářů i kritiky získal jeho druhý román *Fiktivní deník Oscara Wildea* (*The Last Testament of Oscar Wilde*) z roku 1983, který vyhrál Somerset Maugham Prize, následovaný biografií T. S. Eliota, za niž Peter Ackroyd obdržel Whitbreadovu a Heinemannovu cenu. Za umělecky nejzdařilejší a nejzávažnější román se obecně považuje *Hawksmoor* (1985), oceněný ve Spojeném království Whitbreadovou cenou a cenou deníku *The Guardian*, jakož i Goncourtovou cenou ve Francii.¹² Do popředí zájmu se dostal v roce 1988 román *Chatterton*, jenž se objevil i v užším výběru pro Bookerovu cenu. V 80. letech patřil Peter Ackroyd mezi nejoriginálnější britské

¹¹ Religiózní prostředí později spoluvytvářelo jeho názory na teatrálnost londýnského živlu a divadelní charakter anglické obrazotvornosti vůbec, která podle Ackroyda vychází právě z katolické tradice. Viz Peter Ackroyd, *Albion: kořeny anglické imaginace*, přel. Hana Volejníková (Praha: BB Art, 2004).

¹² Toto stěžejní Ackroydovo bylo do češtiny přeloženo až v roce 2016. Příčina třicetiletého zpoždění tkví nejspíše v otázce jak převést z angličtiny mimořádně komplikovanou, stylizovanou barokní mluvu hlavní postavy do odpovídajícího českého jazyka. Použití archaické češtiny lze u dlouho očekávaného českého vydání považovat za zdařilé.

autory významu srovnatelného s Julianem Barnesem, Jeanette Wintersonovou nebo Salmanem Rushdiem.¹³

Ackroyd je pověstný svou vysokou literární produktivitou: obvykle pracuje na třech různých titulech současně a prakticky každý rok vydává nějakou monografii. Mezi nejvýznamnější práce z posledních desetiletí se řadí biografie *Williama Blakea* (1995), *Charlese Dickense* (2000), *Shakespeara* (2004), monumentální *Londýn: biografie* (2000), jež patrně tvoří vrchol nebeletristické tvorby Petera Ackroyda. Dále publikoval kulturní dějiny *Temže* (2007) a *Benátek* (2009). Z beletrie mělo v posledních letech úspěch Ackroydovo převyprávění *Canterburských povídek* (*Canterbury Tales: A Retelling*, 2009) a artušovské legendy (*The Death of King Arthur: The Immortal Legend – A Retelling*, 2010). Z jeho plánovaných šesti svazků *Dějiny Anglie* vyšly zatím první čtyři, pokrývající dobu od starověkých počátků Anglie do revoluce a bitvy u Waterloo (díly I-IV vyšly v letech 2011-2016). Do roku 2016 napsal celkem 18 románů, na dvě desítky biografii a kritických studií. Podílel se na řadě rozhlasových a televizních pořadů. Od roku 1984 je Peter Ackroyd členem Královské literární společnosti a v roce 2003 se stal komandérem řádu Britského impéria za přínos literatuře. Autor přiznává, že příliš nerozlišuje mezi psaním poezie, esejů, biografii či románů, neboť považuje všechno za „kapitoly jedné knihy,“ která se uzavře až jeho smrtí.¹⁴

Zatímco mnozí současní anglicky píšící autoři se během úspěšné kariéry stávají osobnostmi veřejného života, tvářemi knižního marketingu a mnohdy i společenskými celebritami, o Peteru Ackroydovi platí spíše opak. Od autora víme o jeho životě, názorech a postojích poměrně málo, literát za sebe nechává hovořit knihy. Drží se stranou literárního dění a ačkoli působil jako recenzent, současnou uměleckou scénu přechází s (možná předstíraným) nezájmem. Jeho složitá povaha a kontroverzní pověst nijak neumenšuje jeho literární kredit a výjimečnou pozici mezi současnými britskými autory.

¹³ Susana Onegová a Peter Ackroyd, „Interview with Peter Ackroyd,“ *Twentieth Century Literature* 42, č. 2 (1996): 208-220, doi:10.2307/441734, 208.

¹⁴ Onegová, „Interview,“ 209.

Kritická recepcce díla Petera Ackroyda

Umělecký vrchol Ackroydovy románové tvorby se klade do osmdesátých a devadesátých let 20. století, kdy spolu s dalšími spisovateli stál u zrodu „londýnského románu“ a podílel se na vytváření nového fenoménu britské literatury. Ackroyd platil vždy za jednu z nejinspirativnějších osobností tohoto žánru a jeho dílo je pro své myšlenkové a imaginativní bohatství zmiňováno v širokém spektru kritických studií. Následující kapitola si klade za cíl podat přehled o literárně kritickém hodnocení Ackroydovy tvorby, uvést autora do kontextu pojmů psychogeografie, historického románu a postmodernismu a představit významné kritické práce zabývající se jeho díly v mezinárodním kontextu a v českém prostředí.

Ackroyd a psychogeografie

V odborné literatuře je jméno a tvorba Petera Ackroyda často spojována s pojmem *psychogeografie*. Přestože tento termín zahrnuje širokou škálu praktik a je stejně nesnadno uchopitelný jako např. *genius loci*, pokusíme se vysvětlit jeho podstatu a specifický vztah Ackroydova díla k němu. Psychogeografie znamená způsob transformace vztahu k městskému prostředí a jeho prožívání. Snaží se zachytit často neuchopitelnou spojitost města a jeho obyvatel v triangulaci psychických, prostorových a časových vztahů. Psychogeografie vyrůstá z historie a proměn významných evropských center, Paříže a Londýna, a ačkoli ji lze praktikovat kdekoli na světě, psychogeografická témata zřídka opouštějí prostor těchto dvou metropolí.¹⁵ Merlin Coverley zdůrazňuje, že v praxi se jedná současně o literární hnutí, politicky angažovanou aktivitu i fyzický akt cílené, zvláště vymezené chůze městem (např. po pomyslné kružnici).¹⁶ V každém případě znamená psychogeografie jistou formu protestu,

¹⁵ Merlin Coverley, *Psychogeography* (Harpenden: Pocket Essentials, 2010), 12.

¹⁶ Viz Coverley, *Psychogeography*, 9-10.

radikalismu či vizionářství, jehož cílem je proměna všední, banální a unifikované reality diktované mainstreamem či vládnoucí vrstvou. Přetváření zkušenosti a vnímání městského prostředí úzce souvisí se principem psychogeografie, která se snaží odhalit skrytou a mnohdy znepokojivou tvář města maskovanou fasádou všedního dne. Tendence vidět a interpretovat město primárně jako tajuplné a nepoznatelné místo se odráží v tendenci zobrazovat metropoli s gotickými atributy. Opozice vůči všemu oficiálnímu, zákonnému a poslušnému musí svůj zájem logicky obracet ke zločinu, k podsvětí, k paralelnímu, nelegálnímu a k podvratným městským žvlům operujícím především v noci. Touto optikou (a inspirován Ianem Sinclairem) spatřuje Peter Ackroyd v rozmístění kostelů architekta Hawksmoora satanistický symbol. Jde však o více než o okultní vzorec. Merlin Coverley poznamenává, že Ackroyd zkoumá „extrémní formy behaviorální reakce vyprovokované městem,“¹⁷ tedy aktivního působení skrytých sil na postavy, u nichž prostředí vyvolává nevysvětlitelné, často vražedné chování.

Definice Guy Deborda, jednoho z myšlenkových otců hnutí, příznačně zní, že v psychogeografii jde o „studii specifických účinků geografického prostředí, ať vědomě či nevědomě organizovaného, na emoce a chování jedince“.¹⁸ Jedná se tedy o střetávání psychologie a geografie. Ačkoli první náznaky psychogeografických praktik nacházíme již v románech u Daniela Defoea (*Deník morového roku*, 1722), textech Williama Blakea (*Jeruzalém*, 1804-1820) či E. A. Poe („The Man of the Crowd“, 1840), jako umělecký směr se psychogeografie objevuje v padesátých letech v Paříži a prochází několika vývojovými etapami.

Mezi ústřední praktiky psychogeografie patří bezcílná, intuitivní, ale pozorná chůze městským prostředím, soustředěná introspekce, zájem o tajemné

¹⁷ Coverley, *Psychogeography*, 125.

¹⁸ Guy Debord, „Introduction to a Critique of Urban Geography,“ in *Critical Geographies: A Collection of Readings*, Salvatore Engel-Di Mauro, ed., (Kelowna: Praxis (e)Press, 2008), 23-27, <http://hdl.handle.net/10214/1798>.

město, hledání jeho skutečné a trvalé podstaty, která leží skryta pod neustále měnící se každodenností. Psychogeografie se zajímá především o místa zapomenutá, odsunutá, ležící stranou od vyšlapaných cest a turistických destinací. Psychogeografie má tendenci fragmentovat, rozkládat či jinak podvrtně působit. Jak shrnuje Petr Chalupský, výsledky takových radikálních procházek městskou krajinou mají fragmentární podobu, nesnaží se o konzistentní, komplexní výklad, ale spíše o antikvariátní vrstvení historických významů, uvědomování si minulosti místa a individuální prožitek z její projekce do přítomnosti.¹⁹ Mísí se tak přístupy psychologické a psychoanalytické s dokumentačními a historiografickými.

V souladu s principy psychogeografie píší v britském prostředí zejména dva výše zmiňovaní autoři: Iain Sinclair a Peter Ackroyd. Jejich texty zobrazují město převážně jako temné místo plné okultních významů a vykazují silný prvek antikvářství, lpění na historii, jež se projevuje snahou interpretovat současnosti prizmatem minulosti. Zvláště Ackroydovo pojetí města má v tomto směru s psychogeografií řadu společných rysů, zejména mnohvrstevnatou neuchopitelnost Londýna a jeho historickou zkušenost. Soulad nalézáme i ve zkoumání podpovrchových, temných a neviditelných sil, které působí na zemském povrchu. Nicméně Ackroyda nelze řadit mezi pravé psychogeografické autory a to z následujících důvodů.

Jak podotýká Chalupský, Ackroydova tvorba nevykazuje dokumentační formu procházek a narativní perspektivu, jakou nalézáme např. u Iaina Sinclaira, nebo Willa Selfa.²⁰ Ackroyd prakticky nemá politickou či subverzní náplň volající po revoluční změně, která je u ostatních psychogeografů zřetelná.²¹ Přes Ackroydovy tendence k iracionalitě a místy i k radikálnímu

¹⁹ Petr Chalupský, „London of the Mind – The Narrative of Psychogeographic Antiquarianism in Selected London Novels of Peter Ackroyd,“ *English Language and Literature Studies* 4, č. 1 (2014): 10-21, doi:10.5539/ells.v4n1p10.

²⁰ Ibid., 12.

²¹ Alex Murray, *Recalling London: Literature and History in the Work of Peter Ackroyd and Iain Sinclair* (New York: Continuum, 2007), 25. Murrayho studie se snaží dokázat, že Ackroyd

vizionářství je Ackroydův koncept Londýna tradiční a ve své podstatě konzervativní, protože tajemné a nevysvětlitelné síly, stejně jako individuální projevy jedince, jsou v konečném důsledku integrovány do jedné velké historické tradice.

Ackroydova koncepce opakujících se historických událostí, kterou označuje jako „teorii chronologické rezonance“, není slučitelná s radikálním principem psychogeografie a chutí měnit pořádky, protože Ackroyd považuje tyto historické odezvy za součást časových schémat či modelů označovaných jako „vzorce kontinuity“ (patterns of continuity), které se včleňují do nekonečného historického toku. Ackroydova citlivost k historii míst sice našla u psychogeografů velkou odezvu (podle Coverleyho měl Ackroydův opus *Londýn: biografie* z roku 2000 pro londýnskou psychogeografii obrovský význam²²), jeho konzervativní, místy patetické pojetí věčného, majestátního Londýna se s politickou angažovaností psychogeografie rozchází.²³ U Iaina Sinclaira – na rozdíl od Ackroyda – rychle rozpoznáme psychogeografy zmiňovaný kritický politický náboj: protagonistkou jeho románu *Po proudu řeky* (Downriver, 1991) je groteskní karikatura Margaret Thatcherové jménem Vdova, jež stojí v čele strany totalitárního státního systému. Angažovanost ve veřejném životě dokládají Sinclairovy eseje *Sorry Meniscus* (1999), v nichž kritizuje stavbu kontroverzního Dómu milénia (Millennium Dome) na jižním břehu Temže, nebo *Ghost Milk* (2012) stavící se proti militarizaci Londýna během letních olympijských her, kvůli kterým musely tisíce obyvatel opustit své domovy.

Ačkoli tedy nacházíme u Ackroyda postupy, které psychogeografie nadšeně přijímá (zejména koncept a strukturu Ackroydovy biografie Londýna, jež se stala prvotním impulsem pro psychogeografii), nenaplnuje jeho

politickou situaci v 80. a 90. letech implicitně ve *VPL* a *HWKM* reflektuje. Nelze však učinit závěr, činí-li tak Ackroyd záměrně, nebo mu šedá, odosobněná realita thatcherovské Británie pro jeho umělecký záměr prostě vyhovuje.

²² Coverley, *Psychogeography*, 122.

²³ Coverley, *Psychogeography*, 27-28.

románová tvorba dost z programu a estetických východisek psychogeografie, aby mohl být Ackroyd bez výhrad zařazen mezi Sinclaira, W. Selfa nebo J. G. Ballarda. Paradoxně se i Ackroyd sám vymezuje proti hnutí, které se o jeho práci opírá. Jak dokládá Chalupský, Ackroydovo vizionářské pojetí věčného Londýna je tradicionalistické, chybí mu politický podtext a směřuje spíše k trans-historické harmonii, spíše než k aktivizaci a polarizaci.²⁴

Ackroyd a postmodernismus

Četné kritické práce dokládají, že historie představuje významný fenomén britské prózy posledních desetiletí a romány Petera Ackroyda se nežádka řadí mezi romány historické.²⁵ Ladislav Nagy spojuje zvýšený literární zájem o historii s novým historismem, jenž s odkazem na myšlenky Foucaulta, Derridy či Hobsbawma zpochybňuje poznatelnost, objektivní charakter dějin a jejich směřování a problematizuje jejich výklad. Místo lineárního pokroku vnáší (nejen) do literatury „koncepty návratu, opakování a rozdílu,“ skoky v čase i prostoru.²⁶ Současný historický román se od historických románů 19. století liší především rezignací na hledání „velkých příběhů“ a dějinných kontinuit, charakteristický je spíše obrazem diskontinuity, fragmentace a plurality. Ve shodě s postmoderní technikou mísení žánrů se pak historický román kříží zejména s románem detektivním, gotickým či obecně spekulativními žánry.²⁷

²⁴ Chalupský, *A Horror*, 159-160.

²⁵ Barry Lewis, *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd* (Columbia: University of South Carolina Press, 2007), 158. Viz také Suzanne Keenová „The Historical Turn in British Fiction,“ in *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, James F. English, ed. (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 167-187. Nebo také Ladislav Nagy, *Palimpsesty, heterotopie a krajiny: historie v anglickém románu posledních desetiletí* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2016), 7-9.

²⁶ Ladislav Nagy, „Historie v anglickém románu posledních desetiletí,“ disertační práce (Praha, Karlova univerzita, 2011), 8.

²⁷ Máme tím na mysli širokou kategorii beletrie, jež obsahuje fantaskní prvky a zahrnuje žánry jako science-fiction, fantasy, horror nebo alternativní historie.

Ackroyd přiznává, že jeho imaginace funguje na eklektičnosti, na zpracovávání mnoha různých vlivů, na absorbování rozličných textů a jejich kreativním přepisování, na jejich přetváření zahrnující zcela záměrnou – a místy zlomyslnou – manipulaci s historickými detaily, které v jeho chápání nejsou posvátné.²⁸ Výběr skutečných historických reálií (míst i postav) představuje jeden ze základních principů Ackroydovy tvorby, přičemž románům i biografiím předchází důkladné rešerše. Tento přístup pochopitelně dráždí realisticky orientované kritiky a čtenáře, kteří od erudovaného autora očekávají věrnost a historicky přesnou práci s „fakty“ či „pravdou“. U Ackroyda se na přesnost nebo věrnost spolehnout nemůžeme. V této podobě musíme v souladu s postmoderní rezignací na poznatelnost čehokoli chápat Ackroydovu metodu jako „hru“ se čtenářem, s jazykem²⁹ a minulostí a jako polemiku s vědecky doloženou historickou fikcí, která má ambice stát se literárním zpracováním skutečné, tedy pravdivé, události. Tato hra nezabraňuje čtenáři dohledávat či ověřovat, naopak vybízí k aktivnímu přístupu. V další rovině tak může přinést jistou satisfakci, když zjistíme, že Karl Marx nesedával v čítárně Britského muzea na židli číslo C4, jak píše Peter Ackroyd v *GLD*, ale na čísle L7.

Linda Hutcheonová v *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) řadí Ackroyda mezi autory „historiografické metafikce“³⁰ s odkazem na zpracování minulosti a narativu v románu *HWKM*. Hutcheonová považuje historiografickou metafikci za prózu „výrazně sebe-reflexivní, přesto paradoxně uplatňující nárok na historické události a postavy“.³¹ Jedná se tedy o vědomé zpracování historického

²⁸ Susana Jeán Onegová, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd* (Columbia: Camden House, 1999), 24. Ackroyd např. popisuje, jak během svého pobytu na Yale poskládal divadelní hru z citací šedesáti různých dramatiků.

²⁹ Na text jako „hru“ soustavně odkazují Gibson a Wolfreys. Viz Jeremy Gibson a Julian Wolfreys, *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text* (New York: St. Martin's Press, 2000).

³⁰ Linda Hutcheonová, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1988), 105-123, 212.

³¹ Viz Hutcheonová, *Poetics*, 5.

materiálu s důrazem na jeho fiktivní a literární, resp. jazykovou povahu s cílem hravě přepracovávat a přehodnocovat dějiny, se všemi paradoxními důsledky a problémy plynoucí z kritérií, jimiž jsme zvyklí posuzovat literaturu: originalita, autenticita, pravdivost a literárnost. Z formálního hlediska rovněž využívá Ackroyd řadu literárních postupů spojovaných s postmodernismem, jakými jsou pastiš, intertextualita, metafikce, parodie či koláž.³² Záměrně či mimoděk, používáním těchto literárních technik a oscilováním mezi fikcí a historickými fakty naplňuje Ackroyd postmoderní poetiku tak, jak ji definovala Hutcheonová.³³

V Ackroydově snaze o oživení anglické literární tradice se objevuje výrazný postmoderní element: při hledání vizionářské či transcendentální, transhistorické kontinuity Londýna se v dílech opakovaně objevují a recyklují tzv. populární žánry: kabaretní vystoupení, varieté, loutky Punche a Judy, prvky gotických romancí, krváků a detektivek. Ackroyd pochopitelně odmítá, že by kombinace žánrů, „vysokého“ a „nízkého“, byla projevem postmoderní poetiky a odkazuje opakovaně na Dickense nebo Shakespeara, jimž je kombinace tragického a komického, vznešeného a přízemního vlastní – stejně vlastní jako celé anglické literární tradici. Nicméně setřené rozdíly mezi „elitními“ a „populárními“ představuje esenci postmodernismu.³⁴

David Leon Higdon v eseji „Colonising the Past: The Novels of Peter Ackroyd“ také poznamenává, že Ackroydův vztah k postmodernismu a tradici je rozporuplný.³⁵ Ackroyd v 70. letech kritizoval autory Thomase Pynchona,

³² David Leon Higdon, „Colonising the Past: The novels of Peter Ackroyd,“ in *The Contemporary British Novel Since 1980*, eds. James Acheson a Sarah Ross (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 217-228.

³³ Vztahu současné britské literatury k historiografickým faktům a decentralizaci historie se také věnuje srovnávací studie Heike Hartungové *Die dezentrale Geschichte: Historisches Erzählen und literarische Geschichte(n) bei Peter Ackroyd, Graham Swift und Salman Rushdie* (Trier: Wiss. Verl. Trier, 2002).

³⁴ Viz Hutcheonová, *Poetics*, 20. Též např. Eduard Vlad, *Authorship and Identity in Contemporary Fiction* (Constanța: Ex Ponto, 2005), 17.

³⁵ Hutcheonová, *A Poetics*, 218.

Gabriela Garcíu Márqueze či Itala Calvina, že se jim nepovedlo nahradit moralistické konvence realistického románu, ale svou snahou jej dokázali pouze zničit. Současně přitom Ackroyd ve svých *Poznámkách k nové kultuře* doporučuje Jacquese Lacana a Jacquese Derridu jako stěžejní inspirační zdroje a odsuzuje britskou literární scénu za její lpění na humanistických tradicích. Když se z mladého Ackroyda-kritika stal vyzrálý Ackroyd-spisovatel, přejal v podstatě všechny kritizované techniky, které realistický román rozkládají, a obloukem se vrací k původně kritizované tradici angličanství, nejzřetelněji vyjádřené v *Anglické hudbě* a *Albionu: kořenech anglické imaginace*. Barry Lewis to komentuje následovně:

„It is always wise to look for evidence of continuity rather than of violent change, because persistence and permanence lie the true strengths of human nature.“ How strangely this statement reads when set against earlier pronouncements from *Notes for a New Culture*. In that earlier work, the very notion of a persistent and permanent human nature was challenged and replaced by an identity that was contingent upon flux and historical circumstance. It is in the gap between the two positions that we can see the evolution – or devolution – of Ackroyd’s thinking. The radical naysayer at Yale morphs into the flag-waving bearer of CBE.³⁶

S odkazem na zkoumání možností realistického vyprávění, polyfonní texty a využívání pastiše řadí Higdon Ackroyda po bok Johna Fowlese a Davida Lodge. Ackroyd postmoderní literatuře přiznává jistou platnost a vlastní historické romány nepřímou umísťuje mezi dva literární póly, když v recenzi románu Timothy Moa *Ostrovní vlastnictví* (*An Insular Possession*) Ackroyd píše: „If ‘post-modernism’ means anything, it is in its disavowal both of conventional realism and self-conscious experimentalism; and this is precisely the area

³⁶ Lewis, *My Words*, 126. Srov. též Nagy, *Palimpsesty*, 88.

where historical fiction has come into its own.“³⁷ Nálepku „postmoderní“ Ackroyd odmítá, stejně jako celý koncept postmodernismu. Např. v přednášce „The Englishness of English Literature“³⁸ argumentuje, že u tzv. postmodernismu se nejedná o žádnou novější fázi literárního vývoje, ale o pouhý konstrukt literárních kritiků, který využívá techniky a postupy, jež jsou v literatuře známé a využívané po staletí, tedy od dob Williama Shakespeara, Lawrence Sterna či Oscara Wildea.

O tom, že Peter Ackroyd přesto patří mezi kanonické postmoderní autory, svědčí fakt, že jeho jméno se jako červená niť táhne monografií *British Postmodern Fiction* z edice Postmodern Studies z roku 1993. Autoři esejů zkoumající různé aspekty britské postmoderní prózy (např. její vztah k realismu, architektoniku postmoderních děl apod.) na Ackroydovu tvorbu neustále narážejí, komentují ji, a proto i přes vlastní výhrady představuje Peter Ackroyd jednoho z ústředních autorů zkoumaného literárního proudu.³⁹ Susana Onegová ve svém příspěvku zkoumá historiografickou metafikci jako specifický žánr a vedle Petera Ackroyda jmenuje např. Grahama Swifta a jeho *Země vod* (Waterland, 1983), Jeanette Wintersonovou a *Vášeň* (The Passion, 1985), Salmana Rushdieho a *Děti půlnoci* (Midnight's Children, 1981), Angelu Carterovou a *Noci v cirkuse* (Nights at the Circus, 1985), ze starších autorů např. Durrellův *Avignonský kvintet* (Avignon Quintet, 1974-1985) nebo trilogii Williama Goldinga *Rituál plavby* (Rites of Passage, 1980), *Stísněný prostor* (Close Quarters, 1987) a *Požár v podpalubí* (Fire Down Below, 1989). Zajímavé srovnání pak nabízí *Larva* (A Maggot, 1983) Johna Fowlese, vydaná ve stejném roce jako *HWKM*, protože oba romány se odehrávají ve stejných obdobích, zabývají se ezoterickými či sektářskými skupinami a sledují snahu protagonisty o „transcendenci či kosmickou integraci“, oba romány jsou vizionářské

³⁷ Peter Ackroyd, „The Englishness of English Literature,“ in *Peter Ackroyd: The Collection*, ed. Thomas Wright (London: Chatto & Windus, 2011) 191.

³⁸ Ackroyd, „The Englishness of English Literature,“ in *Peter Ackroyd: The Collection*, 328-340.

³⁹ Theo D'haen a Hans Bertens, eds., *British Postmodern Fiction* (Amsterdam: Rodopi, 1993).

a antikvářské, vzpírají se žánrovému ukotvení a líčí na čtenáře postmoderní pasti.⁴⁰

Londýnský román

Petera Ackroyda můžeme vedle kontextu literárně-historického zařadit do kontextu tematického. Není pochyb o významu Londýna jako inspiračního zdroje či literárního prostředí pro celé generace autorů, nicméně zachycování proměn Londýna patří mezi zřetelné fenomény britské prózy posledních desetiletí. Z Ackroydových současníků, jejichž díla vykazují tematickou příbuznost, musíme na prvním místě jmenovat Iaina Sinclaira, jehož báseň *Ludův žár* (Lud Heat, 1975) a jeho mystická interpretace Hawksmoorových kostelů se stala přímým inspiračním zdrojem pro Ackroydova *Hawksmoora*. Podle Merlina Coverleyho představují Ackroyd a Sinclair dvě hlavní osy, kolem nichž se literární Londýn točí.⁴¹ Obdobně i Sinclairův román *White Chappell, šarlatové stopy* (White Chappel, Scarlet Tracings, 1987), v jehož fragmentární struktuře mnoha dějových linií hrají roli vraždy spáchané na významných místech.⁴² Podobně jako u Ackroyda je Sinclairova vize Londýna roztržštěná, okultní, ale nemá jednotící mytický podtext. Technikou juxtapozice a náznaků se snaží odhalit tajemství města, ale na rozdíl od Ackroyda zakomponovat do svých děl procházky, osobní vzpomínky, povídky a recenze, toulá se i v současných předměstských čtvrtích obývaných převážně imigranty.

Pokoušet se o výčet spisovatelů, kteří se v britské literatuře věnují Londýnu a tvoří tak tematicky příbuzný kontext Ackroydovy tvorby, by bylo bezpředmětné. Obrovské množství autorů a děl dokládá např. monografie Paula Baileyho,⁴³ mapující významná díla o Londýnu v literárních památkách

⁴⁰ Viz Susana Onegová, „British Historiographic Metafiction in the 1980’s,“ in *British Postmodern Fiction*, eds. Theo D’haen a Hans Bertens (Amsterdam: Rodopi, 1993), 47-61.

⁴¹ Coverley, *Psychogeography*, 26.

⁴² Merlin Coverley, *London Writing* (Harpenden: Pocket Essentials, 2005), 64. Merlin Coverley zde zcela rezignuje na pokus o shrnutí děje.

⁴³ Paul Bailey, *The Oxford Book of London* (Oxford: OUP, 1995).

ze 12. století do současnosti, či Iana Cunninghama,⁴⁴ jenž podle geografického klíče prochází londýnskými lokalitami zachycenými v románech a básních od vzniku metropole do současnosti. Monumentální svým záběrem je Rennisonův⁴⁵ sborník čítající stovky autorů, kteří kdy o Londýnu psali, nebo se o něm významně zmínili. Užším záběrem se kolektivní monografie Susany Onegové a Johna Stotesburyho⁴⁶ pokouší o sjednocující, zaostřený přehled na vlnu „londýnských románů“ z posledních dvou desetiletí dvacátého století. Editori se zde zaměřují na historické vizionářské autory a na současnou scénu, které dominují Ackroyd se Sinclairem. Merlin Coverley⁴⁷ třídí spisovatele do skupin podle dominantního principu, jakým Londýn zobrazují.

Není pochyb o tom, že „londýnský román“ představuje svým způsobem unikátní žánr posledních desetiletí. Malcolm Bradbury za tím vidí reakci na kontroverzní politiku vlády Margaret Thatcherové v kombinaci s vlivem americké literatury a jejích obrazů městské apokalypsy charakteristické pro nálady konce tisíciletí.⁴⁸ Onegová a Stotesbury v úvodu k *London in Literature* zmiňují pravděpodobně relevantnější názor Roz Caveneyové, která vidí tento druh literatury jako výsostně anglický žánr založený na mytické vizi Londýna: „[t]he city of possibilities allowing a perpetual reinvention of the self“.⁴⁹ Londýn se tedy ukazuje jako velmi flexibilní, tvárný a plastický prostor, ve kterém se na konci tisíciletí střetávají historické, sociální, politické i kulturní podněty a vytváří tak ohnisko nebývale kreativních zpracování jedinečné zkušenosti města.

Z nejvýznamnějších románů plodného období posledních desetiletí zmíníme některá další „londýnská“ díla, která dosáhla čtenářského i kritického

⁴⁴ Ian Cunningham, *A Reader's Guide to Writers' London* (London: Prion, 2001).

⁴⁵ Nick Rennison, ed., *Waterstone's Guide to London Writing* (Brentford: Middlesex: Waterstone, 1995).

⁴⁶ Susana Onegová a John A. Stotesbury, eds., *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis* (Universitaetsverlag C. Winter Heidelberg, 2002).

⁴⁷ Coverley, *London Writing*.

⁴⁸ Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel* (London: Secker & Warburg, 1993).

⁴⁹ Onegová a Statesbury, *Visionary Mappings*, 13.

úspěchu. Chronologicky nejmladší a fantasticky multikulturní je antický Londýn Bernardine Evaristové v *Císařově kotěti* (Emperor's Babe, 2001, česky 2003 v překladu Pavlína Flajšarové); hutný, whitmanovsky laděný a politicky angažovaný román *Matka Londýn* (Mother London, 1988) od Michaela Moorcocka pokrývá padesát let proměn města; Martin Amis zachycuje groteskní a bezútěšný Londýn v románu *Londýnská pole* (London Fields, 1989, česky 2007); post-apokalyptický, dystopický Londýn vystupuje ve starším díle J. G. Ballarda *The Drowned World* (1962). Patří sem i *Jak naštěpit třešeň* (Sexing the Cherry, 1989, česky 2004) od Jeanette Wintersonové, *Moudré děti* (Wise Children, 1991, česky 2007) Angely Carterové, *Arcadia* (1992) Jima Crace, Justin Cartwright a jeho *Look at it This Way* (1990) či vtipná oslava městského labyrintu v *Bleeding London* (1997) autora Geoffa Nicholsona.

Z výše uvedeného je patrné, že třídění literární produkce do systematických příhrádek se ukazuje jako problematické. Přesto, nebo právě proto, tvoří dílo Petera Ackroyda základní texty pro non-konformní psychogeografy, milovníky postmoderních literárních hříček, fanoušky moderního historického románu, gotického románu nebo moderní detektivky. Všechny tyto kategorie se překrývají a současně se každé Peter Ackroyd z některých důvodů vzpírá. Specifický, osobitý charakter jeho próz vybízí k hlubšímu zkoumání a v posledních dvou desetiletí se Ackroydovi dostalo i zasloužené kritické pozornosti, zejména z kontinentální Evropy.⁵⁰ Vedle množství dílčích studií a článků, se Ackroydovu dílu věnuje několik rozsáhlejších prací, které budou nyní stručně představeny.

⁵⁰ Lewis si všímá poněkud chladnějšího vztahu ze strany britských kritiků, což může souviset jednak s Ackroydovou tvrdošijným a stále hůře obhajitelným kulturním tradicionalismem, jakož i s jeho pověstí britského recenzenta a nepříteli vstřícné osobnosti. Viz Lewis, *My Words*, 152-154.

Ackroydovské studie

První knižní studii o Ackroydovi *Le vite in gioco* publikovala v italštině v roce 1996 Laura Giovannelli, v níž se ve čtyřech oddílech se věnuje ontologickým a autoreferenčním prvkům Ackroydových textů. Autorka zkoumá Ackroydovy *Poznámky k nové kultuře* ve vztahu k Eliotovým *Poznámkám k definici nové kultury*, dále pak prvním dvěma Ackroydovým románům *VPL* a *Poslednímu pořizení Oscara Wildea* a hře s maskami a přetvářkou; ve třetím oddílu zkoumá otázku času a mýtu v románech *HWKM*, *DDD* a *CHAT*; ve čtvrtém metanarativní postupy v *Anglické hudbě*. Fakt, že monografie byla vydána pouze v italštině, poněkud komplikuje její zařazení do širšího kontextu ackroydovského bádání.

První anglicky psanou monografií zabývající se výhradně autorem a dílem je kniha *Peter Ackroyd* od Susany Onegové, vydaná v roce 1998 v přehledové edici Britské rady *Writers and Their Work*.⁵¹ Onegová v ní analyzuje prvních devět Ackroydových románů a pět biografii. Zabývá se zejména jeho způsobem zobrazování Londýna, práce (či spíše manipulace) s historickými fakty a vícevrstevnatou hrou s formou a obsahem. Poukazuje rovněž na odkazy ke katolické estetické tradici, která přežila reformaci a projevuje se v londýnské sensibilitě fascinací rituálem, teatrálností kabaretů a smyslem pro posvátnost.

Další rozsáhlejší monografii zabývající se romány Petera Ackroyda vydala Susana Onegová v roce 1999 s názvem *Metafiction and Myth in Novels of Peter Ackroyd*.⁵² Jedná se o značně rozšířenou a doplněnou verzi její předchozí monografie *Peter Ackroyd*. Ve čtyřech rozsáhlých kapitolách důkladně analyzuje chronologicky příbuzné romány, jimž se věnovala ve studii předchozí. Vychází zejména z pečlivého zkoumání a interpretace intra-, inter-, a mimo-textových odkazů, čímž se jí celkem úspěšně daří rozmotat hustou síť vazeb a symbolů,

⁵¹ Onegová, *Peter Ackroyd* (Plymouth: Northcote House, 1998).

⁵² Onegová, *Myth and Metafiction in the Novels of Peter Ackroyd* (Columbia: Camden House, 1999).

což je v komplexnosti a bohatosti Ackroydovy prózy vždy nesnadné. Částečně si všimá i tematického souběhu Ackroydových románů a biografii.

Na materiálu devíti do té doby vydaných románů do hloubky zkoumá opakující se strukturní rysy a umělecká východiska, která sestávají ze dvou zdánlivě protichůdných proudů. Na jedné straně je to tendence stírat rozdíly mezi fikcí a historií, kombinovat nahodilost a řád, zvýrazňovat úlohu jazyka jako mediátora poznání (je-li vůbec v textové rovině možné). Onegová Ackroyda bezvýhradně řadí do postmoderního žánru „historiografické metafikce“, jak ji definovala Linda Hutcheonová (viz výše). Druhou tendencí je podle Onegové pokus dosáhnout „mytického uzavření“ (mythical closure), tedy mytického podkladu, na němž jinak fragmentární a subjektivní vnímání stojí, v čemž se projevuje vliv modernismu a T. S. Eliota, jakož i Lawrence Durrella či Doris Lessingové.⁵³ Za pozornost stojí především její analýza románu *DDD*, kterou Onega provádí s hlubokým porozuměním středověkému alchymistickému diskurzu. Její hermetický výklad magického smyslu Deeovy hieroglyfické monády založený na původních středověkých textech doktora Johna Deea zaujme svou impozantní interpretační hloubkou.

Téměř současně s Onegovou studií vychází monografie *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text*, kterou započal Jeremy Gibson a dokončil Julian Wolfreys.⁵⁴ Jak název napovídá, práce se zaměřuje primárně na metafikční, textovou a intertextovou rovinu Ackroydovy poezie a románů, tedy výrazně odlišně od sémantického přístupu Onegové. Poststrukturalistický přístup vycházející z Rolanda Barthesa a zejména Jacquese Derridy se vyhýbá mimotextovým interpretacím a Gibson a Wolfreys se tak pohybují primárně na úrovni textu. Z tohoto důvodu se v první kapitole věnované poezii odmítají pouštět do interpretace aluzí, z nichž Ackroyd staví své básně.

⁵³ Onegová, *Myth*, 2, 16. Jak ale poznamenává Ladislav Nagy, tradice u pozdějšího Ackroyda je však již velmi zkostrnatělá a s kritickým chápáním tradice T. S. Eliota se v podstatě rozchází. Viz Nagy, *Palimpsesty*, 89.

⁵⁴ Jeremy Gibson a Johanthan Wolfreys, *The Ludic and Labyrinthine Text* (London: Macmillan Press, 2000).

Knowing the allusion and searching out others will not help the reader determine the meaning of these poems. [...] certain of Ackroyd's poems parodically mimic the act of interpretative analysis, where the text is treated as though it were the manifest content of a subject's dream, and stripped of its traces, images, layers, in order to unveil latent truth, in an act of textual striptease which proposes ultimately to lay bare the meaning. Such a gesture [...] denies the much sought-after depth, and the kind of depth model on which much close reading in the humanist critical tradition is based.⁵⁵

V podobném duchu a s vědomím, že jazyk jako médium problematizuje tradiční pojmy jako „realita“, „zobrazování“, „pravda“ a „mimesis“, analyzují Gibson a Wolfreys v druhé kapitole intertextové hry s literárním kontextem ve *VPL*, literární pastiš v románu *Poslední pořizení Oscara Wildea* (*The Last Testament of Oscar Wilde*, 1983, česky jako *Fiktivní deník Oscara Wildea*, 2006) a hru se styly, žánry a temporalitou v *HWKM*. V třetí kapitole, které předchází textová hra fragmentárních citací a komentářů k románu *CHAT*, věnují pozornost kritice zvířené po publikaci *Anglické hudby* (*English Music*, 1992) a marnému hledání definitivního smyslu či objektivní interpretaci románu *Rozbřesk* (*First Light*, 1989). V analýze *Miltona v Americe* (*Milton in America*, 1996) hodnotí především Ackroydovu hru s karnevalizací a všímají si obrazné i skutečné slepoty hlavní postavy, včetně řady binárních opozic, na nichž je román vystavěn. V závěrečné kapitole zkoumají zcizující topografii Londýna v Ackroydových biografiích, proměnlivý charakter minulosti v *DDD* a síť textových linek spojujících postavy *GLD* a nepoznatelnou povahu Londýna. Knihu doplňují tři rozsáhlé rozhovory s Peterem Ackroydem, v nichž překvapivě otevřeně hovoří o vlastní tvorbě, inspiraci a svém chápání tradice anglického písemnictví. Monografie obsahuje též rozsáhlou bibliografickou část existujících kritik, článků a recenzí.

⁵⁵ Gibson a Wolfreys, *The Ludic*, 38.

Tato pozoruhodná studie je vlastně sama textovou hrou, dialogem tří hlasů s vloženými, útržkovitými kapitolami, která svým radikálním literárněvědným přístupem rezignuje na odhalování tajemství, významu a upřednostňuje přijetí nestability označovaného a paradox znovuobjevování nepoznatelného. Práce nemá snahu „vyložit“ Ackroydovu tvorbu, ale rozhýbat primární text a navést čtenáře, aby na onu textovou hru přistoupil. K tomuto účelu volí podobné prostředky jako Ackroyd, ale jejich účinek není tak přesvědčivý, jako u zkušeného spisovatele. Místy proto není zřejmé, zda se ještě jedná o seriózní literárněvědnou studii či umělecký text. Jak podotýká ve své recenzi John Nash, silnou stránku knihy představuje precizní a fundované odhalení Ackroydových her či formálních triků a zejména pak kapitola o Londýně, který nabývá charakteru postavy podílející se na tvorbě textu, respektive na transformaci města jako textu.⁵⁶ Jedná se o velmi užitečnou studii, která na rozdíl od Onegové či Barryho Lewise nemá tendenci nadměrně interpretovat a zjednodušovat.

Další z monografií zabývající se výhradně Ackroydovou tvorbou *My Words Echo Thus: Possessing the Past*, od Barryho Lewise z roku 2007, nabízí velmi komplexní zpracování Ackroydovy literární produkce zahrnující recenze, eseje, poezii, romány i nebeletristická díla. Lewis při zpracování tematicky příbuzných textů postupuje chronologicky, což názorně ilustruje provázanost Ackroydovy beletristické a nebeletristické tvorby v průběhu let: postupuje od jeho akademické tvorby, přes období věnované pastiši a transvestismu (*VPL*, *Fiktivní deník Oscara Wildea*), vlivu Eliota a modernismu (*HWKM* a *CHAT*), dickensovské období (*Rozbřesk*, *Anglická hudba*), mystické a okultní romány (*DDD*, *GLD*), utopické romány (*Milton v Americe*, *Rukopisy Platona*), středověkou tematiku až po *LL*. V posledních kapitolách pak Lewis podává přehled kritických prací o Ackroydovi, zasazuje jej do širšího literárního kontextu a polemizuje s jeho postavením postmoderního autora. Ve středu Lewisovy pozornosti stojí Ackroydovo nakládání s minulostí. Jedná se

⁵⁶ Nash, recenze *The Ludic and Labyrinthine Text*, 482-484.

o čtivou monografii shrnující podstatné aspekty a měnící se ideová východiska Ackroydovy tvorby, nicméně rozsah zkoumaného materiálu autorovi nedovoluje proniknout do větší hloubky. Např. románu *HWKM*, který vyvolal největší čtenářský i kritický ohlas, se Lewis v téměř 200 stránkové monografii věnuje na pouhých osmi stranách, které analyzují Ackroydovu techniku anadiploze jako prostředku k provázání střídajících (a překrývajících) se narativů.

V roce 2007 vydaná komparativní práce Alexe Murrayho nazvaná *Recalling London: Literature and History in the Work of Peter Ackroyd and Iain Sinclair* odkazuje na ikonickou skladbu skupiny The Clash a implicitně na neutěšenou sociální a politickou situaci v Británii na přelomu 70. a 80. let minulého století. Právě do tohoto kontextu zasazuje Murray svou srovnávací studii, v níž zkoumá, jak oba autoři – každý jinak – v průběhu 20 let zpochybnili svými radikálními technikami existující historický diskurs, chápání a zobrazování minulosti či přítomnosti, a uvádí je do širšího kulturního rámce tehdejší Velké Británie. Zasazení tvorby obou značně rozdílných spisovatelů do sociálně-politického prostředí, v němž se populární kultura a umění ocitlo v konfliktu s dominantní politikou thatcherismu, nabízí nejzajímavější srovnání způsobů zobrazování Londýna, historie i odlišná umělecká východiska obou autorů. Murray se zabývá problematičtým vztahem historiografie k minulosti a rozdílům mezi oběma spisovateli ve vztahu k politickým a etickým otázkám historické fikce. Na rozdíl od Sinclaira se Ackroyd politické interpretaci svých děl brání s důrazem na ahistorický, neuchopitelný charakter Londýna. Murray přesto dokazuje, že jistou implicitní vazbu na ducha doby lze v Ackroydově díle nalézt a to jednak v návratu historických paradigmat (sociální uspořádání), jakož i v manipulaci s historickými narativy odrážející thatcherovskou rétoriku (přisvojování si národních mýtů k interpretaci přítomnosti). Na příkladu Williama Blakea, k němuž se Ackroyd i Sinclair shodně odvolávají, Murray ukazuje, jak rozdílným závěrům lze dospět: Sinclair k angažované opozici a Ackroyd ke konzervativnímu, vizionářskému pojetí.

Další příspěvek k ackroydovskému bádání vydala v roce 2011 Berkem Gürecci Sağlamová s názvem *Representations of London in Peter Ackroyd's Fiction: „The Mystical City Universal“*.⁵⁷ Jedná se o rozšířenou verzi dizertační práce, v níž se Sağlamová na materiálu čtyř Ackroydových románů (*CHAT*, *DDD*, *GLD* a *HWKM*) zabývá otázkou poznatelnosti Ackroydova přepisovaného Londýna, který je vlastně pouze konstrukt složený z textů autorů, již jsou sami produktem města. Sağlamová vychází z předpokladu, že Ackroydovy romány jsou parodií dvou žánrů: biografie a detektivky. Parodie biografie se zakládá na diskrepanci mezi doloženými historickými fakty a Ackroydovým zpracováním. Takové odlišnosti cíleně zvýrazňují fakt, že naše chápání minulosti přichází skrze interpretaci textu.

Jak upozorňuje David Charnick⁵⁸, Sağlamová ale opomíjí podstatu problému, tedy vlastní nepoznatelnosti objektu studia. Uvedme dva ilustrativní momenty: Charles Wychwood při studiu biografií básníka Chattertona zjišťuje, že každá biografie popisovala úplně jiného básníka: „Even the simplest observation by one was contradicted by another, so that nothing seemed certain.[...] At first, Charles was annoyed by these discrepancies but then he was exhilarated by them: for it meant anything became possible. If there were no truths, everything was true.”⁵⁹ K podobně relativizujícímu, ale současně osvobozujícímu zjištění, dochází Matthew Palmer při četbě biografií doktora Deea, které jeho osobnost charakterizují velmi různorodě a vlastně se ani neshodnou, do jakého myšlenkového období jeho působení spadá: „All these accounts had very little to do with his reputation as a conjuror or a black magician and, as I read various alternative descriptions in other texts, the only

⁵⁷ Berkem Gürecci Sağlamová, *Representations of London in Peter Ackroyd's Fiction: „The Mystical City Universal“* (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2011).

⁵⁸ David Charnick, recenze *Representations of London in Peter Ackroyd's Fiction: The Mystical City Universal* od Berkem Gürecci Sağlamové, *The Literary London Journal* 10, č. 1 (2013). <http://www.literarylondon.org/london-journal/spring2013/charnick.html>.

⁵⁹ Peter Ackroyd, *Chatterton* (London: Penguin Books, 1993), 127.

familiar image was the face I now knew so well. [...] John Dee himself had, in one way or another, belonged to every time.⁶⁰

Parodie detektivního žánru, resp. role detektiva u postav snažících se dohledat pravdu o osobě nebo o věci, podle autorky spočívá v nepoznatelnosti minulosti a nevhodných metodách či omylech detektiva Hawksmoora, Charlese Wychwooda a Matthewa Palmera. David Charnick poukazuje na řadu nedostatků práce, která tak zřejmě zůstane zajímavým, nicméně nepříliš podstatným příspěvkem ke kritické recepci tvorby Petera Ackroyda.

Jednou z posledních knižních studií zabývajících se uceleně Ackroydovými londýnskými romány je monografie Marty Komstové *Welcome to the Chemical Theatre: The Urban Chronotope in Peter Ackroyd's Fiction* z roku 2015.⁶¹ Komstová přichází se sémiotickou analýzou městského prostředí, k čemuž ji slouží metafora *chemického divadla*, v němž mohou v síti odkazů a narážek koexistovat i zcela protichůdné prvky. Naráží tak na postup (psala o něm už Onegová), ve kterém alchymista rozbíhá ve skleněné baňce symbolické chemické procesy a spojuje magické, neviditelné v materiální transformaci. Takové místo nebo prostor slouží jako brána do jiné reality a proměňuje přítomné postavy, nabývá zvláštních časoprostorových vlastností a vytváří zvláštní případ bachtinovského chronotopu. Komstová dále vychází z tezí Paula Smethursta, který upravuje reduktivní model chronotopu, aby odpovídal postmodernímu chápání nelineárního času a důsledkům post-strukturalismu. Ke zkoumání, jakým způsobem se časoprostorové vztahy podílí na významových posunech, využívá Lotmanův koncept *semiosféry* aplikovaný na geografickou mapu města, zejména rozvrstvení na centrum, periferii a přechodovou hranici.

Komstová si všímá zejména duálního vztahu chronotopu divadla a vězení ve *VPL*, *Posledním pořizení Oscara Wildea* a *GLD*, dále města jako

⁶⁰ Peter Ackroyd, *The House of Doctor Dee* (New York: Penguin, 1994), 132.

⁶¹ Marta Komstová, *Welcome to the Chemical Theatre: The Urban Chronotope in Peter Ackroyd's Fiction* (Frankfurt: Peter Lang, 2015).

bytosti a napětí mezi jeho centrem a periferií v *Anglické hudbě* a *Clerkenwellských povídkách*. Zajímavé srovnání nabízí posvátný chronotop chrámu a domu v *HWKM* a *DDD*, zejména nahrazení lineárního toku času věčným návratem v *HWKM* a věčnou přítomností v *DDD*. V další kapitole se autorka věnuje chronotopu jeskyně v *Rukopisech Platona* (*The Plato Papers*, 1999) a *Pádu Tróji* (*The Fall of Troy*, 2006) a významu vícevrstevnatému modelu města, který vyžaduje neustálé znovuobjevování a v němž se protichůdné prvky spojují v jeden integrální celek. Závěrečná kapitola uzavírá analýzou Ackroydova prvního a posledního románu, na níž pomocí chronotopu chrámu ilustruje proměnu modelu města jako vězení, v němž jsou postavy uzavřeny, na model Věčného města, z něhož mohou postavy uniknout do transcendentní, kulturní jednoty. Komstová zdůrazňuje roli městské (anglické, či spíše londýnské) senzibility, která postavám Ackroydových románů odhaluje vrozenou heterogenitu Londýna mísící vysoké a nízké, centrum a periferii. Podle jejího výkladu stojí model města na paradigmatu karnevalu spojující zdánlivě nespojitelné. Analýza Ackroydových neobvyklých časoprostorových vztahů na produkci významů je přínosná a Komstová pozorně reaguje na řadu postřehů předchozích kritiků, nicméně neubrání se tendenci podávat definitivní interpretace v místech, kde je text románu záměrně mnohoznačný a otevřený, např. v závěru románu *HWKM*.

Česká recepce Petera Ackroyda

V českém prostředí se Peteru Ackroydovi a jeho klíčovému románu *HWKM* věnoval např. Ladislav Nagy v eseji „Peter Ackroyd: psychogeografie a apokryf“.⁶² Všímá si zde především neuchopitelnosti *Hawksmoora*, žánrové nejednoznačnosti jako postmoderní hry se čtenářem. Zdůrazňuje rovněž

⁶² Původně jako kapitola nepublikované dizertační práce, později otištěná ve studii *Londýn jiný a stejný*, nejnověji v monografii *Palimpsesty, heterotopie a krajiny: historie v anglickém románu posledních desetiletí* vydané v roce 2016. Ladislav Nagy, „Peter Ackroyd: psychogeografie a apokryf,“ in *Palimpsesty, heterotopie a krajiny: historie v anglickém románu posledních desetiletí* (Praha, Univerzita Karlova v Praze, 2016).

charakter textu jako *palimpsestu*, tedy vrstveného textu psaného na jiném, starším a vybledlém podkladu, který stále prosvítá. Vyznačuje se nejen nejasnou hranicí mezi původním a novým textem, ale výsledkem překrývání obou vrstev vzniká bohatství až nadbytek významů. Zamýšlí se také nad textem jako *apokryfem*, tedy podvrženém textu nejasného původu, který nejen že pracuje na hranici historie a fikce, ale ve své podstatě tento protiklad stírá a pojem originálu destabilizuje. Prolínání těchto rovin u Ackroyda obohacuje text oběma směry: fikce dodává historii na aktuálnosti a naléhavosti, v opačném směru propůjčuje (zdánlivá) historická přesnost zdání autenticity a věrohodnosti. Nagy také sleduje Ackroydův posun v chápání Londýna a anglické tradice od raných do pozdějších románů. Upozorňuje na vývoj, který můžeme v Ackroydově pojetí Londýna pozorovat (viz výše): zatímco v sedmdesátých letech byl vůči konzervativní anglické kultuře velice kritický, na počátku devadesátých let se u něj projevuje nadšené až patetické obhajování neměnnosti a kontinuity kulturní historie, která se cyklicky opakuje, a našlo zpodobnění v románech *DDD* a *Anglické hudbě*. Londýn se stává „baštou angličanství, pevnou hrází staleté neměnnosti, která vzdoruje přílivu cizích myšlenek a stylů, povětšinou charakterizovaných jako mělké a škodlivé“.⁶³ Petr Chalupský⁶⁴ sice oponuje tím, že Ackroyd podrobuje Londýn a jeho dějiny redefinici a přehodnocuje pojem angličanství („Sama anglickost stojí na principu různorodosti“⁶⁵), ale například historicky daná multikulturní podstata města se do Ackroydovy tvorby téměř nepromítá. Ladislav Nagy se dalším aspektům Ackroydovy tvorby věnuje v monografii o proměnách Londýna

⁶³ Nagy, „Historie“, 86. Chalupský tyto námitky připouští, ale s odkazem na autonomní charakter Ackroydovy prózy a Kunderovu definici románu spočívající v jeho spletnosti a kontinuitě je vlastně nepovažuje za relevantní. Viz Chalupský, *A Horror*, 282.

⁶⁴ Chalupský, *A Horror*, 281.

⁶⁵ Peter Ackroyd, *Albion: kořeny anglické imaginace* (Praha: BB Art, 2004), 437.

v současné literatuře⁶⁶ a o podobách žánru historického románu v anglické literatuře posledních desetiletí⁶⁷.

Zobrazováním městského prostoru v Ackroydově románu *Hawksmoor* se zabývá Zénó Vernyik v práci *Cities of Saviours: The Representation of Urban Space in E. E. Cummings' Complete Poems, 1904-1962 and Peter Ackroyd's Hawksmoor*.⁶⁸ Vernyik především odmítá interpretaci Alexe Linka, v níž spatřuje Dyera jako architekta snažícího se stavbou falických věží zmocnit města a potlačit prvky feminity a tělesna.⁶⁹ Bohatými textovými důkazy vyvrací Linkovu tezi a důslednou významovou i detailní topografickou analýzou rekonstruuje románový prostor v mapě Londýna, v níž vyznačuje Dyerovy kostely jako vrcholy symbolických mnohoúhelníků (včetně pentagramu) sloužících jako brány v časoprostoru, jako portály pro komunikaci mezi sférami a otisky kosmického řádu v našem světě. K interpretaci zobrazování města přistupuje s teorií rozdělení profánního a sakrálního podle Mircea Eliade a přesvědčivě ji doplňuje Foucaultovou koncepcí heterotopie.

Martina Vránová v nepublikované disertaci s názvem „The Convergent Imagination: A Comparative Study of Intertextuality in Robert Clark's and Peter Ackroyd's Novels“⁷⁰ zkoumala Ackroydovy romány *Rozbřesk* a *Anglická hudba* z hlediska intertextuality, která představuje nástroj pro myšlenkovou výstavbu

⁶⁶ Ladislav Nagy, *Londýn stejný a jiný* (Praha: Arbor vitae, 2004).

⁶⁷ Ladislav Nagy, *Palimpsesty, heterotopie a krajiny* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2016).

⁶⁸ Zénó Vernyik, *Cities of Saviours: The Representation of Urban Space in E. E. Cummings' Complete Poems, 1904-1962 and Peter Ackroyd's Hawksmoor* (Szeged: Americana eBooks, 2015). Pro účely této práce byla použita autorova nepublikovaná disertační práce „Not to Harmony or to Rationally Beauty: The Representation of Urban Space in E. E. Cummings' Complete Poems, 1904–1962 and Peter Ackroyd's *Hawksmoor*,“ (Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012).

⁶⁹ Alex Link, „The Capitol of Darknesse: Gothic Spatialities in the London of Peter Ackroyd's *Hawksmoor*,“ in *Contemporary Literature* 45, č. 3 (2004): 516-536, doi: 10.2307/3593536.

⁷⁰ Martina Vránová, „The Convergent Imagination: A Comparative Study of Intertextuality in Robert Clark's and Peter Ackroyd's Novels,“ (Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2010).

románu, a v jejím pojetí není v souladu s poststrukturalistickými intertextovými teoriemi o fragmentovaném textu. Hypotextem zmíněných děl je román *Dva na věži* Thomase Hardyho, v nichž anglická historie a její umělecká tradice vytváří společný jmenovatel analyzovaných románů, do nichž Ackroyd promítá svou teorii časové a prostorové jednoty. Opakování a variace jsou podle Vránové procesy, které vytvářejí ideu národní historie a stojí v jejím centru. Autorka dále zdůrazňuje roli spisovatele jako mediátora, jenž transformuje chaos intertextuality a dodává mu význam, usměrňuje jej, čímž se staví proti postmoderní fragmentaci literárního, kulturního i společenského prostředí konce dvacátého století. Intertextualitu tak chápe jako prostředek primárně postmoderní, který Ackroyd ve zmiňovaných dvou románech používá k popření postmoderních východisek: relativismu a plurality. Ackroyd ve svých dalších románech takto výrazně sentimentální, až zbožný vztah k transcendentální minulosti a nevyhnutelné umělecké tradici nevykazuje. Můžeme tak souhlasit s Nagym v tom, že Ackroyda tento vztah spíše svazuje a literárně hodnotnější díla vytváří až v okamžiku, kdy se z tohoto patetického pouta vymaní.

O Peteru Ackroydovi rozsáhle publikoval v českých a zahraničních časopisech nejvíce Petr Chalupský, jehož publikace tvořily významný inspirační zdroj této práce. Chalupského studie tvořily hlavní prameny sekundární literatury a své dříve publikované poznatky nejnověji shrnul v monografii o Ackroydově chronotopu Londýna nazvané *A Horror and a Beauty: The World of Peter Ackroyd's London Novels*.⁷¹ Na rozdíl od ostatních ackroydovských monografií, Chalupský nepřistupuje k analýze chronologicky, ale tematicky. Šest kapitol se zabývá klíčovými vlastnostmi či aspekty Ackroydova Londýna, třebaže je obtížné tyto od sebe oddělit. Chalupský precizně a obsírně postihuje Ackroydovo unikátní pojetí londýnského časoprostoru, jeho tajuplnosti, zločinného charakteru, místo psychogeografie a antikvářství, smysl pro

⁷¹ Chalupský Petr. *A Horror and A Beauty: The World of Peter Ackroyd's London Novels* (Praha: Carolinum, 2016).

teatrálnost a literárnosti. Jeho monografie ve své komplexnosti, hloubce a šířce záběru, jenž integruje rozličné složky Ackroydovy poetiky napříč jeho londýnskými romány, představuje podstatný syntetizující příspěvek k ackroydovskému bádání a v kontextu ostatních monografií věnovaných tomuto autorovi se jedná o jedinečný scelující pohled.

Ackroydův Londýn

Úvodní medailon Petera Ackroyda ani přehled jeho kritické recepce se nevěnoval Londýnu jako ústřednímu fenoménu jeho tvorby, prostoru pro jeho romány zcela zásadnímu. Nelze zkoumat jeho romány, aniž bychom neměli rámcovou představu o tom, jak Ackroyd chápe Londýn, co pro něj britská metropole znamená a v čem je jeho pojetí jedinečné. Následující kapitola o tom pojednává jen ve stručnosti, protože toto téma bylo dostatečně popsáno v publikované literatuře.

Hlavní město Spojeného království vždy bylo středobodem osobního i literárního světa Petera Ackroyda. Higdon píše:

No account of Ackroyd's fiction would be complete without noting the major role London plays in his novels, because London supplies the cultural vitality, historical depth, and thematic energy of his urban art, largely confined to the geography and timespace of central London, stretching from Trafalgar Square to Tower.⁷²

Ackroyd se v Londýně narodil a strávil zde většinu života. Mluví o Londýnu jako o životním společníkovi, zdroji inspirace a teritoriu své imaginace. Londýn jako postava s tělem a krví nejzřetelněji vystupuje v úvodu k monumentální knize *Londýn: biografie*.⁷³ Ackroyd dokonce prezentuje město jako bytost schopnou páchat zlo a mstít se, když Londýn viní ze svých zdravotních komplikací, které ho postihly krátce po odevzdání rukopisu knihy.⁷⁴ Obdobně píše v úvodu ke knize *London Under*: „Tread carefully over the pavements of London, for you are treading on skin.“⁷⁵ Město jako jednající entitu ovlivňující své obyvatelstvo popisuje Ackroyd takto:

⁷² Higdon, „Colonising the Past,“ 218.

⁷³ Ackroyd, *Londýn*, 25-26.

⁷⁴ Peter Ackroyd, *London*, TV dokument BBC (London: BBC, 2004).

⁷⁵ Peter Ackroyd, *London Under: The Secret History Beneath the Streets* (New York: Nan A. Talese, 2011), 3.

Sometimes it seems to me the city creates the conditions for its own growth, that it somehow plays an active part in its own development like some complex organism slowly discovering its form. Certainly it affects the lives, the behavior, the speech, even the gestures of people who live in it.⁷⁶

Pro poetiku Petera Ackroyda představuje vzájemné působení literárních a mimoliterárních kontextů klíčový prvek. Ackroyd tyto kontexty, asociace a hlasy přejímá, přetváří a zpětně do literární i mimoliterární sféry projektuje. Takové působení je oboustranné a vzájemné. Romány odehrávající se v Londýně jsou ukotveny v geografii města, rozvrženy na jeho mapě. Protože se však odehrávají jak na místech reálných, ověřitelných, tak i na místech imaginárních, představuje Ackroydův Londýn hybridní svět, v němž dochází k prolínání skutečného a fiktivního, což vede k napětí mezi referenčním prostorem a vnitřním významem textu.⁷⁷ Hodrová k tomu dodává: „Toto přesahování, jež je podstatným znakem literárních toposů, je zřejmé tam, kde se stávají součástí nějakého dobového ‚mýtu‘ [...], a všude tam, kde už jsou v samé literatuře, v samotném textu tato místa vědomě budována jako projekty, jako určité filosofické koncepty.“⁷⁸ Jako „londýnský“ autor sahá při výběru literárních toposů po takových lokacích, které jsou součástí reálných dějin metropole, městských legend (urban legend) a pověstí. Např. Whitechapel tvoří prostředí mýtu o Jacku Rozparovači, Bloomsbury bývá označováno jako centrum mystických a okultních společností, apod.

Sepětí londýnských románů s konkrétními místy jim dodává na autentičnosti a věrohodnosti a současně zpětně ovlivňuje vnímání těchto lokalit

⁷⁶ Peter Ackroyd, „London Luminaries and Cockney Visionaries,“ In *Peter Ackroyd: The Collection (Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures)*, ed. Thomas Wright (London: Vintage, 2002), 342.

⁷⁷ Zdeněk Hrbata, „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle,“ in *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, Miroslav Červenka et al. (Praha: Torst, 2005), 315-316.

⁷⁸ Daniela Hodrová, „Paměť a proměny míst,“ in *Poetika míst*, Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura (Praha: H&H, 1997), 17.

v reálném prostředí. V tomto smyslu se hovoří o překreslování města (re-mapping the city) a novém, odlišném vnímání. Na kostel Sv. Anny v Limehouse bude návštěvník patrně nazírat jinýma očima po přečtení *GLD*, protože znepokojivý příběh spojený s tímto místem aktualizuje a prohloubí jeho prožívání místa. O skutečná místa ale primárně nejde. Ackroyd hovoří o tom, že mu jde v dílech o více než „tady a teď“, hledá „neviditelné působení a nespátřené síly, které konvenční historická literatura nemůže postřehnout“.⁷⁹

Londýn nechápeme jako topos, město vytváří spíše meta-topos labyrintu stojící nad konkrétními lokalitami a obvykle se zjevuje v některé jeho konkrétní části. V rozhovoru s Julianem Wolfreyssem Ackroyd konstatuje:

I need to have a place, a definite place: Clerkenwell in Dr. Dee, Limehouse in Dan Leno; I always try to focus on a specific locality as much as possible. I don't know why that is, I just have a predilection for that, rather than seeking to see the city as a whole.⁸⁰

Je obtížné hovořit o městě jako celku i proto, že Londýn nemá žádnou centralizovanou povahu. Ve svých románech Ackroyd důsledně pracuje s jednotlivými oblastmi Londýna, jejich historií a charakterem (nebezpečný Limehouse, mystický Clerkenwell, chudinský Lambet Marsh, rušný Smithfield či divoký Southwark, případně bohatší částí Mayfair), tedy se čtvrtěmi, které se v průběhu dějin víceméně nakupily kolem mocenských center a městských institucí (Westminster, City) a odolaly výraznějším snahám o modernizaci a přestavbu, která se naopak nevyhnula Paříži pod taktovkou Barona Haussmanna. Jako celek pak nutně město vykazuje přirozenou heterogenitu, rozporuplnost a neuchopitelnost obrovského množství lokalit, postav, příběhů a sociálních vrstev. V takovém komplexu u Ackroyda dominují spíše lokality vyčleněné, chudinské čtvrti hemžící se žebráky, opilci, zločinci a prostitutkami,

⁷⁹ Matthew Stadlen, „Five Minutes With: Peter Ackroyd“, BBC News video, červen 2014, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17790481>.

⁸⁰ Gibson a Wolfreys, *The Ludic*, 251.

spíše než bohaté, honosné čtvrti bohatých vrstev. Literární tradice zobrazovat prostředí Londýna jako neradostné a deprimující sahá od Daniela Defoea, Thomase de Quinceyho, přes Charlese Dickense, Roberta Louise Stevensona a Arthura Machena až po současné spisovatele, Iaina Sinclaira či Willa Selfa. Zmíněné autory spojuje záliba v temném vidění metropole, k němuž se nezřídka přidávají nadpřirozené či mytologizující prvky a Ackroyd často přímo či skrytě na existující literární prameny odkazuje.

V esejích se Ackroyd mimo jiné zabývá i povahou metropole a osobnostmi, které považuje za klíčové pro vnímání a pochopení města, tzv. „koknejské vizionáře“, mezi něž řadí např. Williama Blakea, Charlese Dickense, Dana Lenu nebo nověji J. M. W. Turnera a Wilkie Collinse. Tyto jedinečné, excentrické osobnosti podle něj pochopili tradici a podstatu londýnské kultury, ducha místa a povahu města. Jejich vizionářská sensibilita jim umožnila odhalit iracionální, posvátnou, skutečnou povahu města otevírající magickou rovinu skrytou pod všední vrstvou. Pro Ackroyda hrají tyto osobnosti významnou roli při hledání tradice a obhajoby anglického písemnictví a kultury obecně, a ačkoli se Ackroyd sám takové nálepce brání, k odkazu těchto osobností se hlásí.

Ackroydova vize Londýna je mystická, atemporální. Tím se přibližuje spíše Blakeovu pojetí Jeruzaléma, než realitě moderní, kosmopolitní metropole, jakou Londýn představoval víceméně po celou dobu své existence. „Vrstvy století jsou vzájemně propletené, [...] staré a nové leží doslova vedle sebe, jedno bez druhého si nedokážeme představit.“⁸¹ Fyzická blízkost památek a staveb vzniklých v průběhu staletí vytváří mnohvrstevnatý Londýn, v němž se pohybují lidé všech společenských vrstev, původů a vyznání. Londýn je všechny dokáže pohltnout. Ackroyd se nesnaží zachytit historii města v jeho chronologickém vývoji, neboť podle něj „Londýn vzdoruje chronologii“⁸² a staví

⁸¹ Ackroyd, *Londýn*, 711.

⁸² *Ibid.*, 26.

svá díla na zvláštním chronotopu města, které se vzpírá lineárnímu proudu času.

Londýn je podle Ackroyda tvořen příběhy v něm obsaženými a městem tvořenými. Ackroydův ho zalidňuje významnými i bezejmennými postavami, skutečnými a smyšlenými, které výjimečně pocházejí z vyšších kruhů – jeho doménou jsou společenské spodiny. Místo velkoleposti a krásy metropole oslavuje zejména její tajemné legendy a mýty, temnou iracionalitu a podvratné síly vzdorující všemu okázalému, oficiálnímu a spořádanému. Majestátnost Londýna spatřuje v jeho dusivé síle, temnotě a skličující existenci, která se sice neustále proměňuje, ale nevyvíjí se a zůstává po staletí stejná. Je to triumf tváří tvář brutalitě, chudobě a kriminalitě, které jsou od nepaměti součástí historie města. Jeho zlotřilost je Ackroydovi zdrojem inspirace, stejně jako kreativní síla města projevující se zejména v teatrálnosti a sklonu k předvádění se. O vzájemném vztahu subjektu a objektu píše velmi přesně i Gibson a Wolfreys:

Not merely a stage on which his narratives are enacted, the city of London is itself theatrical, a performative phenomenon more accurately described not as a place, but as that which takes place. There is an unending reciprocity between the city and the writing subject. [...] London is written by Ackroyd and it, in turn, writes his characters, whether those characters are the fictional Tim Harcombe, Goosequill, or Nicolas Dyer, or the figures of Charles Dickens, William Blake and Thomas Moore. [...] Writing the city involves responding to the dictations of London, hearing the London voices [...] or, perhaps more precisely, tracing or attempting to read the multiple and semi-legible, often cryptic inscriptions out of which the city is formed.⁸³

Pregnantní shrnutí Ackroydova pojetí města nabízí ve své monografii Petr Chalupský:

⁸³ Gibson a Wolfreys, *The Ludic*, 170-171.

For Ackroyd London is a heterogeneous city of contrasts and contradictions, a motley amalgam of joys and sorrows, a mighty apparatus generating, regulating and equalising positive and negative forces and energies, and he likes it precisely because of its variedness and as a unique historical phenomenon, always an independent, open, and infinite labyrinthine city.⁸⁴

Ackroydova fascinace Londýnem se projevuje místy až v patetické oslavě města, v jeho schopnosti přerodit se, být věčně mladé a nekonečné. Úcta vůči jeho temné síle a tajemnému kouzlu proniká prakticky do veškeré Ackroydovy tvorby a je proto právem považován, podobně jako kdysi Charles Dickens, za předního autora bytostně spjatého s metropolí.

⁸⁴ Chalupský, *Horror*, 13.

Prostor a místo

Metod, jakými lze analyzovat vytváření, zobrazování a práci s prostorem a místem v literatuře, existuje celá řada. Liší se použitým hlediskem, literárně-kritickým přístupem nebo zaměřením na určité prvky zkoumaného fenoménu. Hranice způsobů uvažování o prostoru nejsou ostře oddělené, mnohé se prolínají či vycházejí jedna z druhé. Pohled na literární prostor se v průběhu dějin vyvíjel a vždy svým způsobem reflektoval jeho filozofické pojetí i stav vědeckého poznání.⁸⁵ V této kapitole se zaměříme na popis východisek, která tvoří teoretický rámec topologického přístupu.

Prostor

Jak poukazuje Janusz Sławiński⁸⁶, pod pojmem „prostor“ se skrývají rozmanité jevy, které se rovněž popisují různými jazyky. Sławiński se ve studii zabývající se prostorem v literatuře pokouší rozlišit a popsat sedm perspektiv, jakými lze nazírat literární prostor, který staví do středu sémantiky díla: 1) systematická poetika podle něj vysvětluje prostor jako morfologii díla a jako součást kompozičně-tematického plánu, 2) historická poetika vychází z tradice kompozičních schémat a pojmosloví charakteristického pro jednotlivé literární žánry či proudy, 3) existují úvahy o prostoru zakořeněné ve významové rovině jazyka, tedy teorii sémantických polí spojených s kategorií prostoru, 4) úvahy o kulturních vzorech, které se uplatňují při vytváření světa v literárních dílech s ním související morální a etické hodnocení míst, 5) úvahy o prostorových univerzáliích a archetypálních motivech založených na pracích C. G. Junga a Gastona Bachelarda, 6) filozofické úvahy o povaze literárního prostoru

⁸⁵ Např. představu objektivního na subjektu nezávislého prostoru a času narušila Einsteinova teorie relativity a otevřela cestu zcela novým možnostem jeho chápání.

⁸⁶ Janusz Sławiński, „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti,“ in *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let 20. století*. (Brno: Host, 2002), 116-129.

týkající se rozmístění objektů, vzdáleností, orientace a stability univerza a konečně 7) stereometrické pojetí díla jako prostoru *sui generis*.

Přijměme jeho argument, že metodologicky čisté zkoumání z jedné z výše uvedených perspektiv by bylo nepraktické a že je přípustné tyto metody kombinovat za předpokladu, jestliže jedna z nich bude použita jako výchozí. Za tuto základní považuje Sławiński perspektivu první, zkoumání prostoru jako součást morfologie díla, tedy pouze z prostoru rozpracovaného přímo v textu, nikoli v prostorech tušených, implicitních nebo tematizovaných autorem, vypravěčem či postavami.⁸⁷ Všechny další perspektivy jsou zpřesňující a tedy sekundární, vrstvené nad elementárním a nezbytným prostorem. Sławiński předkládá svůj pohled na to, jak probíhá konstituování zobrazeného prostoru a jak by mělo zkoumání literárního prostoru postupovat. Rozvrstvuje jej do tří rovin: roviny popisu (konkrétní deskripce, přímá a nepřímá reprezentace), rovina scénérie (vyšší významový celek zahrnující perspektivy postav, dějových událostí a komunikační strategie, zapojení do systému funkcí fikčního světa) a rovina přídavných významů (symbolické významy stojící nad prostorovými představami). Za nosný můžeme ze Sławińského poetiky považovat strukturalistický princip, tedy nutnost vycházet z konkrétního „fyzického“ textu a zjevného prostoru, v němž jsou patrná místa a vztahy mezi nimi, nikoli z představ postav či prostor tušených, magických. Nad tento literární prostor vrství topologická analýza ony přídavné významy z tradičních kompozičních schémat a jejich archetypálních významů.

Alice Jedličková se Sławińským polemizuje v otázce, jakým způsobem vytváří narativní text prostor a vyvolává dojem prostorovosti.⁸⁸ Zatímco Sławiński připisuje tuto roli dílčím prostředkům reprezentace, Jedličková argumentuje, že se jedná o komplexní funkci narativního textu. Vytýká mu zejména fakt, že odmítá implikovaný prostor, který není zachycen a zobrazen

⁸⁷ Sławiński, „Prostor,“ 123.

⁸⁸ Alice Jedličková, *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia, 2010), 68-75.

deskriptivními postupy. Dojem prostorovosti podle Jedličkové vzniká „skrze veškeré informace o postavách, jejich činnostech atd., které nutně implikují prostor“.⁸⁹ Zdrojem prostorovosti podle ní není pouze pojmenování objektů či probíhajících aktivit, ale jejich uvedení do vztahů. Prostor je tak funkčně zapojen do běhu vyprávění a nelze jej z daného komplexu vyjmout. Za klíčovou považuje perspektivu zobrazení, tedy soubor aspektů vnímání, hodnocení a jazykového zobrazování, který je různě rozdělen mezi subjekty textu, jež se různým způsobem podílejí na vytváření dojmu prostorovosti. Časové, jazykové, ideologické, kognitivní a vizuální komponenty perspektivy, tedy mentální i smyslové složky, se spolupodílejí na výběru faktů z fikčního světa a percepci prostoru.

Z naratologického hlediska vymezuje Marie-Laure Ryanová v článku „Narativní prostor“⁹⁰ čtyři formy textové prostorovosti: 1) *narativní prostor* vytvářející statické prostředí z bezprostředních míst, do nichž je děj zasazen, až po textem zobrazované narativní univerzum skutečné či imaginární; 2) *prostorový rozměr textu* odkazuje k prostorovosti textu jako objektu ve vztahu ke čtenáři, zachycující plošný a lineární formát tištěného textu až po komplexní prostorové vztahy komiksové či multimediální; 3) *prostor jako kontext a nádoba pro text*: text je situován do konkrétního prostoru – text tedy funguje pouze tam, kde je ukotven a má svého prostorového referenta (např. audio-průvodce v muzeu nebo moderní technologie založené na systému GPS⁹¹); 4) *prostorová forma textu* popisuje takové uspořádání, v níž je časová souslednost a kauzalita narušena fragmentaritou, juxtapozicí nebo montáží. Jedná se tedy o síť vztahů, pro jejichž vnímání je potřeba sjednocující nadhled. V části Textualizace prostoru se Ryanová věnuje technikám reprezentace prostoru a způsobům,

⁸⁹ Jedličková, *Zkušenost*, 71. „Veškeré“ však neznamená „jakékoli“, ibid.

⁹⁰ Marie-Laure Ryanová, „Narativní prostor,“ *Aluze XIV*, č. 3 (2010): 38-46, http://www.aluze.cz/2010_03/06_studie_ryanova.pdf.

⁹¹ Příkladem může být hra Geocaching, v níž je poklad typu WhereIGO postaven nejčastěji na fiktivním příběhu zasazeném do reálného prostoru, v němž se hráči pomocí GPS pohybují tak, aby dosáhli cíle. Viz <http://cs.wikipedia.org/wiki/Wherigo>.

jakým se čtenář orientuje. Získává z textu informace, které zpětně ověřuje za účelem vytváření kognitivní mapy. Ačkoli tato oblast spadá spíše do naratologického zkoumání, pro účel práce je významné, že právě topos bývá jedním z hlavních orientačních bodů pro mentální model fikčního prostoru. Užitečnější podněty nabízí stať o tematizaci prostoru, tedy o „přisuzování symbolických významů různým oblastem a orientačním bodům“.⁹² Již od prastarých civilizací se prostor dělí na světský a posvátný, přičemž místem setkávání a přecházení jsou místa posvátná. Podle různých pravidel sociálních, kulturních či náboženských se pak organizují místa, na nichž se odehrávají odpovídající události, např. hrad jako sídlo vládce, roklina jako místo nebezpečné (sídlí v ní drak). Prostoru (a tedy tématu) rovněž dává charakter prožitá zkušenost: vězení jako prostor stísněný, omezující. Narativy se mohou zaměřit na konkrétní místo, kam čtenáře vtahují (což je Ackroydův případ), nebo si pohrávat s perspektivou tím, že mění měřítko (Gulliver) a konečně nic nezabraňuje vytvářet prostory a světy fungující v jiných rozměrech a dimenzích⁹³, ačkoli čtenářova mentální mapa nebude v důsledku mimetické zkušenosti schopna si je představit.

Pro topologickou analýzu je vhodné zmínit i poetiku prostoru Jurije Lotmana, neboť místo v ní zaujímá centrální postavení. Ve *Štruktúre umeleckého textu* Lotman popisuje strukturu literárního prostoru pomocí sémantických opozic, které fungují jako osy prostorové orientace: vysoký – nízký, pravý – levý, nebe – země, nahoře – dole, uzavřený – otevřený, které organizují prostor z našeho pohledu a nabývají následně dalších významů jako dobrý – špatný.⁹⁴ Tyto opozice fungují analogicky v prostoru mytickém. Pohyb protagonisty mezi místy charakterizovanými těmito opozicemi pak představuje událost vytvářející syžet, který spočívá v přechodu hranic z jednoho sémantického pole do

⁹² Ryanová, „Narativní prostor,“ 43.

⁹³ Teorie strun v částicové fyzice pracuje s až 11 dimenzemi; analytická geometrie může teoreticky pracovat s libovolným počtem dimenzí.

⁹⁴ Jurij Lotman, *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran, 1990), 249-263.

druhého, což musí mít pro postavu nějaké důsledky. Z toho vyplývá úzké sepjetí místa a syžetu. Na opozicích se narativní světy dobře strukturují: vesnice – město, kolonie – mateřská země, nebe – peklo.⁹⁵ Je ale nutné poznamenat, že tento dualistický model značně zjednodušuje situaci, protože přechody mezi póly mohou být plynulé, postava se může mezi nimi pohybovat zcela volně. Navíc se pole nezřídka překrývají a místa mohou nabývat protikladných vlastností.

Místo

V předchozích odstavcích byl ústředním motivem *prostor*, ale pro účely topologické analýzy je nutné tento pojem zúžit na *místo*. Jakým způsobem tento proces probíhá? Zrádně jednoduchý koncept *místa* se obtížně definuje a lze na něj nahlížet z mnoha perspektiv. Následující část se věnuje některým pohledům a pojmům s místem spojeným.

V humánní či kulturní geografii vyplňuje *prostor* mezery mezi *místy*. Z nerozlišeného *prostoru* se *místo* stává jednak aktem pojmenování (zmapování) nebo tím, že mu přisoudíme nějaký význam. Tím si k místu vytvoříme individuální vztah, který nemusí stejným způsobem působit na nikoho jiného. Současně tím místo vymezujeme od jeho okolí (prostoru) a vnímáme ho odděleně. Steve Hardy považuje za určující vlastnost místa jeho ukotvenost, díky níž mu mohou být přiřknuty vlastnosti, kladné (bezpeční, stabilita) či záporné (omezení, útlak).⁹⁶ Tim Cresswell podobně označuje prostor za bezejmenný, často nekonečný a abstraktnější koncept, nežli místo. Upozorňuje na jistou neuchopitelnost pojmu a dochází k poměrně široké definici jako místa jako „lokality s významem“ („place as a meaningful

⁹⁵ Že o binární opozice nejde pouze při výstavbě literárního textu, ale i architektury, svědčí postřeh Iaina Sinclaire v díle *Ludův žár* (Lud Heat, 1975), totiž že reálný architekt Nicholas Hawksmoor, jehož kostely představují klíčové uzly stejnojmenného Ackroydova románu, plánoval stavět nové kostely po požáru Londýna podle „striktní geometrie opozic“ v obrazcích vytvářejících neviditelné propojení uvnitř města. Viz Onegová, *Myth*, 44.

⁹⁶ Steve Hardy, *Relations of Place* (Brno: Masarykova univerzita, 2008), 7.

location“).⁹⁷ Podstatná je Cresswellova idea „místa jako způsobu porozumění“ („place as a way of understanding“), kdy nechápeme místo pouze jako věc či objekt, nýbrž jako způsob, jímž chápeme svět a rozumíme mu. Způsob, kterým nahlížíme na určité místo, nás pak nutí k určitému jednání a určuje způsob našeho přemýšlení. Analogii takového chápání místa jako metafory nalézáme v literární rovině právě u toposu (viz kapitola Topos).

Milford Jeremiah v úvaze o místech v literatuře zdůrazňuje místo jako jednu z komponent spoluvytvářející společně s časem a událostmi sociální prostředí a společenský kontext literárního díla.⁹⁸ V prostoru Ackroydových románů nabývá tento aspekt na významu s ohledem na fakt, že místo je definováno i v rámci přísné dané sociální hierarchie, aby potvrzovalo či porušovalo společenský status obyvatele (např. prostorný dům doktora Deea, podkrovní světnička Thomase Chattertona, velký dům Charlese Lamba).

Místo v literatuře znamená místo „obývaný prostor“ (lived space, erlebter Raum) a může mít různou podobu: od paláce po automobil. Protože místa mají ve fikčním světě fyzickou povahu, vyžadují jistý stupeň konkretizace: u literárních míst tak můžeme zkoumat řadu rysů v závislosti na relativní poloze místa vůči prostoru či jiným místům. Lutwack⁹⁹ sleduje u literárních míst následující formální osy: 1) rozsah: kontinenty, regiony, ulice, při změně měřítek i např. krabice; 2) vertikality: nebe vs. peklo, výše položená místa evokují dominanci, povznesení („Nejčastějším dějištěm epifanie bývá vrcholek hory, ostrov, věž, maják, žebřík nebo schodiště.“¹⁰⁰); 3) horizontalitu: plochá místa mohou evokovat klid či stagnaci, prázdnotu (mořská hladina) nebo dokonce smrt (např. bitevní pole), zatímco nerovná místa pohyb (přes hory do údolí) nebo nejistotu (šikmé podlahy); 4) centralitu

⁹⁷ Tim Cresswell, *Place: A Short Introduction*, (Malden, MA: Blackwell Pub., 2004), 7.

⁹⁸ Milford A. Jeremiah, „The Use of Place in Writing and Literature“, *Language Arts Journal Of Michigan* 16, č. 2 (2000): 23-27, doi:10.9707/2168-149X.1352.

⁹⁹ Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1984), 27-73.

¹⁰⁰ Frye, *Anatomie kritiky*, 236.

a okrajovost: střed je známý, klíčový bod pro orientaci, centrální místa získávají posvátný charakter (chrám, hrad), přitahují hrdiny; periferie vzdálená od centra, neznámá (hranice země, exotická místa) a evokuje odloučení či nebezpečí.

Z formálního hlediska se místa v literatuře liší mírou, do jaké jsou zapojena v tematickém a kompozičním plánu, do jaké míry ovlivňují postavy či jsou s nimi spojeny. Můžeme tedy sledovat, do jaké míry lze události a postavy přenášet mezi prostředími. Jsou některé místa vyhrazena pro určité události? A opačně, odehrávají se některé události výhradně na určitých místech? Místa necharakterizuje pouze jejich vzájemná poloha, ale jejich zapojení do celkového plánu textu, zejména to, co se v nich odehrává (zločin spáchaný v domě ho proměňuje z domova v místo děsu), jaké předměty se v nich nacházejí (místo a interiér jsou vždy provázané), jaká atmosféra místo obklopuje (noc a den, mlha nebo déšť výrazně proměňují vnímání místa). Neméně důležitou složkou místa je čas: vnímání času se subjektivně liší, na některých místech může zrychlovat, jinde jakoby se zastavil. Některá místa mají v sobě čas implicitně vepsaný (ruiny), jiná mohou být zdánlivě bezčasá (les).

Místo se pojí s příběhem, nejvýrazněji právě u toposu, o němž pojednává následující kapitola. Přesuny postav mezi místy po výše zmíněných osách pak tvoří základ příběhu (z centra na periferii jako robinsonáda, cesta v kruhu jako odysea apod.). V neposlední řadě charakterizační složku místa představují postavy, které je obývají. Tento vztah bývá vzájemný, tedy charakter postavy se vepíše do místa a místo zpětně ovlivňuje postavu.

Hodrová ve svém pojetí prostorových analýz používá různé metody, z nichž některé již překračují hranice literární analýzy.¹⁰¹ Pro účely práce

¹⁰¹ Hodrové syntetické chápání provázanosti všech vztahů uvnitř a vně literárního díla místy sklouzává až k mystickému chápání univerza, obzvláště když v literární analýze operuje pseudovědeckými termíny jako „holotropní stavy vědomí“, „kosmické energie“ a „duchovní minulost“. Tyto koncepty stojí samy na hranici fikce, a ačkoli mohou velmi dobře fungovat uvnitř literárního díla, jejich použití pro kritické zkoumání je nevhodné.

a románovou tvorbu Petera Ackroyda se však velmi hodí její představa složité sítě vztahů mezi jeho jednotlivými částmi díla a jeho úrovněmi; síť, která navíc spojuje i autora a čtenáře a překonává hranice díla tím, že její vlákna se propojují s jinými literárními díly. Protože vše souvisí se vším, musí tedy i úvahy o prostoru nutně zahrnout i úvahy o plynutí času, o postavách, žánru, stylu a textu.¹⁰² Prostorem se rozumí síť míst, jež musí být vztaženy k nějakému subjektu. Hodrová tvrdí, že prostor je na subjektu nezávislý a vyhýbá se používání tohoto termínu pro jeho úzký materiální význam.¹⁰³ Shoduje se s Timem Cresswellem v tom, že její pojetí místa nutně implikuje vnímající subjekt. „Místo bez subjektu a události jako by nebylo, utváří se a trvá pouze skrze toho, kdo se v něm nalézá, skrze událost (událost bytí), která se na něm odehrává.“¹⁰⁴ Explicitně tedy místu přidává perspektivu subjektu, bez jehož přítomnosti nemůže místo vzniknout, protože událost musí někdo zaznamenat, případně na ní přímo participovat. Vztahy mezi místem, postavou a událostmi jsou natolik těsné, že je nelze zcela oddělit a postavy se prolínají s místy, stávají se pro ně charakteristická, postavy si něco z místa nesou v sobě, čímž místu dávají život. Je pozoruhodné, že Hodrová ilustruje své teoretické konstrukce na rozsáhlém vzorku starší české a světové literatury (Dante, Cervantez, Komenský, Goethe, Máchá, Arbes, Neruda, Zeyer, Kafka, Mann a mnoho dalších) a přitom jsou dobře aplikovatelné na moderní dílo Petera Ackroyda, jak bude patrné v kapitolách věnovaných jeho románům. Ostatně na spřízněnost Ackroydovy „anglické“ poetiky s tradicí kontinentální evropské literatury poukazuje Adriana Neaguová. Ackroyd se jako anglofil sice snaží zachytit esenci angličanství, ale Neaguová dokazuje platnost Eliotova postřehu, že čím provinčnější literatura, tím univerzálnější se může stát.¹⁰⁵

¹⁰² Hodrová, *Místa*, 5.

¹⁰³ *Ibid.*, 10.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 10.

¹⁰⁵ Adriana Neaguová, „Peter Ackroyd’s Englishness: A Continental View,“ *Contemporary Review* 288, č. 1681 (2006): 217-236, <http://bit.ly/2hDS7xx>.

Genius loci, pojetí místa, topofilie a heterotopie

V souvislosti s Ackroydovou tvorbou a významem přiřkládaným místu, se v sekundární literatuře často operuje pojmy a koncepty *genius loci*, *pojetí místa*, či *topofilie*, nebo *heterotopie*. Tyto pojmy vyžadují krátkou explikaci, neboť jejich užití v odborných i publicistických textech bývá často matoucí a pro topologickou analýzu se nehodí.

Genius loci je velmi široký, univerzální, avšak nejasný a problematický pojem. V původním významu pocházejícím z dob antického Říma se jednalo o jakéhosi ducha či bůžka, který byl spjatý s konkrétním místem a ochraňoval jej, často ve formě hada nebo bytosti držící roh hojnosti.¹⁰⁶ V dnešní době se původní význam „bytosti“ vytrácí a *genius loci* označuje něco, co člověka oslovuje na určitém místě, vyvolává jisté nálady a atmosféru.¹⁰⁷ Zdá se tedy, že *genius loci* působí směrem od místa na pozorovatele a míra evokovaných asociací je dána sensibilitou jedince. Tyto nálady mohou mít značně široký individuální rozptyl, stejně jako subjektivní reakce vyvolané daným místem, neboť se očekává „významové dotažení“ pojmu *genius loci*, který podmiňuje především emoční percepci míst. Ryanová rozumí pod tímto pojmem narativy (mýty, legendy, historky), které vypráví o tom, jak místa vznikla, nebo co se na nich odehrálo.¹⁰⁸ V běžném životě se *genius loci* volně užívá a nadužívá v oblastech sahajících od turistického ruchu (např. židovská Praha), univerzitního PR až po developerské projekty nabízející výhodnou koupi bydlení s jakousi přidanou hodnotou. Řekli bychom, že *genius loci* lze chápat jako nejširší pojem zastřešující schopnost místa působit na člověka, avšak pro účely této studie se nehodí a bude bezpečnější se mu vyhnout.

¹⁰⁶ Věra Petráčková a Jiří Kraus, eds., *Akademický slovník cizích slov: I. díl A-K*, (Praha: Academia, 1995), s. v. „genius loci“.

¹⁰⁷ Viz Nagy, *Londýn stejný*, 27.

¹⁰⁸ Ryanová, *Narativní prostor*, 40.

Podobně vágní se jeví i *pojetí/význam místa*¹⁰⁹ (anglicky „sense of place“). Lze jej totiž do češtiny přeložit jednak jako „pocit, tušení“ místa, tak i „smysl“ nebo „význam“ místa pro člověka. John Agnew chápe *pojetí místa* jako jeden ze tří aspektů místa: vedle *lokace* (fyzické umístění) a *dějiště* (angl. locale; prostor pro sociální interakci) je „pojetí místa subjektivním a emocionálním vztahem, který lidé mají k místu“.¹¹⁰

Na významovou mnohoznačnost a neukotvenou povahu tohoto pojmu poukazuje Jennifer E. Crossová v článku „What is Sense of Place?“, v němž předkládá pět definic z různých vědních disciplín, aby se následně pokusila o rozbor konceptu na základě typologie vztahu k místu.¹¹¹ Výsledkem jejího kvalitativního výzkumu bylo rozdělení na šest typů vztahů k místu lišících se intenzitou spojení s místem a druhem pouta, které jednotlivce s určitým místem váže. Jedná se o následující typy: 1) biografický (historický, rodinný vztah vytvářený na základě života v určitém místě); 2) spirituální (emocionální, nehmotný, pocit náležitosti někam); 3) ideologický (morální, etický, podle zásad a odpovědnosti k místu); 4) narativní (mytický, prožívaný skrze příběhy historické či fiktivní); 5) komodifikovaný (kognitivní, založený na záměrném výběru dle vlastních preferencí); a 6) závislostní (materiální, založený na závislosti ekonomické či na druhé osobě).¹¹² Konceptu topologického chápání se blíží dva identifikované typy vztahů: spirituální a narativní. Spirituální vztah se vyznačuje emocionálním spojením, které je často nepostižitelné a pocit náležitosti k místu je spíše cítěný, nežli vytvářený, a má nezřídka mystické kvality – podobně jako *genius loci*. Narativní vztah je charakteristický mytickým typem pouta, které se buduje na základě příběhů:

¹⁰⁹ Překlad „pojetí místa“ se objevuje v nepublikované disertaci Ladislava Víta *Topofilie a útěkářství: poetika místa v meziválečném díle (1927-1938) W. H. Audena*. V odborných textech se lze rovněž setkat s překladem „význam místa“, např. Jaroslav Vávra, „Jedinec a místo, jedinec v místě, jedinec prostřednictvím místa,“ *Geografie* 115, č. 4 (2010), 461–478.

¹¹⁰ Viz Cresswell, *Place*, 7-8.

¹¹¹ Jennifer Crossová, „What is Sense Of Place?“ *Archives of the Twelfth Headwaters Conference*, č. XII (2001), http://western.edu/sites/default/files/documents/cross_headwatersXII.pdf.

¹¹² Crossová, „What is Sense of Place,“ 5.

příběhů o stvoření, legend, lidových a národních mýtů. Příběh spojený s konkrétním místem se pak stává základem pro blízký vztah člověka s jeho prostředím.

Podle Vávry¹¹³ se pojetí místa vztahuje na pocity jedinců nebo členů komunity a je výsledkem zkušenosti a paměti (osobní i kolektivní paměti, nikoliv paměti krajiny) vztahující se k místu. Je tedy zřejmé, že v případě *pojetí místa* propůjčuje člověk individuálně či kolektivně význam konkrétnímu místu.

Merlin Coverley v úvodu ke studii *Psychogeography* spojuje termíny *genius loci* a *sense of place* v jedno a soudí, že se jedná o označení druhu historického povědomí odhalujícího psychickou propojenost ve venkovské a městské krajině. Jde o tušení či vědomí hlubšího, věčného dějiště, na jehož základě se vytváří naše zkušenost.¹¹⁴

Lidé a jejich životní prostor stojí v centru pozornosti geografie člověka¹¹⁵, která vytváří jakousi fenomenologickou větev geografie, jež zkoumá vztahy člověka a prostředí z hledisek antropologických, sociologických i ekonomických. Z tohoto vědního oboru pochází termín *topofilie*. Přestože se objevuje již u W. H. Audena a Gastona Bachelarda, za otce jeho současného významu je považován americký geograf Yi-Fu Tuan, jeden z myšlenkových otců oboru. Definuje topofilii široce jako „citový vztah mezi lidmi a místem či prostředím“¹¹⁶. Podle Tuana je podstatou kladný vztah k místu, jež se vyděluje z obecného prostoru a poskytuje obyvateli podmínky pro fyzickou a duševní pohodu, vytváří pocit bezpečí, známosti a domova.¹¹⁷ Tento vztah se liší

¹¹³ Vávra, „Jedinec,“ 461-478.

¹¹⁴ Viz Coverley, *Psychogeography*, 16.

¹¹⁵ Cresswell nedůsledně používá anglické termíny „human geography“ vedle „humanistic geography“ bez zjevného rozlišování. Podobně i Vávra a českém textu střídá *ad hoc* obě překladové varianty: „humánní“ i „humanistickou“ geografii.

¹¹⁶ Yi-fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (New York: Columbia University Press, 1974), 4.

¹¹⁷ „Enclosed and humanised space is place. Compared to space, place is a calm center of established values.“ Yi-fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), 54. Nicméně Tuanovo chápání místa jako bezpečného útočiště přestává v literární rovině platit, obzvláště u Ackroyda, protože místo je nezřídka

intenzitou i způsobem projevu.¹¹⁸ Yi-Fu Tuan rovněž tvrdí, že prostor a místo se definují navzájem: z bezpečí a stability místa vnímáme otevřenost, svobodu i strach z prostoru. V zásadě neutrálnímu místu mohou být vepisovány antropomorfní a symbolické významy založené na představách, zkušenosti, paměti či jiných vlivech pramenících vně člověka.

Nelze také zcela ignorovat práce dalších současných teoretiků humánní geografie a zejména jejího urbánního prostoru. Hlavně od doby, kdy dosud tradiční koncept neutrálního prostoru zpochybnil Henri Lefebvre, je této oblasti věnována zvýšená kritická pozornost. Do popředí vystupují především práce postmoderních kritiků, jakým byl např. urbánní geograf Edward Soja a jeho všezahrnující teorie „Thirdspace“, v níž se setkávají dimenze fyzické, subjektivní, abstraktní i konkrétní. Lze ji vykládat jako způsob chápání, přetváření a vnímání prostoru s ohledem na jeho historii a sociální funkci a jako na heterogenní, neustále se měnící meta-prostor.¹¹⁹ V souvislosti s prostorem a místem se často operuje s konceptem *heterotopie* Michela Foucaulta, tedy „jiných míst“, která „zpochybňují, neutralizují nebo převracejí soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují.“¹²⁰ Jedná se o místa paralelní, stojící mimo běžný svět, ačkoli lze jejich lokaci v reálném světě vystopovat. Foucault definoval několik typů heterotopií (např. heterotopie deviací od normy – vězení, nemocnice, ústavy pro choromyslné). Heterotopie ve své podstatě dokáže sloučit zdánlivě nekompatibilní kategorie, stát současně v realitě i mimo ní, v čase i mimo něj, jsou uzavřené, ale lze do nich současně proniknout i z nich uniknout. Významným heterotopiím v románovém světě Petera Ackroyda se podrobněji věnují Nagy i Chalupský.¹²¹ Vězení ve *VPL*,

zdrojem hrůzy, děsu a utrpení (např. vězení, labyrint, podzemní kobka) a vyznačuje se i značnou nestabilitou (dům v *DDD*).

¹¹⁸ Tuan, *Topophilia*, 93.

¹¹⁹ O prostorových konceptech Henriho Lefebvra a Edwarda Soji ve vztahu k Ackroydovu Londýnu viz Chalupský, *Horror*, 59-64.

¹²⁰ Michel Foucault, „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,“ *Architecture/Mouvement/Continuité*, říjen (1984), <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.

¹²¹ Chalupský, *Horror*, 50-52.

kostel Little St. Hugh v *HWKM*, dům Matthewa Palmera v *GLD* nebo čítárna Britského muzea a kabaret v *GLD* jsou místa, která lze vhodně interpretovat prismaticem Foucaultovy teorie heterotopických míst.

Řada odborných prací z posledních desetiletí svědčí o tom, že východiska a metody humánní a kulturní geografie jsou aplikovatelné i v literární vědě a jejich použití je legitimní. Úvahy moderních geografů a filozofů přináší do studia literárních prostorů nové pohledy, nicméně nepředstavují směr, kterým se tato práce chce ubírat, protože nepracují s výsostně literárními fenomény textovými, jako např. opakováním, stylizací, funkcí a rolí v narativu a kompozici. Topologická analýza naopak disponuje citlivostí pro literární funkce prostoru a míst, sleduje kompoziční zapojení a paradigmatické asociace. Z těchto důvodů bude vhodné se termínům *pojetí místa*, *genia loci* i *topofilie* vyhnout, protože leží v oblasti sociologie či humánní geografie, případně urbanismu.

Topos a archetyp

Následující kapitola se zaměřuje na pojmy, se kterými topologické zkoumání operuje. Nabídneme definici *toposu* a pojmenujeme jeho klíčové charakteristicky využitelné pro topologickou analýzu. Budeme se rovněž zabývat vzájemným vztahem *toposu* a *archetypu*. V obecné rovině pak budou představeny nejvýraznější *toposy*, které v Ackroydových londýnských románech nacházíme. Jestliže jsme se v předchozí kapitole ptali, jakými prostředky se z prostoru vyčleňuje místo, musíme si nyní položit otázky: Co z něj činí *topos* a jak se místo v *topos* proměňuje? Má *topos* archetypální kvality?

M. H. Abrams v *Glossary of Literary Terms* považuje *topos* za starší termín pro motiv.¹²² Abrams stejně jako Frye¹²³, Hodrová¹²⁴ či Pavera se Všetičkou¹²⁵ shodně odkazují na kategorizaci E. R. Curtiuse, jenž chápe *toposy* pocházející z antické literatury primárně jako opakované, strnulé rétorické formule, z nichž se stávají klišé, dále jako vracející se metafory (lidé jako loutky Boží, život jako divadlo), stylizace postav (např. Kdožkolivěk – Everyman – Jedermann), dob (zlatý věk) a konečně jako vracející se stylizace místa (např. locus amoenus, rajská zahrada).¹²⁶ Curtius je prezentuje jako „klišé určená ke zcela všeobecnému literárnímu použití“, která se mohou variovat a měnit, v jádru ale zůstávají neměnná a objevují se napříč historií i kulturami. Curtius vycházel ze studia antické literatury a v ustálených vyjádřeních, motivech a tématech, které přešly přes latinský středověk až do soudobé literatury, spatřoval společný základ evropské literatury „svědčící o jejich někdejší archetypální

¹²² M. H. Abrams, *A Glossary Of Literary Terms* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999), s.v. „topos.“

¹²³ Northrop Frye, *Anatomie kritiky* (Brno: Host, 2003), 124.

¹²⁴ Hodrová, „Paměť,“ in *Poetika míst*, 8.

¹²⁵ Libor Pavera a František Všetička, *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002), s.v. „topos.“

¹²⁶ Ernst A. Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk* (Praha: Triáda, 1998), 82.

jednotě“¹²⁷. K antickým toposům se v současnosti přibírají i relativně mladší motivy či témata (např. „tajemný dům“, „vězení“, „hora“), jimiž se v diachronní perspektivě zabývá literární tematologie. Tato práce se zabývá výhradně toposem prostorovým, kde topos znamená místo.

Literární topos

Topos, s nímž budeme pracovat, má lidské měřítko: nejedná se tedy o prostor pro člověka příliš malý (zásuvka, ulita), ani příliš velký (krajina, země). Místo jako topos má své prostorové hranice, lze do něj vstupovat a opět z něj vystupovat. Najdeme i zvláštní případy, kdy může být vstup chráněn, nebo dokonce skryt (tajný vchod do podzemí), či naopak nemusí být k nalezení východ (bludiště). Jedná se o koncept prostorový, v němž bývá čas implicitně obsažen (např. trans-historický dům v *DDD*) nebo se stává součástí narativní kompozice románu, tzn. čas mu je dodán „zvenčí“ (např. jak dlouho probíhá výstavba chrámu, jak dlouho se v něm postavy zdržují, jak rychle subjektivně postavám čas ubíhá). Čas v Ackroydově chápání není snadno uchopitelný a jeho proměnlivý, místy neurčitý charakter představuje velmi komplikovanou kategorii, o níž bude stručně pojednáno v kontextu jednotlivých románů. Podrobnější zkoumání komplexního vztahu místa a času u Ackroyda by vyžadovalo samostatnou studii.

V topografické konfiguraci románu může být topos orientován dle prostorových os, o nichž psal Lotman: např. vysoký – nízký, vzdálený – blízký, tady – tam, otevřený – uzavřený.¹²⁸ Tím se topos vymezuje vůči svému okolí a od ostatních míst se odlišuje. Lotman dále tvrdí, že popisy krajiny nejsou jenom místem děje, ale že topos je tvořen prostorovým kontinuem textu, v němž se odráží svět subjektu. Strukturu toposu tvoří systém prostorových vztahů zobrazených předmětů, mezi nimiž postavy konají, a protože tato

¹²⁷ Pavera a Všetická, *Lexikon*, s.v. „topos.“

¹²⁸ Lotman, *Štruktúra*, 251.

struktura zrcadlí organizaci a rozložení postav, „vystupuje jako jazyk k vyjádření jiných, neprostorových vztahů textu.“¹²⁹ Je tedy zřejmé, že topos přesahuje hranice mezi prostým zachycením prostředí, v němž se příběh odehrává, významovou rovinou vztahů mezi postavami a celkovou kompozicí textu.

Podobně jako prostorové osy lze vysledovat další osy i v rovině významové: známý – neznámý, náš – jejich, stabilní – proměnlivý, apod. Základní opozicí, kterou Mircea Eliade vystopoval v různých kulturách prakticky od počátků lidstva, je klasifikace na místa *světská* a *posvátná*, tedy místa hierarchicky odlišená.¹³⁰ Tato dichotomie tvoří základ všech mýtů. Spočívá v hlubokém citovém prožitku posvátného místa, které má jinou hodnotu než místa, která jej obklopují (např. chrám ve středu města, nebo hora vystupující z krajiny). Na takovém místě dochází ke střetu s božstvím, s absolutnem a k duchovnímu – tedy nevšednímu – zážitku. Ale nemusí se vždy jednat o zážitek pozitivní, obohacující. Existují i místa prokletá, nebezpečná, např. zjevuje-li se tam monstrum.¹³¹ Navíc „posvátné“ neznamená vždy „dobré“, tyto dvě kategorie se nepřekrývají. Jak v jednom rozhovoru podotýká Ackroyd: „The idea of the sacred just as the idea of worship and awe, power and terror, which is all the sacred implies, has nothing to do whatsoever with moral categories of good and bad. It faces them and transcends them.“¹³² Proto při stavbě posvátných chrámů může architekt Dyer v *HWKM* ve jménu své okultní víry páchat hrůzné činy, protože jeho univerzální, všeobsahující Bůh pojímá kategorie dobra i zla.

Tato binární hierarchizace toposu není absolutní, protože charakter míst se může proměňovat dvěma procesy, které představují přechod od jednoho pólu k druhému: *profanaci sakrálního* a *sakralizaci profánního*. Povahy

¹²⁹ Lotman, *Štruktúra*, 264.

¹³⁰ Mircea Eliade, *Posvátné a profánní* (Praha: Oikoymenh, 2006), 78.

¹³¹ Hodrová, *Místa*, 162.

¹³² Attila Vékony, „I think real worlds escape from books: Interview with Peter Ackroyd.“ *Atlantis* 19, no. 2 (1997): 245.

posvátných ani světských míst nejsou pevně dány, ale mohou se transformovat, např. čítárna Britského muzea v *GLD* představující v zásadě místo profánní, charakterizací a významem nabývá atributy místa sakrálního: vnitřním chápáním účelu stavby i svými formálními vnějšími znaky, podobně jako divadlo v Drury Lane v románu *LL*, které získává funkci a podobu chrámu, místa transcendentního poznání.

Aby místo, které bylo vyčleněné ve fikčním, nabylo povahy *toposu*, musí vykazovat jisté vlastnosti. Zejména je nutné, aby se vyčlenilo ze své běžné, všední referenční funkce. Pakliže se tak nestane, zůstane místo ve své praktické, prvoplánové funkci a nestane se *toposem*. Daniela Hodrová používá pro ozvláštnění, vyjmutí místa z prostého elementu prostředí, termín *místa s tajemstvím*: jedná se o místa, kde dochází k prostupování hranic mezi subjektem a místem, ke splývání postavy s místem.¹³³ Protože místo nejde vždy oddělit od subjektu a událostí, které se v něm odehrávají, dochází k vzájemnému prolínání. Místo s tajemstvím v sobě obsahuje vzpomínky na postavy, které se v nich dříve nacházely a na jejich příběhy. Každé místo se podle ní může stát *místem s tajemstvím*, pokud se místo známé mění v místo jiné.

Hodrová používá přirovnání Davida Bohma o svinutých významech slov, které jsou při sdělování obsahu rozvinuty, když tvrdí, že „[k]aždé téma bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, *rozvinuto*, určitý *topos* (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde svinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém užití *prosvítají* a v něm *ožívají*.“¹³⁴ Jde tedy o to rozvinout u *toposu* významy a příběhy, které se k němu poutají a činí ho specifickým. Ostatní významy přitom zůstávají svinuty, nemizí. Z výše uvedeného vyplývá, že při každém zapojení *toposu* do něj autor vnáší vlastní kontexty a významy a čtenář naopak při jejich recepci aktivuje své.

¹³³ Hodrová, *Místa*, 10.

¹³⁴ *Ibid.*, 8.

Hodrová dále argumentuje, že v procesu svinování a rozvíjení významů jsme schopni postřehnout jenom zlomek všech možností, kterých je – stejně jako míst – nespočet, ale fragment zde metonymicky zastupuje celek. V konečném důsledku není pro topologickou analýzu nutné (ani možné) zachytit všechna místa a sledovat podoby, v jakých kdy byly v literatuře zachyceny, ale pokusit se u míst do co největší míry „postihnout onen obecný proces *literárního* ‚svinování‘ a ‚rozvíjení‘ témat a míst, respektive jejich významů a příběhů.“¹³⁵

Hodrová mluví obrazně o *paměti míst*,¹³⁶ ale podle Michala Peprníka je topos *místo s příběhem*, paměť má totiž pouze čtenář. Jak bude demonstrováno níže, u vysoce personifikovaných míst v literárním díle jako např. u antropomorfizovaného Londýna, který bývá fakticky postavou Ackroydových románů, lze místu-toposu paměť přisoudit. Stejně tak může paměť místa fungovat např. u symbolické personifikace místa v podobě golema s pamětí.

Peprník mluví o *příběhu*, který místo ozvláštňuje.¹³⁷ Znalost historie místa, resp. události s místem spojené, vede k výše zmíněnému vyjmutí z běžného rámce a k hlubšímu prožitku místa. Vedle konkretizace místa určitým příběhem s ním spojeným (např. vraždou v domě pana Marra v *GLD*) se může význam toposu posunout i opačným směrem, tedy od konkrétních míst k *zobecnění na typ*. Dochází tedy k „zapojení [typu] do intertextové sítě, v níž se evokují podobná místa v jiných literárních i mimoliterárních kontextech“.¹³⁸ Zdá se tedy, že topos implicitně předpokládá jistou zkušenost s podobnými místy, čímž se přibližuje archetypálnímu pojetí (viz níže).

Protože naše mimoliterární i literární zkušenost spojuje místa s určitými procesy, dochází u významných toposů k odpovídajícím očekáváním (např.

¹³⁵ Hodrová, „Paměť,“ in *Poetika míst*, 20.

¹³⁶ Ibid. Též Hodrová, *Místa*, 10. Zde se opět projevuje autorčin sklon k mysticismu: podle jejího názoru se věda blíží důkazu o oprávněnosti představy místa s pamětí. Nicméně v literárním díle tento princip bezpochyby fungovat může.

¹³⁷ Peprník, *Rané romány*, 9-10.

¹³⁸ Ibid.

sestup do podzemí – boj či smrt, výstup na vrchol hory – osvícení). Hodrová v této souvislosti hovoří o *literární předurčenosti místa*¹³⁹, které se vyznačuje vysokou mírou stability, a podobně hovoří i Leon Lutwack:

Repeated associations of some generic places with certain experiences and values has resulted in what amounts to a system of archetypal place symbolism. Thus mountains have come to represent aspiration and trial; forests and swamps, peril and entrapment; valleys and gardens, pleasure and well-being; deserts, deprivation; houses, stability and community; roads or paths, adventure and change.¹⁴⁰

Estetický účinek vzniká jak naplněním takových očekávání, tak i porušením předpokládaných schémat. V průběhu dějin dochází k přehodnocování významu a účinku literárních míst (např. vězení jako místo nebezpečné se stává místem duchovním, kontemplativním), nicméně takový vývoj či posun je možný pouze na základě přijetí předchozího významu místa: abychom mohli místo nazvat nebem, musíme vědět, co znamená peklo. Žádné místo nikdy nezůstává významově strnulé, protože se obaluje novými, vrstvenými významy a jeho každá literární instance je originální. U Ackroyda ke zcela radikálním posunům ve významu toposu nedochází, ale bude patrné, že i relativně stabilní a konvenční topologická schémata mají své originální aktualizace, spočívající v jejich temném, takřka destruktivním účinku.

Lotmanova teorie sémantických polí vychází z pohybu postav v topologické mapě příběhu. Přemísťování na ose protikladů znamená překonávání hranice, což vytváří základ kompozice. Úzké sepětí místa a příběhu dokonce umožňuje identifikovat určité žánrové typy (např. přesun z vesnice na zámek – tedy z periferie k centru – tvoří základ žánru iniciačního románu; přesun z jednoho místa na druhé v nekonečné řadě je principem

¹³⁹ Hodrová, „Paměť,“ in *Poetika míst*, 15.

¹⁴⁰ Lutwack, *Role of Place*, 31.

pikareskního románu, apod.). Výrazné sepjetí toposu a žánru lze tedy vysledovat v žánrech populárních (dům v zahradě a červená knihovna, opuštěné opatství a gotická literatura) nebo folklórních (zámek a les jsou základem pohádky), u nichž prolomení zažitých významů a událostí nepředpokládáme, naopak prožíváme uspokojení z jejich dodržování. Proto je jedním z rysů toposu „pořádající potenciál“, tedy „tlak na příběh, aby se přizpůsobil normám a realizoval osvědčené asociace“.¹⁴¹

Toposy rovněž fungují jako gravitační centra přitahující k sobě vhodnou sensibilitou disponované postavy, v nichž vyvolávají či přímo určují podobná jednání. Nemáme na mysli jenom logický a přirozený výskyt postav v určitém místě (např. přístav – námořníci a prostitutky, město – lůza a kriminální živly), ale individuální projevy u jednotlivců pohybujících se na úrovni ulic či domů.

U Ackroyda probíhá takové působení napříč časovými rovinami. „[...] je snad jasné, že určité činnosti zjevně patří do určitých oblastí nebo čtvrtí, jakoby kdyby se čas dal do pohybu a byl řízen nějakou neznámou mocí.“¹⁴² V eseji „London Luminaries and Cockney Visionaries“ uvádí Ackroyd příklad nejmenované londýnské ulice, v níž proběhl policejní zátah proti ilegální pornografické produkci.¹⁴³ Policie a nejspíš ani samotní aktéři netušili, že místo bylo v minulosti „líhni neřesti“ a nechvalně proslulé veřejnými domy. Tato lokalita svou historií, svým příběhem, přitahuje podobně inklinující jedince a evokuje podobné chování. Jak tvrdí Barry Lewis, právě asociace určitých míst s konkrétní aktivitou umožňuje Ackroydovi odhalovat jasné vzorce kontinuity.¹⁴⁴ Uveďme zde patrně nejvýmluvnější moment z románu *HWKM*, v němž detektivu Hawksmoorovi pátrajícímu po několikanásobném vrahovi dochází, jak místo působí na své obyvatele:

¹⁴¹ Peprník, *Topos*, 15.

¹⁴² Ackroyd, *Londýn*, 708.

¹⁴³ *LLCV*, 343.

¹⁴⁴ Lewis, *My Words*, 13. Tento motiv historického nevěstince „přežívajícího“ do současnosti použil Ackroyd v románu *DDD*. *DDD*, 17.

It did not take any knowledge of ever more celebrated Whitechapel murders to understand, as Hawksmoor did, that certain streets or patches of ground provoked a malevolence which generally *seems to be quite without motive*.¹⁴⁵

Autor zřetelně spojuje pověst místa se zlovolnou pohnutkou, čímž dává detektivovi do rukou sice nepoužitelný, ale jasný klíč k objasnění vraždy, přestože žalobce by u soudu s takovým motivem nejspíše neobstál.

Dostáváme se tak k jednomu z ústředních témat Ackroydovy tvorby: totiž k vlivu místa na postavy, které se v něm zdržují a jsou – vědomě či nevědomě – vůči takovému působení otevřené. Ackroyd jednoznačně tvrdí: „Podle mého názoru jsou lidé ovlivněni místem.“¹⁴⁶ Pro tento fenomén používá Ackroyd termín „teritoriální imperativ“ (territorial imperative¹⁴⁷), tedy představu, že lidé jsou hluboce ovlivněni povahou a historií ulic, domů a míst, v nichž se nacházejí. Vidíme, že topos vpisuje svůj příběh do neživotných prostorových konstrukcí (dům, ulice), skrze ně ovlivňuje jednání postav, jež tento prostor obývají či se v něm náhodou ocitají. Coverley k tomu dodává, že v konečném důsledku vykazuje Ackroydův Londýn typ behaviorálního determinismu, který ani tak neovlivňuje životy obyvatel, jako je spíše určuje.¹⁴⁸

Lze soudit, že při porovnání vzájemného působení sil postav a lokalit je pomyslný jazýček vah vychýlen ve prospěch místa, ale v Ackroydově tvorbě najdeme i vzácné momenty, kdy postavy vnáší své příběhy do míst

¹⁴⁵ Peter Ackroyd, *Hawksmoor* (London: Penguin, 1993), 116. Vlastní kurzíva.

¹⁴⁶ Matthew Stadlen, „Five Minutes With: Peter Ackroyd,“ *BBC News*, video, červen 2014. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17790481>.

¹⁴⁷ Termín použil dramatik a spisovatel Robert Ardrey v titulu své knihy *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry Into the Animal Origins of Property and Nations* z roku 1966, v níž interpretuje výsledky antropologického výzkumu a připisuje člověku teritoriální chování, tedy potřebu a touhu po osobním prostoru, po svém „teritoriu“, podobně jako u instinktivního chování zvířata. V rozhovoru, který publikovala Lidia Vianuová, Ackroyd pro změnu používá termín „topographical imperative“. Lidia Vianuová, „I certainly don't subscribe to any modern literary theory,“ *The European English Messenger* 15, č. 2 (2006): 62-69, <http://essenglish.org/messenger/wp-content/uploads/sites/2/2016/01/152-58-69.pdf>.

¹⁴⁸ Coverley, *Psychogeography*, 127.

a transformují je. Např. Matthew Palmer, vypravěč románu *DDD*, takto hovoří o jednom konkrétním nádvoří s fontánou – o oáze klidu uprostřed města, kam se uchyluje k odpočinku během chůze městem:

The sense of peace, even in the middle of the city, was so strong that I presume it came from some powerful event in the past. Or perhaps it was simply that people like myself had always chosen this place, and over the years it had accepted the stillness of its visitors.¹⁴⁹

Otázkou zůstává, zda se návštěvníkům nádvoříčka skutečně podařilo proměnit místo a jeho příběh dlouholetým působením k obrazu svému, či zda gravitační působení místa přitahuje stejně predisponované jedince.

To nás přivádí k dalšímu významovému rysu místa-toposu: k jeho metaforizaci. Hodrová píše: „Tato místa se stávají metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí.“¹⁵⁰ V momentech mystického poznání, epifanie, iniciace, přestávají taková místa tvořit kulisu, ale stávají se „metaforickým vyjádřením stavu vědomí, ne-li přímo tímto stavem“.¹⁵¹ V tomto pojetí se tedy přibližuje významu místa podle Cresswella – tedy jako způsobu chápání světa, „způsobu percepce a interpretace místa“.¹⁵²

Topos nezřídka zrcadlí literární dílo jako celek a realizuje své působení na mnoha rovinách. Disponuje svou vlastní prostorovou kompozicí, zapojuje se do stavby syžetu, určuje charakter děje a vytváří či dotváří charakter postav, působí na ně. Stává se průsečíkem příběhů a významů, které do něj ze svých světů společně vnášejí autor i čtenář. Předkládá formy chápání světa, ale sám čeká na doplnění. Odkazuje na archetypální významy, ačkoli jeho konkretizace je v každém díle jedinečná.

¹⁴⁹ *DDD*, 43.

¹⁵⁰ Hodrová, „Paměť,“ in *Poetika míst*, 15.

¹⁵¹ Hodrová, *Místa*, 8.

¹⁵² Cresswell, *Place*, 9.

Archetyp

Obraťme tedy nyní pozornost k archetypu. Jako termín se používá velmi nejednotně a nabývá různých významů. Velmi obecně znamená symbol, motiv, který se vrací v prakticky totožné podobě v různých dobách a kulturních kontextech. Abrams považuje za archetyp takové opakující se narativní struktury, dějová schémata, postavy či obrazy, které lze identifikovat v literatuře stejně jako v mýtu či fungování společnosti. Jedná se tedy o základní, ideální či dokonalý abstraktní předobraz, jehož konkrétní realizaci vytváří autor v konkrétním díle, či formu, kterou osobitým způsobem naplňuje.¹⁵³ Tento psychologický pojem zavedl do literární teorie C. G. Jung a považoval jej za prvek vyvěrající z kolektivního nevědomí do uměleckého ztvárnění, za univerzální „prvotní obraz“. Archetypy jsou podle Junga variabilní a lze je vnímat různě. Archetyp považoval za děděnou strukturu mozku, kterou vnímání uměleckého díla může stimulovat. Tento koncept později Maud Bodkinová obrací a chápe archetyp spíše jako jev kulturní a sociální a tedy že literární struktury ovlivňují struktury psychické. Leslie Fielder navázal pojetím archetypu jako struktury kolektivní reakce na literaturu.¹⁵⁴ Gaston Bachelard ve svých pracích zkoumá archetypální složky básnických obrazů, zejména symbolické zobrazení čtyř základních přírodních živlů a jejich vliv na básnickou imaginaci. V své *Poetice prostoru* vychází z Jungovy psychoanalýzy a fenomenologie básnické imaginace a zaměřuje se na „šťastný prostor“. Bachelard pojednává o místech, které lze nejlépe charakterizovat jako místa uzavřená (dům, hnízdo) a o místech uvnitř těchto míst (zásuvka, kout, skříň), o „šťastně prožívaných obrazech chráněné intimity“¹⁵⁵ našeho vnitřního života. Jeho přístup je více psychologický a pracuje s koncepty spíše filozofickými než literárněvědnými. Pro účely práce bude podstatné chápání archetypu podle kanadského kritika Northropa Frye,

¹⁵³ Abrams, *Glossary*, s.v. „archetype.“

¹⁵⁴ Richard Müller a Pavel Šidák, *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů* (Praha: Academia, 2012), s.v. „archetyp.“

¹⁵⁵ Jiří Pechar, *Interpretace a analýza literárního díla* (Praha: Filozofia, 2002), 16.

v jehož *Anatomii kritiky* (1957) transformoval archetyp z psychoanalytického pojmu do strukturního rysu mýtu a žánrů, které z nich vyrůstají.¹⁵⁶

Jak bylo řečeno, opakovaný výskyt tvoří základní předpoklad pro proměnu místa v topos. Pokud se tedy místo objevuje v podobných funkcích a významech, může vzniknout jistá kontinuita, resp. paradigma a „místo [...] nabývá povahy kulturního či literárního symbolu“.¹⁵⁷ Symbolem, za nějž Frye považuje „libovolnou jednotku literární struktury, kterou lze vydělit za účelem kritického zkoumání“¹⁵⁸, tedy může být i místo. Pokud takto pojaté místo může fungovat jako literární a kulturní symbol, pak jej můžeme pokládat za archetyp ve smyslu, v jakém ho definuje Northrop Frye: „Symbolem je [...] sdělitelná jednotka, již nazývám archetyp: typický nebo opakující se básnický obraz. Za archetyp považuji symbol, který spojuje jednu báseň s druhou a který tak pomáhá sjednotit a integrovat naši literární zkušenost.“¹⁵⁹ Máme zde tezi o spřízněnosti toposu a archetypu. V čem se archetyp a topos překrývají?

Jak tvrdí Frye, opakování známých básnických obrazů nelze označit za pouhou shodu náhod. Takový konvenční obraz je přejímán celou řadou literárních děl, ve čtenáři pak evokuje další podobné obrazy a v procesu čtení tyto literární archetypy znovu vytváří.¹⁶⁰ To odpovídá procesům popsaným výše u obrazné *paměti míst*, když autor do toposu vnáší vlastní významy a čtenář zase aktivuje své.

V průběhu literární historie se funkční a významová struktura toposu mění.¹⁶¹ Hodrová poukazuje na fakt, že archetypální složka zůstává „hlubinnou

¹⁵⁶ Viz Martin Procházka, *Literary Theory: An Historical Introduction* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2008), 80.

¹⁵⁷ Peprník, *Topos*, 14.

¹⁵⁸ Frye, *Anatomie*, 89.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 119.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Peprník, *Topos*, 11. Tyto proměny umožňují v diachronní perspektivě zkoumat proměny těchto asociací a stávají pak objektem zájmu „historické poetiky prostoru“, tedy tomu, co v kapitole o prostoru označuje Janusz Sławiński za jeden ze způsobů zkoumání prostoru v literatuře. Z hlediska historické poetiky se hovoří o tematologii.

strukturou“, ale na ní se již vrství další významy formované staletími literárního zpracovávání. Důležité je si uvědomit, že topos stejně jako archetyp ve své univerzálnosti nezůstává neměnný, protože vrstvené aktualizace postupně usedají (sedimentují) a proměňují ho. Opačným směrem pak vyplouvají z hlubinného rezervoáru obsahy ovlivňující jeho povrchovou strukturu. Frye nepovažuje archetypy za strnulé (na rozdíl od znaků), nýbrž za proměnlivé, protože získané asociace jsou podmíněné kulturní, resp. čtenářskou zkušeností. V tomto ohledu vykazuje archetyp i topos značnou flexibilitu.

Působí zde i opačná síla. U toposu jsme mluvili o *literární předurčenosti místa*, tedy asociacím očekávaným u konkrétních míst. Některé asociace přilnuly k archetypu tak silně, že jsou s ním nevyhnutelně spjaty (např. obraz kříže připomínající smrt Ježíše Krista). Frye na tomto místě hovoří o tom, že mimořádně zjevné asociace (např. temnota s hrůzou a tajemstvím¹⁶²) se nejčastěji objevují u vysoce konvenční literatury, „především literatury naivní, primitivní a populární.“¹⁶³ V tomto smyslu se archetypy postav i míst (toposy) nejlépe studují u žánrově „standardizované“ produkce, např. western, gotický román, červená knihovna, o nichž jsme psali výše. Popularita takových děl tkví podle Frye v tom, že se čtenářem nejsnáze komunikuje.¹⁶⁴

Účinek archetypu spočívá v silné psychické a estetické odezvě. Když pozorný čtenář rozeznává archetyp korelující s jeho (ne)vědomím, umělecké dílo podle Josepha Campbella „rozezní hluboké struny“.¹⁶⁵ Jak dodává Zdeněk Hrbata: „[...] paměť *literárního toposu nepřestává účinkovat a novodobá próza s ní*

¹⁶² Frye, *Anatomie*, 123. Ackroyd je v tomto směru velmi konvenční.

¹⁶³ *Ibid.*, 125.

¹⁶⁴ Müller a Šidák, *Slovník*, s.v. „archetyp.“ Regis Boyerová a Richard Chase se obdobně vyjadřují o archetypu v souvislosti s pokleslou literaturou. Archetyp a archetypální konfigurace podle něj dodávají banálním příběhům lesk a věrohodnost.

¹⁶⁵ Clarissa Estates Pinkolová, „What does the soul want?“ úvod k *The Hero with Thousand Faces*, Joseph Campbell (Princeton: Princeton University Press, 2004), viii. „A work of art that strikes deep chords.“

počítá nebo si s ní pohrává.“¹⁶⁶ V této souvislosti zmiňme analogický, tušený účinek místa vyvěrající na povrch a ovlivňující postavy Ackroydových londýnských románů. Když Timothy Harcombe, protagonista *Anglické hudby*, hledá Chemical Theatre, nachází na původním místě úplně jiné budovy, nicméně *něco* zůstalo stejné, jakoby známé: „Yet something remained the same. The situation of the buildings, the disposition of everything, was familiar to me.“¹⁶⁷ Gibson a Wolfreys dodávají:

That something is as close a writer can come to naming the ineffable, giving it meaning indirectly and thereby acknowledging London's resistance to definition. This *something* is indescribably that which either you know and feel, or you do not. It is this response to the 'situation' where the subject comprehends the spectral return – by *intimation* rather than imitation [...].¹⁶⁸

Z výše uvedeného srovnání vyplývá, že je legitimní hovořit o toposu jako archetypální formě. Peprník tuto problematiku shrnuje, když tvrdí, že „[a]rchetypální tematická kritika pokládá topos za ložisko nadosobních, nadčasových, transkulturních kolektivních obsahů“.¹⁶⁹ Těsné propojení toposu a archetypu dokládají rovněž Müller a Šidák.¹⁷⁰ Můžeme tedy předpokládat, že topologická analýza Ackroydových románů bude přínosná, protože topos bude rezonovat i mimo jeho londýnský kontext. Jak bude v následujících kapitolách dokázáno, významné toposy v londýnských románech rozeznávají zmíněné Campbellovy hlubinné struny a příběhy v nich obsažené vzlínají k povrchu a dráždí sensibilitu citlivých jedinců.

V Ackroydových londýnských románech můžeme identifikovat několik výrazných toposů. Než přejdeme v následujících kapitolách k jednotlivým

¹⁶⁶ Hrabata, „Prostory,“ in *Na cestě ke smyslu*, Červenka et al., 388.

¹⁶⁷ Peter Ackroyd, *English Music* (New York: Penguin, 1992), 1.

¹⁶⁸ Gibson a Wolfreys, *Peter Ackroyd*, 171.

¹⁶⁹ Peprník, *Topos*, 17.

¹⁷⁰ Müller a Šidák, *Slovník*, s.v. „archetyp.“

textům a jejich topologiím, budou se následující stánky stručně věnovat obecné charakteristice těchto klíčových toposů.

Dům

Základním a jedním z nejdůležitějších toposů je dům. Topos domu se objevuje v evropské literatuře ve větší míře od počátku 19. století v souvislosti s urbanizací i proměnami žánrů, vývojem románu a literárních směrů. Dům typicky nacházíme v městském románu, nicméně topos domu bývá součástí většiny děl, které se mohou odehrávat třeba v divočině (dům v lesích). Dům představuje základní lidskou stavbu, jež slouží postavám nejčastěji jako příbytek, domov. Speciální funkce domu, jako (hospoda nebo škola), nebo jiné architektonické typy domu (chýše, zámek) nebudou zahrnuty do toposu domu.

Hodrová¹⁷¹ poukazuje na významný literární topos tajemného domu či domu s tajemstvím. Ve své eseji klasifikuje topos domu do šesti podob: *dům idylický*, *šlechtické sídlo*, *utopický dům* a *rodný dům/dům vzpomínky*, které se liší mírou stability, známosti a nejistoty. K těmto čtyřem typům přidává Hodrová *dům s tajemstvím* v jeho dvou základních modifikacích: *dům hrůzy s exoterickým (světským) tajemstvím*, který je typický pro gotický román a detektivku, a *dům s esoterickým tajemstvím*. Zatímco v prvním případě se v závěru dostává racionálního vysvětlení či objasnění tajemství, v případě ezoterického tajemství vysvětlení na konci chybí. Zatímco u prvních typů domu převažuje jejich stabilita, neměnnost, dům s esoterickým tajemstvím vykazuje značnou proměnlivost, dynamiku a pohyb v něm se podobá bloudění, obsahuje různé výstupy a sestupy. To umožňuje prostupování různých typů domu a jejich proměnu v rámci syžetu na ose známý – neznámý, idylický dům se může proměnit v dům hrůzy. V románech Petera Ackroyda se objevuje výrazný topos

¹⁷¹ Hodrová, *Místa*, 69.

tajemného domu, který má tendenci být uzavřený vůči okolí a ovlivňovat své obyvatele.¹⁷²

Významnou funkci přisuzuje domu C. G. Jung, podle něž dům souvisí s duší stavitele. Sen, který Junga přivedl k pojmu „kolektivní nevědomí“ a později k formám instinktu (k archetypům), měl podobu chůze domem. Strukturu domu Jung přirovnává k hlubinné struktuře duše, v níž vrstvy „představují uplynulé doby a přežitě stupně vědomí“¹⁷³. Dům proto není stejně starý, každá jeho část pochází z jiného období: jeho základy leží v prehistorické vrstvě, základy jsou starověké, sklepení románská, patra pak z 9. a 16. století. Tato představa domu z různých období odrážejících lidskou duši nejzřetelněji vystupuje v románu *DDD*, o němž bude řeč níže. Z Jungovy teorie vychází i Gaston Bachelard, jenž ve své *Poetice prostoru* mluví o duši jako o příbytku, o domě a faktu, že ve fenomenologickém zkoumání intimity má dům zcela privilegované místo.¹⁷⁴ Cesta ze sklepa do věže domu představuje přechod od nevědomí k vědomí a podobá se tím výstupu na věž.

Komnata

Pokoj či komnatu jako základní místo lidské existence popisuje Hodrová jako extenzi těla, do níž se otiskuje i duše obyvatele.¹⁷⁵ Rozlišuje dále mezi pokojem známým, idylickým, a pokojem neznámým, zlověstným a nebezpečným, který souvisí se smrtí.

Pokoj se musí ze své podstaty nacházet uvnitř jiné stavby: domu, hradu, chaloupky. Do domu lze relativně snadno vstoupit, některé domy k tomu přímo vybízejí: hospoda, knihovna či veřejný dům – jsou to místa určená k setkávání.

¹⁷² Z významných toposů domu s tajemstvím v anglicky psané literatuře zmiňme dům z „Pádu domu Usherů“ od E. A. Peoa, *Dům se sedmi štíty* N. Hawthorna či z populárního žánru třeba hotel z románu *Osvícení* Stephen Kinga.

¹⁷³ Carl Gustav Jung, *Duše moderního člověka* (Brno: Atlantis, 1994), 241.

¹⁷⁴ Bachelard, *Poetika*, 29.

¹⁷⁵ Viz Daniela Hodrová, „Smysl pokoje,“ in *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura (Praha: H&H, 1997), 217.

Když ale hledáme místo privátnějšího charakteru, musíme se uchýlit do místnosti určené výhradně pro jejího obyvatele, která není určená pro přijímání návštěv a hostů, protože má poskytovat soukromí a odříznout obyvatele od okolí. V tomto významu chápeme komnatu jako privátní pokoj, který není určen pro více než jednoho obyvatele.

Komnata je prostor zcela jasně prostorově vymezený čtyřmi stěnami, na rozdíl od věžeňské cely ale umožňuje jejímu obyvatele volně vcházet a vycházet, a má okno a dveře, které ho spojuje s okolním světem. Pohybujeme-li se při zkoumání toposu pokoje na ose veřejný-soukromý, dostáváme se do mezistupně, který je vůči krajině uzavřený, ale ve srovnání s podzemím nebo vězením otevřený. Díky své zvláštní pozici napůl uzavřeného, napůl otevřeného místa může pokoj sloužit jednak jako úkryt, oáza či místo k rozjímání, sebereflexi, ale také jako pozorovatelná nebo pracovna. Je-li komunikační potenciál pokoje upozadněn, stává se z pokoje mnišská cela, symbol vnitřního světa. Pokoj vystupuje často jako místo meditace o smrti či setkání s nadpřirozenem. Pokoj jako topos není pouhým místem pobytu, ale stává se součástí jeho subjektu.

Chrám

Topos chrámu nalézáme tam, kde funguje jako důležitý prvek kompoziční a významový. Podobu chrámu je nutné definovat: rozumíme jím ohraničenou nadzemní stavbu, která slouží náboženským účelům, stává se místem víry a lze do něj vstoupit. V obecné rovině je třeba se vyhnout pojmenování „kostel“, neboť ten implikuje stavbu křesťanskou a její konkrétní funkci a kategorii (např. vůči kapli nebo katedrále). Současně by neměl být chrám chápán jenom jako rozměrnější, zpravidla městská stavba v křesťanské tradici, ale v širším smyslu spíše jako místo, kde se odehrává komunikace s absolutnem. Skýtá prostor pro transcendenci, pro vykonávání rituálů a obřadů reflektujících jednak koloběh ročních dob, tak i klíčových fází života (křest, sňatek, pohřeb), je vnitřně prostorově organizován (např. oltářem, chrámovými loděmi u stavby

křesťanské, nebo centrem soustředných kruhů megalitického kromlechu). Posvátnost, jako vlastnost chrámu, lze metaforicky přenést i na jiná místa mimořádného významu, nemusí se tedy jednat pouze o církevní stavbu, ale – jak bude ozřejmáno – i jiné „chrámy“, např. chrám vědění, chrám přírody. Proto jde v této poloze o význam archetypální.¹⁷⁶

Pro postavy je chrám místo vyčleněné z každodennosti. Marie Kubínová vychází z prací Luca Benoista a hovoří o třech smyslech chrámu: 1) návštěvník chrámu dostává scelující informaci o Řádu věcí; 2) jsou mu z hlediska věrouky interpretovány výsledky pozorování vnějších vjemů a 3) je veden ke kontemplaci, tedy ztotožnění se s Řádem.¹⁷⁷ Tuto funkci plní topos chrámu i v románech Petera Ackroyda, jak bude doloženo v následujících kapitolách.

Jako již bylo řečeno, symbolická povaha toposu se zrcadlí i uvnitř místa, v němž se nalézají symbolické předměty. U toposu chrámu se předpokládá, že rituál bude významně působit na prožívání místa postavou a zprostředkuje ji duchovní prožitek, vhléd do řádu věcí, pochopení významů. Podobně však může chrám působit, i když v něm žádný obřad právě neprobíhá. Mystický účinek má i chrám prázdný a tichý, v němž se zintenzivňuje individuální prožitek a zvýšené vnímání vlastního bytí (např. ozvěnou kroků nebo hlasu).

U toposu chrámu si musíme všimnout i dvou protichůdných principů, totiž jeho trvanlivosti a současně chátrání. Chrámy jsou vnímány jako místa s dlouhou historií, protože obvykle stojí na stejném místě stovky let, byť se jejich architektonická podoba mohla měnit podle dobového vkusu. Představují tak často stabilní bod v běhu času, jakousi osu napříč staletími, prvek historické kontinuity kultury¹⁷⁸, umocněný v případě kostela přítomností křtitelnice a hřbitova, tedy klíčových rituálů koloběhu života. Nejsou nicméně

¹⁷⁶ Marie Kubínová, „Prostory víry a transcendence,“ in *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura (Praha: H&H, 1997), 129.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 132.

¹⁷⁸ Kubínová, „Prostory víry,“ in *Poetika míst*, 132.

tak neměnné, aby se na nich neprojevil chátrání, např. zvětrávání kamene působením času.

Věž

Věž patří mezi ústřední topologické body.¹⁷⁹ Podobně jako třeba u hory nebo chrámu „znázorňuje vertikálnost věží vzestup k absolutnu, odpoutání se od zemské tíže a od pozemských zájmů“.¹⁸⁰ Je rovněž spojena s představou středu, stability a pevnosti. Věž se spojuje s chrámem, tedy posvátným místem, které představuje střed (jako třeba střed města – v rovině horizontální, tak i osu – v rovině vertikální, spojující zemi (či podzemí) s nebem. Cesty po schodech vzhůru odpovídají cestě labyrintem, jakož i rituálu, obřadu iniciace nebo přechodu. Tajemství věže leží v její vertikálnosti, v tom, co člověk na vrcholu uvidí, co od paty věže nemá šanci uvidět.¹⁸¹ Probíhá v ní metafyzické rozjímání, které je umožněno uzavřeností věže a „povznesením“ nad rovinu přízemní. Do věže pak vchází člověk dobrovolně a hledá útočiště před chaosem a hlukem okolního světa.

Věž s tajemstvím se s oblibou objevuje v gotických románech, kde se spojovala s vězením nebo jinak nepřístupným místem, které musel hrdina dosáhnout. Hodrová sleduje několik dalších pod-typů věží, jako např. věž lásky, věž hrůzy a věž filozofů.

S věží je spojen ještě rituál stavby věže, příběh stavitele nebo obyvatele věže, protože má charakter stavby osobnosti, identity a tvorby individua. V této souvislosti musíme připomenout věž C. G. Junga, podle nějž se ve snech nejčastěji zjevuje „anima“, složka duše, jako princezna uvězněná ve věži. Jedná se tedy o archetypální obraz spojený s procesem individuace.¹⁸²

¹⁷⁹ Připomeňme zde slavné literární věže např. kamennou Jestřábí věž na pobřeží Pacifiku Robinsona Jefferse nebo Thomase Mora, či věž W. H. Audena.

¹⁸⁰ Kubínová, „Prostory víry,“ in *Poetika míst*, 137.

¹⁸¹ Podobný smysl má např. i strom, na který šplhá Jeníček v pohádce o perníkové chaloupce, aby se rozhlédl a našel světélko.

¹⁸² Hodrová, „Smysl pokoje,“ in *Poetika míst*, 205.

Věž se díky své architektonické podobě stává nepřehlédnutelnou. Z vnější perspektivy, nikoli tedy ze svého vnitřního významu, funguje jako prostorový orientační bod.

Brána

Místo spojené s průchodem z jednoho stavu do jiného, z jednoho světa do druhého nebo ze známého světa do neznámého, se zvyrazňuje v toposu vchodu.¹⁸³ Může se jednat i o vstup ze stavu vědomého do nevědomého, bývá však spojován se vstupem konkrétním (otevření dveří) a lidské společnosti má tendenci dávat těmto vstupům vizuální, symbolickou a rituální podobu, signalizující proměnu, přerod, počátek či konec. Topos vchodu hraje ústřední roli v iniciačních obřadech, v obřadech přechodu, které představují významná syžetová schémata.

Ve středověké literatuře byla vstupním bodem do města brána, která se na noc zavírala. Přísně se tedy odděloval uzavřený, bezpečný prostor města a nebezpečné „divočiny“ venkova. S proměnou architektury měst se však tento topos vytrácí a v Ackroydových románech už nalézáme pouze odkazy na kdysi významné brány (např. ve vězení Newgate, Ludgate). Londýn samotný byl pro mnoho vizionářů a mystiků vchodem: „Tady, přímo v těch špinavých a zapáchajících ulicích města, může být otevřena brána nebeská.“¹⁸⁴

Topos vchodu či brány se místy vnitřním významem překrývá i s toposem chrámu, zejména v románu *Hawksmoor*, kde symbolické umístění chrámů má představovat vchody do jiných časů, dimenzí a světů. O nich ale byla řeč v souvislosti s chrámem.

¹⁸³ Hodrová, *Místa*, 109. Z nejznámějších literárních vchodů jmenujme např. Dantovu bránu do podsvětí v *Božské komedii*, králičí noru v *Alence* Lewise Carrola.

¹⁸⁴ Ackroyd, *Londýn*, 59.

Vězení

Topos vězení chápeme jako speciální typ uzavřené komnaty, věže nebo domu. V londýnských románech Petera Ackroyda se s toposem vězení dostáváme do svízelné situace podobně jako s toposem města a labyrintem. Máme tím na mysli neoddělitelnost obou prostorů, neboť jeden prostupuje druhý a často se překrývají, viz níže. Musíme nezdědka rozměr toposu z jednotlivé uzavřené vězeňské cely či budovy kárné instituce rozšířit a obrazně ji přenést na celé město.

Chápeme-li topos vězení jako *dům se speciální funkcí*, můžeme mluvit o instituci jako budově. Získáváme tím objekt, který uchvacoval londýnský dav již od 12. století, kdy bylo zbudováno Newgateské vězení. „Stalo se legendárním místem, kde každý kámen promlouval o smrti a inspiroval mnohem více básní, dramát a románů, než kterákoli jiná budova v Londýně. Bylo mytickou branou, protože znamenalo práh, kde vězňové opouštěli pozemské město a byli dopravováni do Tyburnu, Smithfieldu nebo k šibenicím hned za zdi Newgateu. Bylo spojováno s peklem a smrad odtud pronikal do sousedních ulic a domů.“¹⁸⁵ Jak je zřejmé, bylo to místo s příběhem každého odsouzenec a téměř vždy znamenalo smrt – buď provazem, bitím nebo nemocemi. Vězení představuje svou uzavřeností vůči okolnímu světu typické místo s tajemstvím: jeho vnitřní řád a fungování se zdá vnějšímu pozorovateli tajemný, protože je odkázán vidět jej pouze zvenku. Interiér zůstává pro většinu okolí zahalen tajemstvím a předmětem fantazií a spekulací.

Jak ukazuje Ackroyd v knize *Londýn: biografie*, s vězením se spojují dva protichůdné sentimenty. Jako objekt morbidního zájmu vzbuzovalo místo posvátnou hrůzu a zájem o vše, co se kolem vězení dělo: naslouchání volání odsouzenců, veřejné popravy, obchod s umrlčími rubáši. Na druhou stranu ale symbolizuje nespravedlnost, utrpení a vrchol represivní moci, proto se často stává cílem žhářského útoku a při městských nepokojích jako znamení hněvu

¹⁸⁵ Ackroyd, *Londýn*, 243. Newgate, z anglického „new“ + „gate“ označovalo jednu z bran do Londýna.

a pomsty.¹⁸⁶ Vězení je projevem moci, autority a snahy o zachování veřejného pořádku, jež chrání spořádané občany velkoměsta před kriminálními živly, kterým se v anonymním a nepřehledném městském prostředí daří. Současně symbolizuje místo sociální a lidské bídy a v mnohých dílech 19. století (např. Dickense) figuruje často v rámci fyziologie města, stává se obrazem města.¹⁸⁷

Londýnská vězení byla nechvalně proslulá ukrutností a utrpením, jaké odsouzcům ve stísněných celách připravovala. Jak dokládá Petr Chalupský, paralelu mezi vězením a životem ve městě vytváří v dějinách britské literatury celá řada dalších literátů.¹⁸⁸

Labyrint

Topos labyrintu má mezi ostatními speciální místo. Představuje totiž metatopos, který svým způsobem stojí nad ostatními výše zmíněnými topusy a zahrnuje je do sebe. Chrám či dům se totiž v románech realizují jako konkrétní fyzické, prostorově ohraničené lokace, ale labyrint se objevuje častěji v rovině metaforické a symbolické, zejména ve spojení s prostorem velkoměsta. Existuje zde dlouhá tradice zobrazování velkoměsta jako bludiště (Londýn tak zobrazoval již Defoe¹⁸⁹), což je dáno zejména nepřehledností terénu: hustou spleť uliček zejména v nejstarších či nejchudších městských čtvrtích, kde číhá nebezpečí a kde se cizinec snadno ztratí. Na metaforické úrovni bývá labyrint

¹⁸⁶ Ackroyd, *Londýn*, 245, 455. Máme na mysli zejména Gordonovu vzpouru z roku 1780, která se odráží v závěru románu *VPL*.

¹⁸⁷ Daniela Hodrová, „Vězení jako místo přístupu k bytí,“ in *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura (Praha: H&H, 1997), 115.

¹⁸⁸ Viz Petr Chalupský, „London Confined: The Prison As A Setting And A Metaphor In Peter Ackroyd's London Works,“ in *Chronos, Logos, Topos: v současném filologickém bádání* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2012). Na základě Foucaultovy práce *Dohlížet a trestat* se zde Chalupský zabývá spojitostí mezi vnitřním fungováním města a vězení, jejich organizační podobností a blízkostí.

¹⁸⁹ Coverley, *Psychogeography*, 15.

odrazem existenčních podmínek, výpovědí o životě, jemuž uniká smysl, řád a cíl, a svou neuspořádaností se vymyká racionálnímu chápání.

Při snaze o topologické mapování Ackroydových románů narážíme na problém spočívající ve zmíněných setřených hranicích toposů, respektive v jejich překrývání. Dílčí topologické jsou totiž součástí meta-toposu labyrintu stojícího nad nimi. Nemožnost uniknout z bludiště velkoměsta nadto znamená částečné splynutí toposu *labyrintu* s toposem *vězení*. Zakládá se na představě uzavřenosti labyrintu, a přestože se v něm může postava pohybovat jinak než ve vězení, opustit ho nemůže. Způsobuje to existenciální, naturalistická závislost na místě (zejména jeho východní části, tzv. East Endu, a jeho socioekonomických podmínkách) a tedy nemožnost a neschopnost fungovat ve světě stojícím mimo bludiště Londýna.

Zdá se, že *labyrint* a *město* nelze odlišit. Charakterizuje-li Ackroyd město, pak nejčastěji jako bludiště: „Londýn je labyrint, napůl z kamene a na půl z živého masa. Nelze ho pojmout jako celek, můžeme ho vnímat jako změť uliček a průchodů, dvorků a průjezdů, v nichž i ten nejzkušenější místní obyvatel může zabloudit. A je překvapivé, že tenhle labyrint se neustále proměňuje a rozšiřuje.“¹⁹⁰ Velikost Londýna, hustota obyvatel a urbanistické řešení města samo o sobě vytváří dojem labyrintu, aniž by musel být tento topos tematizován. Do triády *labyrint – město – vězení* vstupuje ještě motiv *monstra*, které je ve své podstatě od města a labyrintu neoddělitelné, tvoří jeden významový celek. Jak bude patrné, v románech vystupuje do popředí jeden či druhý aspekt Londýna v závislosti na charakteru postav či vypravěčské perspektivě. Nelze je ale přísně oddělovat, neboť tvoří součásti jednoho komplexního organického celku.

Labyrint se tradičně objevuje jako metafora spletitosti, nepřehlednosti, nebo přímo jako symbolické prostředí, v němž se odehrává příběh, jako topos. Za labyrint se v obecném významu považují složité vzorce založené na variaci a opakování, jejichž smyslem je znesnadnit orientaci či cestu. Nejen v literární

¹⁹⁰ Ackroyd, *Londýn*, 26.

vědě bývá *labyrinth* („labyrinth“) často zaměňován s pojmem *bludiště* („maze“): za *labyrinth* se považují obvykle symetrické, unikurzální vzorce, které mají jeden vchod a jeden střed, resp. východ, ke kterému lze dojít pouze jednou, dlouho, klikatou cestou, na níž se mohou vyskytnout nástrahy, např. v podobě monstra (knósský labyrinth). V takových labyrintech poutník nemůže zabloudit, protože se vydal po jediné možné cestě a nemá proto problém s orientací. Celou svou pozornost může obrátit dovnitř a soustředit se na vnitřní význam cesty. Tyto labyrinthy byly oblíbenými středověkými symboly pouti člověka k Bohu, resp. cesty života, kterou lze rozvinout jako niť. Přesnějším označením pro multikurzální labyrinthy je *bludiště*, které může mít vícero vchodů, cílů (středů, jsou-li vůbec nějaké) a skýtá nástrahy v podobě slepých uliček. Zde se poutník snaží zorientovat, aktivně se musí rozhodovat, kterou cestou se vydá. Ne všechny trasy vedou k cíli, poutník se musí vracet a hledat nové cesty, čímž postupně poznává povahu bludiště. Cesta bludištěm se tak podobá vývojovému diagramu. Sémantický rozdíl mezi *labyrintem* a *bludištěm* se v běžném jazyce stírá, podstatná ale zůstává podobná zkušenost: postava vstupuje do labyrinthu či bludiště v zásadě sama, snaží se orientovat v neznámém prostředí a soustředí se na cestu či na rozhodnutí, která musí během cesty činit. Taková zkušenost postavu mění a vždy se jedná o zážitek mimo každodenní realitu.

Existuje ještě třetí, trojrozměrná forma labyrinthu tvořeného sítí, v níž se mohou body navzájem propojovat, a tuto síť nelze – na rozdíl od dvou předchozích forem labyrinthu – rozvinout.¹⁹¹ Pohyb po liniích spojujících jednotlivé uzly nutí poutníka neustále korigovat svou představu o struktuře a v každém bodě, kam dospěje, musí přehodnotit svou představu o celku. V takové síti je rovněž snadné se zacyklit a vracet se po různých cestách stále na stejné místo. Ackroydův Londýn nejlépe odpovídá této labyrinthní síti, neboť jsou to překvapivá, nečekaná spojení, která se před poutníkem otvírají ve své nekonečné spletnosti a vzájemné provázanosti. Oproti dvěma předchozím

¹⁹¹ Umberto Eco, *Od stromu k labyrinthu: historické studie o znaku a interpretaci* (Praha: Argo, 2012), 59.

typům labyrintu, které lze vystavět záměrně podle čitelného nákresu, vzniká síťový labyrint velkoměsta organicky, jako neuronová síť, tedy jakoby chaoticky, nahodile, bez jasného plánu. Může se neustále proměňovat, vytvářet nová spojení a odstraňovat jiná. Podoba labyrintu jako sítě má ještě jeden významný dopad: pokud si ji představíme v trojrozměrném prostoru, jednotlivé vrstvy mohou (a nemusí) reprezentovat časové roviny, navzájem propojené v klíčových uzlech. Chybí-li jasné oddělení časových rovin, což je pro Ackroyda typické, stane se z jednovrstvého labyrintu hustá prostorová síť, která nemá střed ani jasné okraje, kde lze donekonečna nacházet stále nová propojení, nové cesty a směry, v níž nám k orientaci mohou sloužit pouze významné uzly.

Funkce všech tří typů labyrintu zůstávají stejné: 1) bludiště má zmást, znesnadnit poutníkovi orientaci a odříznout jej od vnějších referenčních bodů a zdůraznit tak rozdíl uvnitř a vně labyrintu; 2) klasický knósský labyrint dovoluje poutníkovi rezignovat na snahu orientovat se, umožňuje mu nemyslet na směřování, protože unikurzální cesta poutníka sama vede, má význam spirituální a umožňuje pohroužení se do sebe a kontemplaci; 3) metaforicky znázorňuje cestu, pouť či složitou, nepřehlednou situaci, ve které musí poutník činit rozhodnutí, která (často nezvratně) ovlivňují další směřování, symbolizuje tak cestu životem; 4) v krajním případě ztráta orientace způsobí, že poutník se nemůže vrátit, jeho existence mimo labyrint není možná a je nadosmrti odsouzen bloudit; 5) tím, že se poutník vrací ven z labyrintu po vlastních stopách, musí se distancovat od své předchozí trasy, což značí nový začátek, přerod a proměnu, znovuzrození; 6) v opačném případě znamená cesta bludištěm smrt, i proto, že labyrint poskytuje příbytek temným silám a monstrům.¹⁹²

¹⁹² Z významných literárních toposů labyrintu zmiňme, např. Komenského *Labyrint světa, Jméno růže* Umberta Eca. Zcela ukázkové ztvárnění archetypálního toposu labyrintu najdeme v populárním románu J. K. Rowlingové *Harry Potter a Ohnivý pohár*, v němž bludiště ožívá, neustále se proměňuje a mladý hrdina se v jeho středu setkává se svým úhlavním protivníkem – monstrem Voldemortem.

Vědomí osamění a „ztracení se“ obvykle excituje vnitřní prožívání a zbystruje vnímání okolí. Gravitační pole toposu působí na určité postavy a nezadržitelně je k sobě přitahuje. Ty si ovšem jenom zřídka uvědomují, že do labyrintu vědomě vstupují, tudíž hranice mezi prostorem uvnitř labyrintu a mimo se může stát nejasná. Ocitá-li se postava v labyrintu, nezbyvá jí nic jiného, než bloudit.

Labyrint se často spojuje s vnitřní proměnou postavy, protože ten, kdo do něj vchází, je jiný, než který z něj vychází. Prožitek uvnitř labyrintu má podobu prozření, vnitřní proměny či epifanie, má znaky iniciační „zkoušky labyrintu“.¹⁹³ Není smyslem labyrintu mu porozumět a poznat jeho strukturu, nýbrž donutit postavy poznat samy sebe, nebo se něco dozvědět o světě, který labyrint symbolizuje.

Význam labyrintu jako meta-toposu spatřuje Hodrová v ještě jednom ohledu. Všechna místa s tajemstvím, ať jsou jimi les, hora, zámek, údolí, dům nebo město, mají společný jeden rys: jejich struktura vždy obsahuje prvky profánního či sakrálního labyrintu.¹⁹⁴ To proto, že každé místo svým tajemstvím představuje zkoušku, zneklidňuje, proměňuje známý, přehlédnutelný prostor na něco, co se vymyká řádu, uniká smyslu a běžnému chápání. Proto se všechny zmíněné toposy spolupodílejí na vytváření komplexního labyrintu Ackroydova Londýna a jeho textů.

V následujících kapitolách věnovaných jednotlivým Ackroydovým románům se budeme snažit výše zmíněné toposy identifikovat, budeme analyzovat jejich konkrétní realizace, pokusíme se popsat významové zapojení a odhalovat jejich jedinečné topologické vlastnosti.

¹⁹³ Eliade, *Posvátné a profánní*, 46.

¹⁹⁴ Hodrová, *Místa*, 12.

„I knew there was a jinx on this place,“ Little Dorrit murmured to her father, who made no attempt to move, „I knew it as soon as I saw it. I hate it here.“

VPL, 123.

Velký požár Londýna

Název by mohl napovídat, že Peter Ackroyd ve svém prvním románu zpracoval devastující požár z roku 1666, pro nějž se tento termín všeobecně používá. Ackroyd v příběhu zasazeném do současnosti (resp. 80. let minulého století) sice čerpá z historického materiálu, ale ozvěnou minulosti není řádění živlu, nýbrž viktoriánský Londýn Charlese Dickense, konkrétně text, doba a prostředí románu *Malá Dorritka*, jenž vycházel na pokračování v polovině 19. století. Jak bude pro pozdějšího Ackroyda typické, v nehostinném prostoru potemnělé metropole se přibližují a protínají současnost s minulostí. Vyprahlí obyvatelé se vyrovnávají s hlasy a motivacemi přicházejícími z minulosti, která se zdá být neustále přítomná. Ackroyd poprvé zkoumá možnosti vrstvení časových rovin a vytváří charakter města, které aktivně působí na své obyvatele.

V Ackroydově prozaickém debutu z roku 1982 nacházíme zárodky většiny jeho pozdějších beletristických děl.¹⁹⁵ Ackroyd tu např. ústy Spensera Spendera zmiňuje podivnou konfiguraci Hawksmoorových chrámů,¹⁹⁶ které hrají klíčovou roli v prostorové síti románu *HWKM*, zmiňuje římské základy Londýna, což se objevuje později v *GLD*. Uplatňuje také kompoziční techniku anadiploze, která v *HWKM* naznačuje historickou spojitost. Např. umělec jako spirituální médium se znovu a významněji objevuje v *Anglické hudbě* a jmenovat bychom mohli celou řadu dalších drobnějších motivů.

¹⁹⁵ Ackroyd tento fakt potvrzuje v rozhovoru otištěném v časopise *The European English Messenger*. Vianuová, „I certainly don't subscribe,“ 65.

¹⁹⁶ Peter Ackroyd, *The Great Fire of London* (London: Penguin Books, 1993), 16. Je zajímavé, že kvůli devastujícímu historickému Velkému požáru Londýna byla vypsána zakázka na stavbu nových kostelů, která je východiskem Ackroydova pozdějšího románu *HWKM*.

Román tvoří čtyři vyprávěcí linie, které se vzájemně proplétají a definitivně se protnou v závěru románu. První linie sleduje Arthura Feathera (zvaného Malý Arthur kvůli jeho trpasličímu vzrůstu), groteskní postavu, jež je obviněna z vraždy děvčátka a uvězněna ve Wormwood Scrubs (známé jako „The Scrubs“), kde způsobí zkrat na elektrickém zabezpečení a osvobodí všechny trestance. Druhou linii tvoří příběh Audrey Skeltonové, labilní mladé ženy, která se po spirituální seanci stává posedlou literární postavou Amy Dorritové a způsobí požár filmových kulis vybudovaných pro filmovou adaptaci tohoto Dickensova románu. Pokus o zfilmování je zachycen ve třetí linii režiséra Spensera Spendera, jenž hodlá první část *Malé Dorritky* zpracovat v současných autentických kulisách věznice Scrubs.¹⁹⁷ Když se přes řadu překážek podaří natáčení zahájit, štáb zahájí stávkou. Nato způsobí Malý Arthur zkrat v elektroinstalaci, po němž následuje masivní útěk. V ten samý den Audrey s pomocí davu londýnských vandráků zapálí historické kulisy stojící na břehu Temže. V ohni, který se rozšíří na celé město, hyne i Spenser Spender. Čtvrtá linie vypráví příběh Rowana Phillipse, dickensovského badatele z Kanady, jenž v Londýně tráví čas výzkumem okolností vzniku *Malé Dorritky* a cíleně vyhledává anonymní náhodné sexuální kontakty s muži. Jako nadějný spisovatel je Rowan producentem vybrán, aby napsal scénář pro filmovou adaptaci Spensera Spendera. Linie postav se tedy kříží a v závěru se sbíhají.

Ackroyd se s Dickensem shoduje v zobrazování města jako jakési emocionální pustiny, v níž se pohybují vyprahlá či labilní individua, které prostředí metropole drtí či vyvolává v nich extrémní reakce.¹⁹⁸ Bezcitnost, krutost a anonymita Dickensova Londýna se stejně intenzivně ozývá v moderní Ackroydově době, jakoby mezi nimi neležela propast 150 let. Ackroyd předkládá bezútěšný, chladný obraz Londýna moderní doby, v němž postavy

¹⁹⁷ Není bez zajímavosti, že jednu z prvních filmových verzí *Malé Dorritky* vytvořil v roce 1934 Karel Lamač v německé produkci s Anny Ondrákovou v hlavní roli.

¹⁹⁸ Shodují se i v řadě dalších aspektů, např. charakterizaci postav, ale tyto podobnosti byly již popsány v sekundární literatuře a leží mimo záběr této práce.

vidí stále stejné známky rozkladu, bídy a odcizení. Celkové atmosféře dominuje pocit uvěznění, citového vyhoření a problematických mezilidských vztahů, často redukovanych na pouhé rutinní soužití nebo mechanický sex. Odráží se to v nefunkčním vztahu Spensera Spendera s jeho ženou Laetitií, v promiskuitním chování Rowana Phillipse, který rozkládá vztah Timothyho Colemana a Audrey, jež postupně přichází o rozum. Vražedný útok Malého Artura na bezbrannou dívku už pouze dokládá to, kam může frustrace a existenciální tíseň patologické charakteru dohnat. Nejzřetelnější moment zaznamenáváme, když se Laetitia Spenderová prochází městem a dochází k přesvědčení, že podivní, deprivovaní obyvatelé města jsou ztělesněním jeho podstaty a ona se propadá do ještě hlubší deprese, která ji přivede k pokusu o sebevraždu:

She saw all of these people on her journey [...]: they represented the city, they existed in no other place. The strength and the darkness of London had compressed itself into these tiny wandering forms. [...] Everyone around looked shabby and dirty – the whole city was undergoing some fundamental deterioration which marked its inhabitants like the evidence of some ugly disease.¹⁹⁹

Ackroyd v románu využívá celou řadu paralelismů a odkazů na Dickensův text. Gibson a Wolfreys představují *VPL* jako textovou strukturu a zkoumají transhistorickou spojitost se starším textem.²⁰⁰ Ackroyd čtenáře záměrně vtahuje do referenčního pole Dickensova románu, čím jej nutí zkoumat hranice světů historické reality, fikčního světa viktoriánského románu a předkládaného textu. Jak píše Onegová, (ne)existence takových hranic uvádí tyto pojmy do zcela nových, rozmanitých vztahů.²⁰¹ Ackroyd si zde provokativně pohrává s pojmy historičnosti, fikce, identity a (dis)lokace. Barry Lewis i Marta Komstová ve svých analýzách shodně chápou *VPL* především jako bohatou intertextuální hru s Dickensem. Lewis zdůrazňuje Ackroydovy

¹⁹⁹ *VPL*, 135.

²⁰⁰ Gibson a Wolfreys, *The Ludic*, 77-84.

²⁰¹ Onegová, *Myth*, 31.

„chyby“ či nepřesnosti při citování Dickense a ilustruje tím princip historických ozvěn, které se jako zvuk při každém odrazu trochu mění a ztrácejí na ostroti. Originál se tak postupně vytrácí a proměňuje se do vrstev z nepřesných, neostrých ohlasů.²⁰² Komstová si všímá, že nasunutí Ackroydova hypertextu na hypotext Dickensovy *Dorritky* způsobuje v románu časoprostorové pnutí a celou invazi referencí na úrovni kompozice, prostředí, postav a děje.²⁰³ Do popředí vstupuje též neuchopitelnost předmětu zájmu (Charlese Dickense) s ohledem na množství materiálu, které o něm bylo publikováno, a individuálních názorů každého, kdo se na tvorbě filmu nějak podílí. Tento motiv nepoznatelnosti zkoumaného se objevuje i v pozdějších románech *DDD* a *CHAT*.

Vězení

V románu *VPL* se vězení objevují v dvou podobách. První z nich je již neexistující Maršálské vězení,²⁰⁴ které stávalo na jižním břehu Temže mezi lety 1373-1842. Druhou podobou je věznice Wormwood Scrubs, která existuje od roku 1891 v západní části Londýna. Maršálské vězení proslulo jako soukromé vězení pro dlužníky a stalo se symbolem krutého a nesmyslného práva, které těžce dopadalo právě na nejchudší obyvatele tehdejší metropole.

Malý Arthur zprvu přítomnost vězení nevnímá. Cítí se zrazen, podveden a ohrožen tím, že firma zrušila zábavní centrum s herními automaty, kde pracoval. Hledá východisko z nové situace a svou bezmoc a zoufalství obrací v agresi. V paranoidní představě, že si tajemní „oni“ přijdou pro malé děvče ze sousedství, rozhodne se uchránit ji před ztrátou nevinnosti. Přestože o ní láskyplně hovoří a vlídně ji oslovuje, dívku napadne a bez jakýchkoli výčitek zardousí. Dívka umírá s pohledem fixovaným na modrou plaketu označující místo bývalého Maršálské vězení. Smrt se tak vrací na místo, kde bývala

²⁰² Lewis, *My Words*, 19.

²⁰³ Komstová, *Chemical Theatre*, 27-30.

²⁰⁴ Angl. Marshalsea Prison.

běžnou součástí vězeňského života.²⁰⁵ Pachatele, jenž patří spíše do psychiatrické péče, umístí do věznice Scrubs, do zvláštního oddělení pro sexuální delikventy a další rizikové vězně.

Na existenci již zaniklého Maršálského vězení v textu poprvé upozorňuje svého partnera postava psychicky labilní Audrey. Informace, kterou dostala od své kolegyně v práci, ji zaujme zejména proto, že kolem tohoto místa musela již nesčetněkrát projít. Vědomí, že věznice stávala na místě dnešního supermarketu, aniž o tom předtím měla tušení, ji zneklidňuje a Audrey je rozhodnuta zjistit více. I přes svůj nestabilní mentální stav upozorňuje Rowana na paralely mezi s podmínkami v době Dickense a v současnosti. Velmi citlivě vnímá transhistorickou spojitost a obdobné sociální podmínky viktoriánského a thatcherovského Londýna, čímž zmenšuje časový odstup obou období. Na ose vězení tím sblízuje obě éry k sobě do jednoho kontinua, které překlenuje staletí. Když během spiritistické seance v sobě objeví hlas Dickensovy románové postavy, představí se lidem kolem stolu jako „Malá Dorritka, dítě Maršálského vězení.“²⁰⁶ Její paranoidní chování se dále stupňuje a Audrey nabývá přesvědčení, že se na místě věznice možná ukrývá něco z bohatství Dorritů. V umístění modrých pamětních plaket marně hledá na mapě šifru či kód, který by ji navedl.²⁰⁷ Její pozměněné vědomí jí však umožňují prohlédnout skryté úmysly Tima vůči Rowanovi a svého přítele vlastně odhání do náručí cizího muže.

Místo, kde původně Maršálské vězení stálo, přitahuje z osobních i profesních důvodů Rowana Phillipse, který připravuje kritickou studii o Dickensovi. Aby zahnal myšlenky na sex, vydává se do Southwarku a hledá stopy po viktoriánské věznici. Dříve než najde její pozůstatky, potkává přítele Audrey, Timothyho Colemana, který mu pomůže najít modrou plaketu

²⁰⁵ Smrti hladem, nemocemi a vraždy mezi spoluvězni jsou bohatě zdokumentovány. Např. Jerry White, „Pain and Degradation in Georgian London: Life in the Marshalsea Prison,“ *History Workshop Journal* 68 (2009): 69-98, doi:10.1093/hwj/dbp011.

²⁰⁶ VPL, 40.

²⁰⁷ Magický vzorec se objevuje až na mapě Dyerových kostelů v HWKM.

označující původní vězení.²⁰⁸ Rowan a Timothy, mezi nimiž vzniká milostný vztah, se opět setkávají na místě bývalé věznice. Ačkoli Rowan přichází na schůzku v povznesené náladě, na místě bývalého vězení ho nadšení brzy opouští. „For some reason his original mood had deserted him; he felt restless and ill at ease.“²⁰⁹ Účinek místa s trdnou historií na rozpoložení postavy je jasně demonstrován.

Spenser Spender vězení důvěrně zná: v blízkosti věznice Wormwood Scrubs se narodil a vyrostl, ale také natočil film o trestancích. V úvodu románu se k budově vězení vrací a v jejím stínu pojme nápad zpracovat *Malou Dorritku* a využít tuto lokaci jako filmovou kulisu. Spenser se současně zamýšlí nad tím, jak v jeho dokumentu vězni ochotně a otevřeně vypovídali, jak odhalovali svá nitra v jakési hypnotické fascinaci vlastním osudem. Takový postoj k vlastní existenci ale není překvapivý, protože topos vězení má na postavy tento účinek sahající až do romantické literatury: stává se totiž *místem proměny*.²¹⁰ Nemá iniciační formu, ale stává se místem transformace individua a symbolické smrti. I proto Spenser velmi intenzivně registruje zmrtvující účinek věznice na své okolí a potažmo na celé město.²¹¹ Stísňující pocit bezvýchodnosti a zoufalství ho navíc neopouští, ani když vyjde za bránu věznice.

Vězení ve Spenserovi vyvolává představu *místa s tajemstvím*: „He wanted to find a key to the mystery, although he did not yet know what the mystery was.“²¹² Působí zde jeden z charakteristických rysů toposu spočívající ve „zjinačeném“ místě, které prostupuje postavu.²¹³ Ačkoli sám Spenser netuší,

²⁰⁸ Typická modrá kulatá plaketa označuje historicky významná místa v Londýně, ale v Ackroydově románu podává fiktivní údaje. Uvádí se, že vězení zničil požár, což anticipuje závěr románu. Ve skutečnosti bylo vězení zrušeno dekretem.

²⁰⁹ VPL, 67.

²¹⁰ Hodrová, „Vězení,“ in *Poetika míst*, 107.

²¹¹ VPL, 11. „But everything around it seems dead – the streets, the tiny gardens, [...] all dead or decaying.”

²¹² VPL, 11.

²¹³ Hodrová, *Místa*, 10.

jaké tajemství by mělo být odhaleno, cítí, že povaha místa by mu mohla dát odpověď. Tajemství místa tak zrcadlí tajemství Spensera Spendera.

Jedním z postupů, jak místo ozvláštnit a dodat mu tajemný charakter, spočívá v jeho vyprázdnění. Opuštěné křídlo věznice tak představuje ideální místo, v němž se zdvojuje jinakost a tajemství. Takové prostředí rozrušuje jistoty, o něž se postavy mohou opírat mimo prostor věznice, a proto citelně znejišťuje Spenserovu identitu, jenž si není jistý, kam patří: „oni“ nebo „my“.²¹⁴ Hranice se rozostřuje. Kromě toho Spenser vnímá provázanost a transcendentní spřízněnost s ostatními obyvateli města i trestanci ve vězení, včetně monstrózního skřeta Arthura.

Tajemný charakter místa umocňuje i přítomnost *postavy s tajemstvím*. Podle Daniely Hodrové rysy domu s tajemstvím (chápeme-li vězení jako jednu ze zvláštních forem domu) přecházejí i na postavu, která ho obývá. Tajemství se může v domě promítat do jejího oblečení, nebo těla.²¹⁵ Jak píše Hodrová, pro rozvíjení syžetu je nezbytná „jiná“ postava stojící proti postavám podobným. Takovou je trpasličího vězen Arthur, jehož Spenser při obhlídce vězeňských prostor spatří. Arthurova „jinakost“ spočívá v jeho psychickém narušení násobeném fyzickou zakrslostí.²¹⁶ Taková jinakost způsobuje téměř bezvýhradně sociální izolaci, ale kompenzuje ji jistými mimořádnými schopnostmi, v Arthurově případě schopností vést elektřinu. Mezi odsouzenci se nachází i Pally, slabomyslná postava ze Spenserova sousedství, která rovněž nezapadá mezi běžné vězně. Přes svou zdánlivou netečnost své okolí vnímá velmi dobře a má mimořádnou schopnost, díky níž tuší, že přítomnost Spensera znamená potíže. Násilnický Arthur i nebezpečný Pally mohou být chápáni jako monstrózní postavy, skrze něž se projevuje jiný, skrytý, nepochopitelný řád. Hodrová dokládá,²¹⁷ že určitým typům postav se zjevují určitá monstra a ačkoli

²¹⁴ VPL, 56.

²¹⁵ Hodrová, *Místa*, 74.

²¹⁶ Hodrová, *Místa*, 118.

²¹⁷ Hodrová, *Místa*, 165.

se monstrum jeví jako *jiné*, má vnitřní spojitost s *já*, s vědomím, kterému se zjevuje. Možná proto je Spenser vůči přítomnosti Arthura a Pollyho tak citlivý a jejich uvěznění se ho lidsky zasahuje, protože s nimi cítí jistou spřízněnost. Bezdomovci, žebráci či pobudové figurují v románu jako další postavy s tajemstvím. Ackroyd tu vlastně uplatňuje pojetí tuláka jako romantickou syntézu metafyzického, nadčasového poutníka a nízkého symbolu sociálního vzdoru a bídy. Stanice metra u Maršálského vězení z nějakého důvodu tyto postavy magicky přitahuje a jejich přítomnost se stává pro vstup do metra symbolickou: jejich sročení funguje jako orientační bod.²¹⁸ V minulosti by se totiž tyto postavy pravděpodobně nacházely za zdmi věznice.

Věznice se ze své podstaty vymyká každodennosti, stojí mimo běžný život, jeho rytmus a pravidla fungování určuje abstraktní autorita, která má nad obyvateli prakticky absolutní moc. I z tohoto důvodu působí místo jako místo jiné, cizí a tajemně přitažlivé.²¹⁹

Maršálské vězení²²⁰ přitahuje příběhem s místem spojeným, chápeme-li topos jako *místo s příběhem*. Podle Komstové představuje vězení v Marshalsea sémiotický střed románové semiosféry, v němž se podle postav ukrývá interpretační klíč k hypotextu.²²¹ Spensera Spendera, Rowana Phillipse a Audrey Skeltonovou přitahuje k Maršálskému vězení především jeho minulost, protože je to *místo s příběhem* o Amy Dorritové, Dickensovi a dlouhé historii bezpráví. Můžeme se domnívat, že postavy potřebují porozumět Dickensovu textu, ale místo samotné jim výklad poskytnout nemůže.

Topos věznice musí ze své podstaty vykazovat jistou nadčasovost, schopnost překonávat časové dimenze. Petr Chalupský argumentuje, že existence dvou věznic, které spojuje jejich metafyzická spřízněnost, znamená

²¹⁸ VPL, 63.

²¹⁹ Viz kapitola o Toposu. O heterotopii vězení, uvěznění a Ackroydových věznicích píše podrobně Petr Chalupský, viz Petr Chalupský, „London Confined.“

²²⁰ V intertextové síti Ackroydových románů působí i na Matthewa Palmera z DDD, který se na místo spojené s Dickensem a vězením vydává.

²²¹ Komstová, *Chemical Theatre*, 35.

dvě různé vracející se materializace téhož konceptu, a tudíž dokládají cyklický charakter městského plynutí času.²²² Z hlediska topologického se ale nejedná o návrat po kružnici, což cyklický chod času implikuje. Cyklický čas charakterizovaný opakováním by vyžadoval návrat do původní konfigurace, ale i vězení se vyvíjí v čase, jedno zaniká a vzniká jiné. Jedná se proto o jinou formu kontinuální linearity, která stojí mimo čas v tom smyslu, že bez ohledu na dobu, v níž se nalézáme, vězení vždy existuje v té či oné formě. Vytváří tak atemporální strukturu, „pattern of continuity“, v níž je čas již obsažen. Wormwood Scrubs funguje stále jako Maršálské jako vězení, byť v něm nesedí dlužníci, kteří nezaplatili pekařovi, jak se to stalo Johnu Dickensovi.²²³ Jak říká dozorce při obchůzce vězeňských cel: „The pattern doesn't vary, sir, year by year. Twelve by six it is and will always be.“²²⁴ A na Spenserův dotaz, proč se v cele nachází prostáček Pally, odpovídá: „Assault. GBH. Same old thing, sir, it never varies, does it?“²²⁵ Výmluvně působí i Spenserův postřeh po návštěvě věznice:

Such places will always exist – once the Marshalsea, now here. Only a small time – an historical moment – separated the two; and they represented the same appalling waste of human life. Nothing had really changed in a society which had such places as monuments.²²⁶

V druhé části románu (kapitoly 19-28) se děj posouvá o čtyři měsíce dopředu a těžiště se stěhuje k funkční věznici ve Wormwood Scrubs, ze kterého Stephen Spender pro účely filmu vytváří kulisu Maršálského vězení a kde je stále vězněn Malý Artur. Spenserovi komparzisté znovu vnášejí tísnivý život do jednu již opuštěného křídla věznice, jako duchové vstávají z mrtvých

²²² Chalupský, *Horror*, 75.

²²³ Otec Charlese Dickense se dostal do Maršálského vězení za to, že dlužil 40 liber, cca 4000 liber v dnešní hodnotě.

²²⁴ *VPL*, 56.

²²⁵ *Ibid.* GBH = Grievous bodily harm, těžké ublížení na zdraví.

²²⁶ *VPL*, 57.

a zabydlují nehostinný prostor.²²⁷ Oživlý interiér věznice jakoby se bránil umělému, kaširovanému zpodobnění a obrazně vrací úder: na technika padá jedno z osvětlovacích těles a zraní ho na tváři. Herečka v roli Dorritky pronáší slova o kletbě, která postihla toto místo, ale není zřejmé, kdo v tuto chvíli hovoří: to Dorritka, nebo herečka? Nebo někdo úplně jiný? Ackroyd hranici boří a zůstává nejednoznačný.

Incident se světlem má za následek stávkou filmového štábu. Spenserova snaha vytvořit pro film rozpadající se prostředí se ukazuje jako zbytečná, protože vězení již v rozkladu je, zejména jeho elektrické vedení, což jeho zaměstnance ohrožuje na životě – stejně jako by je na životě ohrožoval pobyt v historickém Maršálském vězení.

Natáčení již několik týdnů probíhá, což Audrey velice těžko nese, protože má pocit, že se někdo chce Dorritky zmocnit. Audrey cítí podobný výsměch a odpor vůči kulisám jako Arthur a s pomocí vandráků zapálí kulisy zbudované na břehu Temže. Ve snaze zabránit šíření požáru umírá uprostřed kulis *Malé Dorritky* Spenser Spender. Audrey, kterou z plamenů zachránil Tim, založila nový Velký požár Londýna, který zachvátí značnou část města. Opakuje se tak v románu nevyřčená, nicméně tušená historická událost, která Londýn v 17. století postihla.

Pád osvětlení a zranění technika nejen že vzbudí mezi trestanci rozruch a vyvolává v nich pocit zadostiučinění, ale vnukne Malému Arthurovi myšlenku, že herečka v roli Dorritky je dívka, kterou zavraždil. Arthur je přesvědčen, že nezemřela, že to byla záminka jak jej dostat do vězení, a filmaři jí teď přivedli zpět, aby se mu mohli vysmívat. Arthur využije zmatku na vězeňském dvoře a zkratuje elektroinstalaci ve věznici. Světla zhasnou, kamery se vypnou a cely se otvírají, čehož většina vězňů využije k útěku, jemuž několik strážníků nedokáže zabránit. Vedle znovuzaloženého požáru Londýna se opakuje i slavná Gordonova vzpoura z konce 18. století, při níž byli osvobozeni

²²⁷ VPL, 121.

vězni z věznic Newgate a The Clink, a ve městě docházelo pouličním bouřím a masivnímu rabování. Arthur slaví své vítězství nad systémem.

Kritika se shoduje na tom, že Maršálské vězení lze vztáhnout na celý Londýn a věznice se stává jakýmsi emblémem města, jeho esencí.²²⁸ Jak jsme zmínili výše, topos vězení na základě vnější i vnitřní podoby splývá s meta-toposem labyrintu. V rovině vypravěče i postav nalézáme v textu celou řadu odkazů na labyrint, resp. bludiště tvořené nepřehlednou změť ulic, jakož i na uzavřenost, věznění a nesvobodu.²²⁹ Ve *VPL* se tak spojují a překrývají toposy *vězení – města – labyrintu*, které vytvářejí neoddělitelný amalgám operující v osobní rovině postav, v jejich myslích a v širším společenském a kulturním kontextu. Vnitřní struktura vězení připomíná stavbu labyrintu, založenou na variaci a repetici, takže i zcela symetrické, monotónní stavby obsahují prvky labyrintu, v němž podle očekávání bude přebývat monstrum: Malý Arthur.

Síť vztahů se v tomto raném díle vytváří spíše mezi postavami Ackroydova a Dickensova románu a autoreferenčním rámcem než mezi topologickými ohnisky románového prostoru. Maršálské vězení nicméně vykazuje přitažlivost *místa s příběhem* a intenzivně na postavy působí. Ackroyd v tomto případě zapojuje pro topos typické vrstvení významů, vůči kterým jsou hlavní postavy citlivé. Tyto vrstvy obalují ústřední topos vězení a vrství kolem něj nové, další a doplňující významy, čímž spoluvytvářejí ohnisko románu. Otevírá se široký záběr toposu vězení, které se rozprostírá a zasahuje do všech myslitelných oblastí či světů, jež se v textu samotném obtížně oddělují. Máme před sebou oblast 1) fakticky historickou (Maršálské vězení, jak jej zažil Dickens, resp. jeho otec); 2) faktickou současnou (věznice Wormwood Scrubs stojící na konkrétní Londýnské adrese); 3) současnou neexistující (tušené zbytky Maršálského vězení s plaketou na jediné zbývající zdi), jakož i 4) fikční světa jiného autora (Maršálské vězení zachycené v literární podobě Dickensovy

²²⁸ Lewis, *My Words*, 18; Chalupský, *Horror*, 142-147; Komstová, *Chemical Theatre*, 35.

²²⁹ Pečlivě je zdokumentovala Komstová. Komstová, *Chemical Theatre*, 33-40.

Malé Dorritky), tak i 5) Ackroydovy fikce (ozvuky *Malé Dorritky* „nepřesně“ zachycené v románu *VPL*); a konečně 6) vlastním fikčním románovým světě (světe postav *VLP*). Do každé z nich Maršálské vězení svým způsobem zasáhlo, ovlivnilo tvůrce či literární postavy. O podobném zmatení či zacyklení píše Onegové, pro niž struktura *VPL* představuje příklad *regressus in infinitum*:

Peter Ackroyd writes a sequel to *Little Dorrit* in which Rowan Phillips writes a script of *Little Dorrit*, to which Job Penstone and Sir Frederick Lustlambert would like to contribute their own versions of *Little Dorrit*, all of which are equally subjective and distorting misreadings of the original novel. Thus, *The Great Fire of London* reveals its condition of autonomous and self-begetting universe, endlessly yielding different versions of itself and constantly begetting derivative characters and derivative authors alike.²³⁰

Síla a účinek topologického působení spočívá kromě akumulace příběhů a významů i v jejich mimoliterárních přesazích, které jsou ve *VPL* velmi dobře zřetelné. Zapojením reálně existujících míst, která mají svou doložitelnou historii a nabývají ikonického, téměř mytického charakteru, získává topologická mapa silnější náboj a potenciál působit na čtenáře.

Je patrné, že fyzická blízkost věznice, byť v případě Maršálského zařízení již zaniklé, působí na Audrey, Tima, Rowana i Spensera a podněcuje všechny postavy k jednání, které tvoří zápletku jejich linií a celkový děj románu. Z kompozičního hlediska se osudy postav začínají odvíjet od topologicky významného místa v rozdvojené formě. Jinakost vězení a jejich obyvatel nutí postavy se s tímto fenoménem vyrovnávat. Ačkoli do popředí tematického plánu *VPL* se dostává textová hra s Dickensem, stylizování reality a pokřivené mezilidské vztahy, mnohé osvědčené topologické postupy či stylizace (vyprázdňená věznice, přítomnost tajemných postav) jsou v románu využity. Přestože zůstávají v pozadí, jejich funkční využití odpovídá tradičním

²³⁰ Onegová, *Myth*, 31. Je třeba upozornit, že Onegové v její mytologické interpretaci rozdvojení věznice na neexistující Maršálskou a novější Wormwood Scrubs uniká.

literárním schématům. V dalších dílech Peter Ackroyd upozaduje spletnost vztahů mezi postavami ve prospěch vztahu k místu. Ve větší míře realizuje asociační potenciál, dává topologickému působení více prostoru a současně zvyšuje počet ohnisek.

„[...] regard my Churches and the way their Shaddowes fall upon the Ground;
look up to them, also, and see if you are not brought into Confusion.“

HWKM, 102.

Hawksmoor

Třetí Ackroydův román *Hawksmoor* (HWKM) zaznamenal velký čtenářský i kritický ohlas a dodnes je považován za Ackroydovo stěžejní dílo.²³¹ Vyšel v roce 1985, tedy rok po vydání Ackroydovy biografie T. S. Eliota, přičemž řada modernistických, eliotovských motivů našla v románu své místo.²³² Přímo inspiraci pro HWKM můžeme hledat právě v Eliotově *Pustině, Dutých lidech* a *Čtyřech kvartetech*, na něž se formou aluzí a parafrází odkazuje. Dominuje jim vedle prázdnoty a zoufalství také specifický vztah minulosti a současnosti a Eliot v nich tematizuje nezachytitelnost přítomného okamžiku.²³³ Dalším významným inspiračním zdrojem pro *HWKM* bylo dílo *Ludův žár* (Lud's Heat, 1975) Iaina Sinclaira ukazující na zlověstnou architekturu kostelů Nicolase Hawksmoora a jejich údajný okultní význam, který spočívá v geometrii opozic a v rozmístění kostelů do podoby pentagramu. Román rovněž nezapře inspiraci Defoeovým *Deníkem morového roku* (A Journal of the Plague Year, 1722) a to jednak četnými odkazy, jakož i způsobem výstavby textu. Defoe, Eliot i Sinclair se v *HWKM* nějakým způsobem otiskují, přičemž všechny zdroje Ackroyd přetavil vypravěčským talentem a originální imaginací do svého patrně nejlepšího románu, v němž skrze hlavní postavu nejlépe uplatnil vlastní vizionářský styl. *HWKM* patří mezi zásadní díla britské

²³¹ Viz David Leon Higdon, „Colonising the Past: The Novel of Peter Ackroyd,“ in *The Contemporary British Novel Since 1980*, ed. James Acheson a Sarah C. Ross (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 217-228. Považujeme-li literárním ceny za ukazatel kvality, je z tohoto pohledu *Hawksmoor* Ackroydovým nejzdařilejším románem.

²³² Lewis, *My Words*, 37.

²³³ Jak dokládá Ladislav Nagy, Ackroydova konzervativně chápaná tradice se s Eliotovým pojetím značně rozchází, zejména v posledních románech. Viz Nagy, *Palimpsesty*, 88-89.

literatury osmdesátých let a představuje výrazný impuls v detektivním a historickém žánru. Následující kapitola nejprve stručně charakterizuje román jako celek a následně se zaměřuje na stěžejní topoty chrámu, jejich konkrétní realizace a funkce ve struktuře románu a možné významy.

HWKM je román mnohoznačný a žánrově těžko uchopitelný: Martin Hilský o něm hovoří jako o psychologickém horroru,²³⁴ Barry Lewis ho popisuje jako současný román zasazený do minulosti, či historický román odehrávající se v přítomnosti,²³⁵ Ladislav Nagy soudí, že má „rysy detektivky, jindy zase připomene psychologický thriller“ a poukazuje na jeho apokryfní charakter a strukturu palimpsestu.²³⁶ Joyce Carol Oatsová jej v recenzi označila za „nekonvenční“ román, za „idiosynkratické pojednání na téma zlo“.²³⁷ Edward J. Ahearn zdůrazňuje, že se jedná o román apokalyptický a vizionářský, který vyvrací naše chápání času, prostoru, vlastní identity, duchovních a ideologických jistot, na nichž stojí společnost i dějiny.²³⁸

Román tvoří dvě časové linie: jedna odehrávající se v druhém desetiletí 18. století a druhá v osmdesátých letech 20. století. Protagonistou první linie je architekt Nicolas Dyer pověřený slovným Sirem Christopherem Wrenem navrhnout sedm nových kostelů, které by vyrostly v rámci přestavby požárem zničeného Londýna. Dyer formou jakési zpovědi odhaluje čtenáři svůj životní příběh: dětství, vzestup a úspěch, objasňuje své motivace a cíle. Postava Nicholase Dyera koresponduje s historickou osobností architekta Nicholase Hawksmoora, jenž ve skutečnosti navrhl většinu staveb, o nichž román pojednává a které vzbudily ve své době značné kontroverze. Románový Nicolas

²³⁴ Martin Hilský, *Současný britský román* (Praha: H&H, 1992), 154.

²³⁵ Lewis, *My Words*, 37.

²³⁶ Nagy, *Palimpsesty*, 82-86.

²³⁷ Joyce Carol Oates, „The Highest Passion is Terror“, recenze *Hawksmoor*, od Petera Ackroyda, *The New York Times*, 19. 1. 1986, <https://www.nytimes.com/books/00/02/06/specials/ackroyd-hawksmoor.html>.

²³⁸ Edward J. Ahearn, „The Modern English Visionary: Peter Ackroyd’s *Hawksmoor* and Angela Carter’s *The Passion Of New Eve*,“ *Twentieth Century Literature* 46, č. 4 (2000): 453-469, doi:10.2307/827842.

Dyer skrývá pod slupkou architekta tajného satanistu a podle jeho přesvědčení vyžaduje vysvěcení každého z kostelů rituální lidskou obětí.²³⁹

Ackroyd opět vycházel z historického materiálu: roku 1711 bylo několik architektů kolem Christophera Wrena pověřeno obnovit kostely zničené během Velkého požáru Londýna v roce 1666.²⁴⁰ Jedním z nich byl skutečný architekt Nicolas Hawksmoor, uznávaný autor řady významných církevních i veřejných staveb ve stylu anglického baroka.²⁴¹ Z původně plánovaných padesáti kostelů se povedlo dokončit pouze dvanáct, z nichž šest navrhl architekt Hawksmoor. Jeho novátorský přístup k sakrální architektuře se ve své době nesetkal s velkým pochopením, řada jeho kostelů se stala terčem posměchu a jejich význam upadal až do 80. let minulého století. Šest ze sedmi kostelů, o nichž román pojednává, skutečně v Londýně stojí a přežily s drobnými úpravami do současnosti. Sedmý Dyerův kostel Little Saint Hugh je zcela fiktivní.

Peter Ackroyd historickou osobnost architekta Hawksmoora přejmenoval a dal mu podobu kněze temnoty. Románový architekt Nicolas Dyer působí na okolí jako pečlivý, zodpovědný stavitel, jako člověk zastaralých a překonaných názorů na svět a vědu, uvnitř je však bezcitným, fanatickým kazatelem satanismu, vyznavačem děsu a černé magie. Kritika se shoduje, že temná, gotická atmosféra upomínající na anglosaskou tradici tajemných příběhů plných stínů a hrůzy spolu s krutostí okultních praktik, jež je mistrovsky strukturně provázaná se současným detektivním románem činí z HWKM mimořádně působivé dílo ceněné náročnou kritikou i běžnými čtenáři.²⁴²

²³⁹ HWKM, 9. Architekt Dyer pravil: „[...] the Mysteries of the present Life, and the Barbarities of Mankind, the fatal disadvantages are all under and the Hazard we run of being eternally Undone, lead the True Architect not to Harmony or to Ratinall beauty but to quite another Game.”

²⁴⁰ Ladislav Nagy dokládá, že autoři Ackroyd, Sinclair i Alan Moore kreativně desinterpretují Hawksmoorovu architekturu a jeho původní koncepci. Z pohledu historiografické metafikce je ale tento problém zcela irelevantní. Viz Nagy, *Historie*, 87.

²⁴¹ Anglické baroko se architektonicky výrazně liší od baroka evropského, zejména klasicistními prvky, celkově střídmejším výrazem a řadou gotických elementů.

²⁴² např. Lewis, *My Words*, 44., též Michal Peprník, „Chladný mistr tajemství“, *Světová literatura* 35, no. 2 (1990): 239-240.

Druhá časová linie sleduje některé z obětí tajemného vraha-tuláka, po jehož (dosti slabé) stopě se v druhé části románu vydává inspektor Nicolas Hawksmoor vyšetřující sérii záhadných úmrtí, k nimž dochází právě v blízkosti kostelů navržených Nicolasem Dyerem. Snahy obou protagonistů mají na jejich fyzickou i psychickou stránku devastující účinek a končí v nejasně otevřeném vyústění.

Román zachycuje fázi vývoje evropského myšlení, kdy vedle nastupujícího racionálního empirismu (reprezentovaným postavou Christophera Wrena) stále žije temný okultismus a mystika hlubokého středověku (jejím vyznavačem je Nicolas Dyer).²⁴³ Střetávání racionálního s ezoterickým se zrcadlí i v současné linii příběhu, ve které inspektor Hawksmoor zjišťuje, že má co do činění se zvláštním druhem zločinu, na nějž jeho prosté racionální, exaktní vědecké vyšetřování metody nestačí. Jak Hawksmoor postupně propadá zoufalství z marného, několik měsíců trvajícím hledání sériového vraha, jeho původní jistota založená na empirických, na kauzalitě založených postupech se vytrácí a on si neochotně připouští, že původně tušenou paměť míst dokáže bezpečí vycítit: „Do you know, I can go into a house and feel if a murder has taken place there? I can feel it.“²⁴⁴

Obě linie se odvíjejí ve střídajících se kapitolách a formálně se liší i po jazykové stránce: Dyer ke čtenáři promlouvá stylizovanou barokní angličtinou, pro kterou Ackroyd upravuje i pravopis. Nicméně v žádném jiném Ackroydově románu nejsou vyprávěcí linie tak důmyslně a komplexně propleteny, jak je tomu v HWKM, což odráží jejich časovou a významovou blízkost. Kromě zjevných paralelismů syžetových (opakované vraždy), strukturních (anadiploze²⁴⁵) tu jsou zdvojené postavy protagonistů: architekt Dyer i jeho

²⁴³ např. HWKM, 56.

²⁴⁴ HWKM, 199.

²⁴⁵ Opakování slov nebo slovního spojení na konci jedné kapitoly a na začátku kapitoly následující. Podobně jako epanastrofa, básnická figura založená na opakování slov na konci jednoho a na začátku druhého verše či sloky.

doppelgänger (či nepřesně alter ego²⁴⁶) detektiv Hawksmoor mají mnoho společných fyzických a osobnostních rysů, prožívají podobné situace na stejných místech, podobné postavy je i obklopují. Transhistorických paralelismů lze najít nespočet, shrňme jenom, že propast staletí mezi nimi není zdaleka tak nepřekonatelná, jak by se mohlo zdát.²⁴⁷ Jedna rovina se neustále v druhé ozývá, odráží, oba protagonisté se i na okamžik zahlédnou např. odleskem v okně či letným pohledem do davu. Nicméně nejvýraznějšími spojovnicí mezi rovinami jsou Dyerovy chrámy.

Chrám a věž

Jak již bylo nastíněno výše, v románu vystupuje nejvýrazněji topos chrámu, jehož integrální součástí je i chrámová věž. Z toho důvodu se v této části bude pojednávat současně o toposu chrámu a věže, neboť je nelze funkčně oddělit. Chrámy tvoří ústřední body příběhu a vytvářejí pomyslné osy románu, protože vraždy či podivná, nevysvětlená a nevysvětlitelná úmrtí se v obou románových liniích odehrávají v jejich bezprostřední blízkosti. Tyto události rezonují v obou časových rovinách a úzce propojují linie hlavních protagonistů v jeden propletený transhistorický narativ.

Nicolas Dyer přisuzuje svým stavbám mimořádný, transcendentální význam. Chrám ze své podstaty znamená místo posvátné, sakrální, což jej vyděluje z běžného prostorového rámce profánního prostoru (viz kapitola Topos a archetyp). Dyer tuto vlastnost ještě zintenzivňuje, protože do „běžného“ křesťanského chrámu cíleně vkládá další ezoterický rozměr tím, že ho lidskou obětí vysvěcuje na chrám sloužící okultnímu společenství stojícímu nad všemi ostatními náboženstvími. Kromě odvolávání se na působení vyšší zlé

²⁴⁶ Smethurst, *Chronotope*, 191. Záleží na tom, jak chápeme termín „alter ego“, ale pojetí Paula Smethursta je pochybné, protože postavy se přes mnoho podobností psychologicky nepodobají, nezastávají podobné názory, představují spíše antagonisty.

²⁴⁷ Viz Susana Onegová, „Pattern and Magic in *Hawksmoor*,“ *Atlantis* 12, č. 2 (listopad 1991): 31-43, <http://www.jstor.org/stable/41054636>.

síly zdůrazňuje Dyer i zvláštní vnější charakter staveb. Svého pomocníka poučuje: „The Architecture aims at Eternity and must contain the Eternal Powers: not only our Altars and Sacrifices, but the Forms of our Temples, must be mysticall.“²⁴⁸ Synergie vnějších i vnitřních znaků má v jeho představách sloužit k překonání neřestí a bídy světa nikoli dobrem, milosrdenstvím a láskou, ale přijetím věčných, všeobjímajících sil temnoty a krutosti, pomocí nichž lze z věčného koloběhu lidského života a utrpení uniknout do věčnosti. Umístěním kostelů do symbolických konfigurací sleduje Dyer okultní a mystické významy trojúhelníku, pentagramu, hexagramu a magického čísla sedm.²⁴⁹

Věže Dyerových chrámů fyzicky i obrazně vyčnívají nad šedivou, nepřehlednou změť uliček pod nimi a tyčí se nad chaos barokního i současného velkoměsta. Nicolas Dyer dává věžím architektonicky pozoruhodnou, neobvyklou podobu a připisuje jim symbolické významy. Přestože detektiv Hawksmoor žádný religiózní zápal při pohledu na křesťanské chrámy – na rozdíl od Dyera – neprožívá, pohled na věž je velmi často spojován s pocitem, že na něj masa věže padá, a s neurčitým pocitem respektu, který jej nutí odvracet zrak. Při pohledu na věže chrámů dochází k silným hnutí mysli spojených s náhlou změnou plánů, motivace nebo uvažování. Např. u kostela v Greenwichi si při pohledu na věž Hawksmoor vzpomene, že chtěl již dlouho navštívit Královskou observatoř a spěchá hledat nultý poledník (symbol času).²⁵⁰ Pohled na věž chrámu sv. Anny v Limehouse dokonce přivede jednoho z Hawksmoorových svědků do mdlob.²⁵¹ Skutečnost, že Dyerovy kostely znamenají článek spojující všechny vraždy si detektiv Hawksmoor uvědomuje v závěrečné kapitole, kde si současně uvědomuje proměnu vztahu, který ke

²⁴⁸ *HWKM*, 9.

²⁴⁹ *HWKM*, 186. O možných kombinacích, deformacích a nepřesnostech Dyerových figur včetně jejich kartografického zakreslení pozoruhodně píše Vernyik, „Representations,“ 147-153.

²⁵⁰ *HWKM*, 188.

²⁵¹ *HWKM*, 194.

stavbám měl: pocitu úzkosti a zloby se mění v úžas nad mocným působením chrámů, v jejichž jménu se vraždí.²⁵²

Prvním ze sedmi²⁵³ románových kostelů je Chrám Páně vystavěný ve čtvrti Spitalfields, chudé čtvrti spojující centrum města s jeho východní částí. Nicolas Dyer se narodil nedaleko současného staveniště a odhaluje, že jako malý chlapec se chodil na toto místo vyplakat, aniž by věděl, co jej k tomu přimělo.²⁵⁴ Tato lokalita nabyla pro Dyera dalšího významu, když se stane svědkem, jak jsou během řádění morové nákazy do jámy zející na křižovatce ulic shozena těla jeho zemřelých rodičů.²⁵⁵ Osiřelého chlapce, jenž jako zázrakem nákaze unikne, se ujme tajemný muž jménem Mirabilis, který v něm spatřuje proroka a uvádí ho do okultní společnosti, kde jej zasvěcuje do rituálů vyžadujících lidské oběti. Mirabilis tvrdí: „[...] where there are many Persons dead, only being buryed and laid in Earth, there is an Assembling of Powers.”²⁵⁶ Masový hrob je tedy ideální místo kde stavět. Dyer, vědom si tohoto silného účinku, přiznává: „I cou'd not Weep then, but I can Build now, and in that place of Memory will fashion a Labyrinth where the Dead can once more give Voice.”²⁵⁷ Nejedná se tedy pouze o památné místo, *místo s příběhem*, ale o rituální stavbu, jejímž účelem je oživit mrtvé, propojit časové roviny a přetnout koloběh života, smrti a lineárního toku času. Je tedy zřejmé, co Dyera motivuje stavět na tomto místě a jak. Dyer má rovněž v plánu vystavět v blízkosti kostela kobku, či spíše labyrint, sloužící jako obětní místnost, v níž má být rituálně usmrcen mladý chlapec, protože satanská svátost oltářní musí

²⁵² HWKM, 214.

²⁵³ Není třeba se rozepisovat o symbolice čísla sedm, připomeňme v souvislosti s okultistou Dyerem křesťanskou demonologii, v níž sedm smrtelných hříchů odpovídá sedmi démonům pekla. Dyerovy opakované odkazy na Belzebuba, *pána much*, jsou v textu velmi časté. Viz např. Dyerovo odhalení tajné symboliky HWKM, 186.

²⁵⁴ HWKM, 13.

²⁵⁵ Nagy upozorňuje na obrácenou temporalitu aktu založení chrámu: nejprve hrobka, pak chrám. Místo si podle něj uchovává kvality heterotopie anonymního hřbitova. Nagy, *Palimpsesty*, 87.

²⁵⁶ HWKM, 23.

²⁵⁷ HWKM, 16.

být skropena krví. Nadzemní část kobky, stojící mimo hlavní loď kostela, tvoří nízká bílá kamenná pyramida, odkazující podle Dyera svým tvarem na věž kostela v Glastonbury a raně křesťanské stavby.

V dlouho očekávaném okamžiku, kdy má Thomas Hill, syn hlavního kameníka, umístit poslední kámen na špičku věže, střetne se pohledem s Dyerem stojícím poblíž pyramidy, odkud ceremonii pozoruje. Dyer jej pobídne a v ten okamžik se chlapec zřítí z lešení k zemi. Dyer s obtížemi skrývá své nadšení z tragické oběti a ve falešném gestu útěchy přiměje otřeseného otce, aby nechal chlapce pohřbít u základů kostela, kde dopadl, čím se naplní požadavek na posvěcení místa mladou krví. Potěšen „šťastným“ řízením osudu odjíždí Dyer ze staveniště do Whitechapelu.

Věž chrámu, chlapcův pád a hromadný hrob pod kostelem reprezentují vertikální osu spojující tři zemské úrovně: nebesa, zemi a podzemí. Symbolicky se tak propojují tři sféry, o nichž Nicolas Dyer hovoří ve výkladu o satanské víře a jejím směřování k jednotě a překonávání hranic.

V současné linii inspektora Hawksmoora představují chrámové věže významné orientační body, neboť ve změti ulic a domů se hlavní loď kostela ztrácí a pouze věže zůstávají z dálky viditelné (např. věž Chrámu Páně se navíc odráží v oknech a výkladech okolních budov).²⁵⁸ Můžeme tedy předpokládat, že ještě výrazněji vystupovaly kostely nad úroveň domů v Londýně za časů Nicholase Dyera. Uplatňuje se tak zde opozice na ose vysoký – nízký, podle níž může být topos orientován. Kolem kostela proudí turisté a v jeho blízkosti si hrají děti – avšak i „nevinné“ dětské hry jsou zasaženy temnou historií místa: děti si hrají na umrlce a zpívají poněkud morbidní popěvky,²⁵⁹ straší se navzájem existencí tajemných chodeb a labyrintu pod kostelem, v nichž

²⁵⁸ Podobně jako kostel sv. Jiří (*HWKM*, 114), tak i sv. Anny v Limehouse (*HWKM*, 115), nebo sv. Alphege (*HWKM*, 188).

²⁵⁹ „Thomas Hill is no good,/Chop him up for firewood./When he's dead, boil his head,/Make it into gingerbread.“ *HWKM*, 30.

přebývají duchové a mrtvoly, vypráví si mezi sebou o zlých znameních a ďáblech.

Thomase Hilla (jmenuje se stejně jako kameníkův syn) šikanují spolužáci a dokonce ho přinutí rozhlašovat, že se chce nechat pohřbít. Thomas se kolektivu straní obdobně jako kdysi Nicolas Dyer. Chlapce Dyerových chrám intenzivně přitahuje. Zná důkladně celý exteriér a hledá u něj klid a bezpečí. Dovnitř se však odvažuje jen výjimečně, protože má strach, že tam nebude sám. Jeho obavy jsou založené na tušené přítomnosti neznámé, ohrožující entity.²⁶⁰ V jakémisi polospánku se mu zdá, že šplhá na chrámovou věž, a dokonce zaslechne echo, v němž Nicholas Dyer pobízí Thomase Hilla, aby usadil poslední kámen na špici věže.

Fakt, že hry v blízkosti tohoto kostela se mohou stát dětem osudné, naznačuje i epizoda, při níž dva chlapci odstraní zabeďněný vstup do tunelu vedoucího k podzemní kryptě, která sloužila za války jako protiletectký kryt. Poděšení neznámým pohybem v jedné z podzemních místností prchají a ve zdraví se šťastně dostanou z tunelu ven. Děti nicméně podzemí dál silně přitahuje, poskytuje jim prostor pro fantazii a hry, třebaže nebezpečí není nikdy daleko. Ackroyd k tomu poznamenává:

The idea of secret passages, of mysterious entrances and exits, of retreat and concealment, possesses an incurable charm. Yet if we are not found, in the game of hide-and-seek, what then? What if we were left alone in the darkness, our companions gone into the light?²⁶¹

Thomasova matka tuší zkázu vyzařující z tajemného místa a nechce, aby chlapec trávil u kostela tolik času.²⁶² I přes nesouhlas matky Thomas jednoho

²⁶⁰ HWKM, 28-29.

²⁶¹ Ackroyd, *London Under*, 9.

²⁶² Thomas Hill během matčina přemítání hraje znepokojivou variantu dětské říkanky „Here’s the church, here’s the steeple, open the door... and where is the people?“ namísto „here’s the people“.

rána utíká hledat bezpečí u kostela, rozrušen svým vlastním sexuálním dospíváním a obavami ze šikany a přítomností tajemné postavy v plášti, jenž spatří za oknem. V panickém úprku před domnělým pronásledovatelem vběhne do tunelu vedoucím do podzemního labyrintu pod kostelem a ztrácí se v jeho temných chodbách a místnostech. Zraněn a vyčerpán prožívá sérii halucinačních stavů indikujících blížící se smrt: zjevuje se mu zemřelý otec a nabádá ho, aby si připravil jízdenku na dlouhou cestu (patrně přes řeku Styx do záhrobí), spatřuje společnost lidí, která zpívá a vítá ho (okultní společnost připravující se na rituální obětování) a ve finále se vtěluje do Thomase Hilla, syna kameníka přesně v okamžiku, kdy se řítí z věže na zem a znovu slyší Dyerovo pobídnutí „Go on! Go on!“, rezonující napříč časem.²⁶³ Když se po týdnu pátrání najde v opuštěném tunelu chlapcovo tělo, nese známky pádu a škracení, avšak na místě činu nejsou nalezeny žádné stopy po pachateli.

Hawksmoor se s přízrakem mrtvého chlapce setkává ještě jednou, když se s ním v noci u malé kamenné pyramidy srazí při pronásledování hledaného tuláka – kvůli kolizi mu podezřelá postava uniká za Chrámem Páně a mizí detektivovi z dohledu. Ačkoli by měl Hawksmoor jednat chladnokrevně a s profesionálním nadhledem, cítí nebezpečný účinek místa: „If he did not act now the atmosphere of the church-yard would overpower him and he would be lost [...]“²⁶⁴ Proto běží hledat možného pachatele ke kostelu sv. Anny, kde předpokládá, že se bude podezřelá postava ukrývat.

Kostel svaté Anny (St Anne's Limehouse) je další zakázkou pro architekta Dyera. Stojí v ponuré londýnské čtvrti Limehouse, nechvalně proslulém přístavu plném kriminality, prostituce a chudoby.²⁶⁵ Architekt opět do plánu chrámu skrytě projektuje okultní symboliku, např. v počtu sloupů hlavní lodi odkazuje na démona Belzebuba. U kostela sv. Anny se nachází pohřebiště z dob raného středověku, jehož sílu Dyer cítí a věří, že síla z nekropole se vepíše do

²⁶³ *HWKM*, 25, 30, 42.

²⁶⁴ *HWKM*, 196-197.

²⁶⁵ Čtvrť Limehouse hraje významnou roli v Ackroydově románu *GLD*.

budovy kostela a bude přitahovat a uchvacovat každého, kdo se ocitne v jeho blízkosti. Dyer se vydává hledat vhodnou oběť, aby naplnil rituální vysvěcení kostela lidskou krví. Protože se ve čtvrti Limehouse shromažďují ztracené londýnské existence, není pro Dyera problém vybrat jednoho zoufalého, alkoholismem a bídou zničeného žebráka Neda, který se pro svou dětinskou povahu a bezvýchodnost stává ideální obětí. Dyer mu podává nůž a manipuluje Nedom tak, aby přijal jediné východisko ze zoufalé situace a spáchal sebevraždu. Za Dyerovy vydatné asistence tak žebrák umírá v základech rozestavěného kostela a rituál je dokonán.

Žebráci a bezdomovci se v oblasti zdržují i v linii inspektora Hawksmoora, křepčí kolem ohně stejně jako před staletími, aniž by měli potuchy, kdy a kde se nacházejí. Podobně jako na počátku 18. století tu na pozadí kostela sv. Anny nacházíme i postavu osamělého tuláka Neda a další tajemné postavy v plášti. Oba při setkání tuší, že se již někdy v minulosti setkali. Ned, jenž prchá před vlastním zničeným životem z Bristolu do Londýna, se nejprve intuitivně zastavuje u kostela ve Spitalfields s vírou, že zde najde klid a pomoc. Stejně jako chlapec Thomas Hill se i tulák Ned stane nechtěně svědkem milostné scény a znechucen opouští místo u zdi kostela. Tajemná postava v plášti pak posílá Neda k jinému kostelu blíže řeky: Ned míjí kostel ve Wappingu a míří do Limehouse. Po mnoha letech strávených životem na ulicích Londýna Ned zjišťuje, že někteří osamělí tuláci či bezdomovci obývají jisté oblasti a stráží je jako své teritorium: ostatní obyvatelé ulic jejich prostor respektují a vědí, komu jaká konkrétní oblast náleží. K tomu vypravěč poznamenává: „[...] it is not known whether they chose the area, or whether the area itself had callen them and taken them in, but they had become the guardian spirits (as it were) of each place.”²⁶⁶ Takové postavy se pak stávají skutečnými *genii loci*, v původním významu pojmu. Dlouholetým pobytem přímo v ulicích se jim otevírá jiný pohled na metropoli, který ostatní obyvatelé

²⁶⁶ HWKM, 82.

nesdílejí, v ní tak dokáží sledovat Ackroydovy „vzorce kontinuity“, podobně jako Ned:

He knew the places where the unhappy came, and there was one corner at a meeting of three roads where he had seen the figure of despair many times [...]. He knew the places which had always been used for sex, and afterwards he could smell it on the stones; and he knew the places which death visited, for the stones carried that mark also.²⁶⁷

Ned, vyčerpán hladem a celkovým zanedbáním, přichází jedné noci bezděčně ke kostelu sv. Anny a jakoby tušil hrozící záhubu, blíží se ke schodům ke kryptě. V tu chvíli zaslechne hlas a přepadne ho temný stín – stín smrti. Nedovo tělo je nalezeno asi půl roku po smrti Thomase Hilla, opět se stopami po škrčení, ale opět zcela beze stop po pachateli.

V základech kostela sv. Jiří ve Wappingu (St George in the East) se rovněž nachází lidská oběť. V tomto případě ji obstará Joseph, komplic Nicloase Dyera z okultní společnosti, který zabije chlapce jménem Dan Dee. Tak jako v předešlých případech se i Wapping jeví jako místo příhodné pro zbudování chrámu temnoty. Nicholas Dyer fascinovaně sděluje, že oblast má opět svou pohnutou kriminální historii: žila zde Mary Cromptonová²⁶⁸, porodní bába odsouzená za vraždu šesti dětí, Abraham Thornton²⁶⁹, jenž zabil dva místní chlapce, k čemuž ho měl navádět sám ďábel. Dyer fascinovaně pokračuje ve výčtu vražd a krutostí, které se v ulicích Wappingu odehrávaly,

²⁶⁷ HWKM, 83.

²⁶⁸ Také Mary Cromptonová, známá jako „The Murderous Midwife of Poplar“. Opět se ukazuje, jak volně Peter Ackroyd zachází s historickými událostmi, neboť tento případ z roku 1693 se neodehrál ve Wappingu, ale ve čtvrti Poplar, východně od Limehouse. Podobně jako další ze sériových vražd se stala i Mary Cromptonová součástí městského folklóru. Sandra Clark, *Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003), 102.

²⁶⁹ Abraham Thornton je jméno z jiného známého případu, nicméně skutečný historický Abraham Thornton byl obviněn z vraždy v kuriózní právní bitvě zbaven. Případ se ale odehrál v roce 1818, téměř o 100 let později, než kam lze datovat život Nicholase Dyera.

mezi nimiž nechybí vražda na ulici Ratcliffe Highway, ozývající se rovněž v románu *GLD*. Dyer s odporem hovoří o obyvatelích Wappingu, o davu, který bude kroužit kolem jeho temné svatyně. Odmítá osvícenské snahy o nápravu stavu, když tvrdí:

[...] there has been no Quiet and there will be no Peace. The streets they walk in ones in which Children die daily or are hang'd for stealing Sixpence; they wish to lay a solid Groundwork (or so they call it) for their vast Pile of Experiments, but the Ground is filled with Corses, rotten and rotting others.²⁷⁰

O nevyhnutelnosti úpadku, který do těchto míst patří, svědčí i výčet všelijakých kriminálních a neřestí, o nichž je Dyer přesvědčen, že nikdy nevymizí:

And it is not strange (as some think) how they will haunt the same Districts and will not leave off their Crimes until they are apprehended, for these Streets are their Theatre. Theft, Whoredom and Homicide peep out of the very Windows of their Souls; Lying, Perjury, Fraud, Impudence and Misery are stamped upon their very Countenances as now they walk within the Shaddowe of my Church.²⁷¹

Dyer tímto předvídá i úvahy detektiva Hawksmoora, který si je přítomné kriminální kontinuity míst vědom.

Než přešel k vyšetřování vražd, pracoval Hawksmoor jako řadový policista ve východní části Londýna, proto zná oblast velice dobře: ví, kde se v jeho okrsku scházejí zloději, kde prostitutky a kde bezdomovci; Hawksmoor tvrdí: „[S]ame areas had been used with similar intent for centuries past: even murderers [...] rarely moved from the same spot but killed again and again

²⁷⁰ *HWKM*, 94.

²⁷¹ *Ibid.*

until they were discovered.“²⁷² Podobně jako Christopher Wren i on je nucen opustit přísně racionální systém myšlení a akceptovat poněkud transcendentální přístup k historii a vlivu, jaký místa na pachatele mají, včetně faktu, že zločiny se budou opakovat tak dlouho, dokud nebudou vrazi dopadeni.²⁷³ Podobně jako Dyer registruje i Hawksmoor kontinuitu vražedných útoků v blízkosti Ratcliffe Highway, v okolí kostelů ve Wappingu, Limehouse a Spitalfields. Časový odstup, který dělí narativní linii Nicolase Dyera a Hawksmoora, umožňuje modernímu detektivu reflektovat i romantizované pojetí vražd v díle Thomase De Quinceyho a dát tak do souvislosti události spojené s místem, kde byl před lačnicím zrakem londýnského davu proklán kůlem a pohřben John Williams, údajný vrah rodiny Marrů z Ratcliffe Highway, a kde se v současnosti sbíhá houf zvědavců lačnicí po krvavé senzaci. V podstatě se jedná o stejný dav, který se na témže místě před kostelem ve Wappingu shromáždil po nálezů těla uškrceného chlapce. O tom, že směr působení mezi místem a obyvateli je oboustranný, svědčí již citovaná Hawksmoorova poznámka, že jisté ulice a místa vyvolávají zlobu, jež se zdá být zcela náhodná.²⁷⁴

Inspektor Hawksmoor přichází na scénu v sedmé kapitole románu právě ve chvíli, kdy je povolán k vyšetřování vraždy chlapce Dana u kostela sv. Jiří. Spojitost tří odehraných se vražd naznačují fakta, že ve všech případech se jednalo o stejnou oblast Londýna a oběti uškrcené v blízkosti kostela.

Čtvrtou zakázkou Nicolasa Dyera je kostel sv. Marie Woolnoth v Lombard Street v londýnské City, západně od Wappingu. Kostel byl při požáru města v roce 1666 značně poškozen a při následných opravách byly odkryty zbytky původního chrámu a pohřebiště. Podle nalezených nápisů Dyer dokládá, že i zde probíhaly obětní rituály.²⁷⁵ V tomto případě padne za oběť

²⁷² HWKM, 115-116.

²⁷³ Chalupský, *Horror*, 84.

²⁷⁴ HWKM, 116.

²⁷⁵ HWKM, 134. Nalezený nápis „DU“ je vlastně anglosaská varianta „YOU“, čili foneticky anglicky „U“, které doplňuje nápis „M SE M OF“ svítící detektivu Hawksmoorovi do očí.

Matthew Hayes, architektův pomocník, o němž se Dyer domnívá, že ví o okultní společnosti, jejích zločinech a že chce Dyera vydírat. Jeho vraždou se Dyer chce především zbavit nebezpečí z vyžrazení a výhodně tak zároveň obstará oběť, která spočine v základech kostela.

Situace se opět zrcadlí v linii detektiva Hawksmoora, jenž pečlivě ohledává mrtvé tělo chlapce téhož jména nalezeného u vykopávek vedle kostela sv. Marie Woolnoth. Důkladné zkoumání těla, získávání vzorků a přesné, exaktní postupy, na nichž si detektiv zakládá, jsou neustále konfrontovány s tajemnou, neuchopitelnou historií místa. Skličující přítomnost zašlé kamenné stavby jakoby nešla oddělit od místa zločinu, kostel se stává ve světle vraždy výraznější, reálnější a odvádí pozornost detektiva i přivolaného patologa. Zatímco u jiných případů Hawksmoor dokáže místo abstrahovat od svého okolí, v tomto případě se to nedaří.²⁷⁶ Stavba jako svědek minulosti znesnadňuje Hawksmoorovo „hledání času“: doslovně (čas smrti oběti) i obrazně jako historické souvislosti, tušené kontinuity, protože pokud místo a zločin zůstávají stejné, jedinou proměnnou v případě zůstává čas. Lineární plynutí času je narušeno nejen prostřihy mezi Dyerovou a Hawksmoorovou linií, ale i retrospektivními vsuvkami v rámci těchto linií. V sémantické rovině nelze řádění sériového vraha chápat jako cyklické: cyklické chápání času by události a konfigurace vracelo obloukem zpět na začátek, ale v případě *HWKM* se neocitáme znovu ve výchozím bodě.²⁷⁷ Události se opakují v nikdy nekončícím toku času, probíhají nepřetržitě v paralelních, spojených proudech, mezi nimiž se činy duplikují a navzájem rezonují. Historii lokalit nelze od současnosti oddělit, protože je na každém místě neustále zpřítomněná vědomím nebo tušením historické kontinuity.

²⁷⁶ „And even for [Hawksmoore] it was only now, after this death, that [the church] emerged with the clarity and definition which it must have possessed for those who looked upon it when it was first built.“ *HWKM*, 155. „But this church had grown larger and more distinct in the face of death.“ *HWKM*, 156.

²⁷⁷ Onegová soudí, že se v čase vlastně nic nevyvíjí, že ty stejné postavy žijí a umírají, aby se znovu narodili a prožívali stejné události v cyklickém toku času. Onegová, *Myth*, 46-47.

Hawksmoor se fyzicky propadá časem, když sestoupí do archeologického výkopu vedle kostela, do vrstvy z šestého století. Žena, která průzkum provádí, jej informuje, že kostel na tomto místě stál od nepaměti a především ho upozorní na nález relativně čerstvé kostry mladého muže – nepochybně Yoricka Hayese – představující první přímý článek spojující obě časové roviny románu. U tohoto kostela si Hawksmoor poprvé všimne tuláka kreslícího křídou na chodníku obrázek člověka s dalekohledem, což bude jeho první stopou v záhadném případě.

Pro pátý kostel sv. Jiří v Bloomsbury si Dyer vybírá oběť zcela náhodně. V převlečení za žebráka zabije chlapce Thomase Robinsona, který sběhl ze služby. Tento čin však spáchá kvapně a spíše v rozrušení z předchozí vzrušené hádky s kolegou Vannbrugghem, jenž Dyera obviňuje z tmářství a pověřivosti. V moderní linii se vražda odehrála v kryptě a podobně jako Thomas Hill se zde i Hawksmoor stává nechtěným svědkem sexuálního aktu.

Šestá Dyerova zakázka, kostel sv. Alfège²⁷⁸, leží v Greenwichi na jižním břehu Temže. Hawksmoorovo pátrání po tajemném vrahovi, který nezanechává žádné stopy, nabírá na naléhavosti. Na rychlé vyřešení tlačí nadřízení, bezradnost prosákne do médií. V rychlém sledu jsou nalezena těla v blízkosti kostelů v Bloomsbury a v Greenwichi a vyšetřování se ocitá ve slepé uličce. Vražda v Greenwich vypadá nejprve jako nešťastná náhoda (pád chlapce z věže), odkazující na smrt Thomase Hilla v Dyerově linii.

Vrcholnou, sedmou stavbou kostela Little Saint Hugh²⁷⁹ se Dyer obrazně vrací do dětství, k počátkům svého mystického prozření, do blízkosti svatyně

²⁷⁸ Česky též Elfege. Kostel má být zbudován na místě, kde historicky doložený arcibiskup z Canterbury zemřel mučednickou smrtí: jeho dánští vězňové ho zmasakrovali úderem sekerou do hlavy. Vražda se tedy s tímto místem pojí již sedm století.

²⁷⁹ Little Saint Hugh z Lincolnu se objevuje ve skutečném případě ze 13. století, v němž mělo dojít k rituální vraždě malého chlapce a následnému procesu s několika údajnými pachateli židovského vyznání. Událost vešla do dějin anglického antisemitismu a stala se součástí lidového katolicismu (chlapeček nebyl nikdy svatořečen) a Ackroyd si doložené historické podrobnosti – jak je jeho zvykem – upravuje. Čtenář se o nich dovídá z knihy o anglických

okultistů v Black Step Lane, kde jako chlapec byl uveden do tajného spolku a zasvěcen do okultních praktik a rituálů. Ve shodě s Ackroydovým principem „teritoriálního imperativu“ bylo místo k náboženským obřadům využíváno od pradávna. Dyer tvrdí, že tehdy mezi druidské zakladatele Londýna, kteří měli nedaleko Black Step Lane svou svatyni, přišel Josef Arimatejský, legendární stavitel prvního křesťanského chrámu.²⁸⁰ Dyer prožívá přímo duchovní exaltaci z vědomí, že se jeho chrámy připojí k řadě posvátných staveb vznikajících na místech dávných kultovních obřadů, jakými jsou katedrála v Bathu, chrám sv. Pavla a Westminsterské opatství v Londýně.²⁸¹

Tentokrát padne kostelu za oběť Walter Pyne, Dyerův zrádný asistent, jenž stál za vyděračskými dopisy a usiloval o Dyerovo místo. Walter, zmítán těžkou horečkou, strachem a výčitkami, se oběsí ve svém pokoji. Jeho tělo není pochopitelně pohřbeno u kostela Little Saint Hugh, jak by se Dyerovi hodilo, ale Walterova sebevražda mu jako oběť postačuje, dokonce se mu podaří posmrtně mu připsat vraždu Yoricka Hayese.

Podobu sedmého kostela má Dyer rozpracovanou v šesti nárysech, o nichž Dyer hovoří jako o šesti stupních výstavby příběhu: půdorys budovy jako prolog, zmenšený model jako představení všech postav příběhu, plášť budovy zachycující téma příběhu, průčelí kostela jako hlavní děj, návrhy dveří, schodišť a průchodů symbolizující stylistické tropy a metafory a konečně velkolepý návrh portiku a věže jako závěr knihy.

Dyer, nyní již stížený fyzickým úpadkem z pokročilé nemoci (patrně dny a dalších chorob) a v agonickém stavu plném vizí a halucinací, vstupuje do svého posledního kostela ohromen jeho velkolepostí. Cítí, že vstupuje do jiného prostoru a následně se jeho vědomí rozpouští ve stínu, jímž pokrývá celý svět.

mučednicích, v níž si Thomas Hill čte krátce předtím, než se ztratí v tunelu pod Chrámem Páně.

²⁸⁰ Tento chrám ale stál v Glastonbury a podle legendy s sebou Josef přinesl i svatý grál, jenž stál na kulatém stole krále Artuše.

²⁸¹ *HWKM*, 22.

V kostele Little Saint Hugh se uzavírá i linie detektiva Hawksmoora, který je z případu série vražd odvolán a v podobném horečnatém stavu jako jeho doppelgänger vstupuje do posledního z Dyerových chrámů. Obě časové linie se zde setkávají a jejich vědomí se protíná ve společné vizi, oba hlasy se prostupují, překonávají čas i prostor a překračují hranici věčnosti. Na snovém, halucinačním stavu obou protagonistů se výrazně podepisuje postupující slábnutí jejich duševních sil. Nicolase Dyera sužuje od prvních kapitol celá řada zdravotních obtíží a tím, jak se s postupem času zhoršují, ztrácí i jeho jednání chladnokrevnou promyšlenost. Zatímco první chlapecké oběti byly rituálně pohřbeny do základů chrámu, Walter Pyne and Yorick Hayes jsou oběti zlikvidované zcela záměrně s cílem ochránit okultní tajemství. V posledním případě oslabený Dyer projevuje dokonce jistou laxnost v zajištění oběti: Walter se oběsí a není ani pohřben u kostela, pro temné účely to však znavenému Dyerovi postačuje.

S blížícím se završením Dyerova architektonického díla se jeho mysl zatemňuje, upíná se pouze na stavbu chrámu a jeho ezoterický rozměr. Detektiva Hawksmoora podobným způsobem vyčerpává jeho neschopnost prolomit tajemství vražd. Tím, jak se racionální vysvětlení případu vzdaluje, vstupují do hry mimosmyslové skutečnosti, ztrácí detektiv oporu svého doposud spolehlivého úsudku a pátrání ho začíná pohlcovat.²⁸² Zintenzivnění pátrání nemá za následek pokrok ve vyšetřování, ale vede k Hawksmoorovu odvolání z případu. Jeho zoufalství a bezradnost mají za následek nervové zhroucení. Když v závěru románu Hawksmoor nachází – vlastně náhodnou – spojitost mezi vraždami, kostely Nicolase Dyera a záhadným tulákem, který si říká Architekt, vydává se ke kostelu Little St. Hugh, kde tuší další zločin. Hawksmoorovo chatrné, horečnaté vnímání okolí anticipuje blížící se konec, detektiv ztrácí poslední zbytky kontaktu s realitou.

²⁸² *HWKM*, 189. „The pattern, as Hawksmoor saw it, was growing larger; and, as it expanded, it seemed about to include him and his unseccessful investigations.“

Kromě chrámů ve formě Dyerových kostelů je třeba zmínit ještě jeden chrám, resp. svatyni, která hraje v příběhu významnou roli. Ještě jako učedník přesvědčí Nicolas Dyer architekta Wrena, aby se jeli podívat na Stonehenge. Slavný autor zamýšlel použít stejné kameny i při stavbě katedrály sv. Pavla, patrně nejen pro jejich zvláštní strukturu, ale i z důvodů symbolické kontinuity záhadných menhirů a plánované duchovní dominanty Londýna.²⁸³ I když racionální Christopher Wren Dyerův esoterismus vůbec nesdílí. Tam, kde Dyer vidí zásah ďábla nebo Merlinova kouzla, Wren si zachovává vědecký nadhled a víru v geometrickou přesnost.

Kruh pradávných kamenů působí na Nicolase Dyera mimořádně silně a navozuje u něj stav transu, v němž slyší nářky dávných stavitelů a cítí z kamene signály věčnosti.²⁸⁴ Ačkoli Christopher Wren Dyerovy vize odmítá jako mladické poblouznění, i on zažívá vidinu, v níž spatří smrt svého syna. O několik měsíců později se skutečně dozvídá o synově úmrtí, což dokládá, že Stonehenge působí i na skeptické návštěvníky a ani postava tak racionální jako Wren není vůči účinku místa zcela imunní.

Stonehenge jako pradávný chrám otevírá okno napříč časem a prostorem. Událost ovlivnila vztah Nicolase Dyera a Christophera Wrena. Nejenže Dyera utvrzuje v jeho okultním, temném vidění architektury a světa, a definitivně se rozchází s přístupem Wrenovým, ale hlavně pomohla formovat Dyerovo chápání věčného, kontinuálního času, který existuje ve všech okamžicích současně.

V současné linii románu hraje Stonehenge sice jen epizodní roli, ale vykazuje podobný účinek. U Stonehenge se cestou z Bristolu do Londýna zastavuje přes noc tulák a ztroskotanec Ned. Okolnosti jeho pobytu připomínají událost odehrávající se před dvěma sty lety, jen místo koňů stojí u menhiru dva

²⁸³ Transhistorickou působnost místa dokládá i zmínka v textu, že při hloubení základů katedrály sv. Pavla narazili dělníci na zbytky dávné svatyně, tedy velmi pravděpodobně existuje jisté kontinuum funkce místa.

²⁸⁴ *HWKM*, 61.

automobily. Ned má v kamenném kruhu vidinu, podobnou jakou měl kdysi Christopher Wren: v jakémisi polospánku zaslechne mezi mnoha hlasy hlas svého otce, jenž praví, že viděl smrt svého syna. Ve snu šplhá Ned na vrcholek kamenné pyramidy (podobné jako u kostela ve Spitalfields či u sv. Anny v Limehouse), z něhož pozoruje hořící město. Sen, jenž se Nedovi na tomto místě zdá, předznamenává jeho smrt a události se opakují v podobné konfiguraci jako v minulosti.

Stonehenge představuje *místo s tajemstvím* jako rituální obětiště (podle Dyera) nebo kosmický kalendář (podle Wrena). Stává se místem posvátným, kde dochází k průniku světů, prostupování reality a mytologie, místem, kde svět postav komunikuje se světem stojícím mimo ně. Je to místo, kde dochází k mystickému prožitku a které odráží stav vědomí. Jako místo *jiné*²⁸⁵ vytrhuje Christophera Wrena z jeho karteziánsko-newtonovského chápání světa a podhaluje mu oblast stojící mimo Wrenův myšlenkový rámec. Topos chrámu tak působí i na postavy, u nichž bychom podobný účinek neočekávali, tedy na postavy, které menhir z běžné referenční funkce nevydělují a nepřikládají mu žádné zvláštní vlastnosti.

Onegová pojímá celkový, společný obraz Dyerových chrámů jako obrovský talisman, který má posloužit Dyerovi překonat hranici materiálního a duchovního světa. Tím jak v konfiguraci kostelů zrcadlí nebeské a rituální vzorce, překlene Dyer kosmologické sféry, což mu umožní uniknout z tohoto světa do sféry absolutna.²⁸⁶ Vernyik ve své analýze zobrazování prostoru podobně interpretuje kostely jako únikové brány.²⁸⁷ Bez ohledu na to, zda budeme chápat čas lineárně, cyklicky nebo jako labyrint, kostely představují portály vedoucí někam mimo Dyerovu současnou existenci.

²⁸⁵ Hodrová, *Místa*, 10.

²⁸⁶ Onegová, *Metafiction*, 51-52.

²⁸⁷ Vernyik, *Representations*, 178.

Nicholas Dyer koncipuje kostely jako prostupy do věčnosti, do temného světa: „[...] look upon my Churches in the Spittle-fields, in Limehouse, and now in Parish of Wapping Stepney, and do you not wonder why they lead you into a darker World which on Reflection you know to be your own?“²⁸⁸

V diskusi o svých kostelích s architektem Vannbrugghem Dyer rovněž říká, že mají sloužit jako kryptické stavby, ukrývající okultní významy a mystéria víry: „[...] so my Churches are the Vestures of other active Powers. [...] I wish my churches to be filled with Secrecy, and such Hieroglyphs as conceal from the Vulgar the Mysteries of Religion.“²⁸⁹ Jejich pravou funkci skrytou za fasádou běžného – byť architektonicky výstředního – kostela je třeba odhalit a odemknout, což se může podařit pouze osobám zasvěceným.

Tou může být tajemný Architekt – hlavní Hawksmoorův podezřelý. Není Dyerovou reinkarnací, jak někteří kritici argumentují, protože by to znamenalo, že Dyerovo vědomí by bylo zacykloveno v nekonečně opakujícím se koloběhu smrti a zrození. Takové chápání odporuje smyslu a funkci jeho staveb jako únikových bran, což je v souladu s interpretací Onegové i Vernyika. Současně by to znamenalo, že se rituální vraždy budou neustále opakovat a v okolí kostelů se budou během let hromadit oběti. Dyer nepotřebuje ve dvacátém století znovu vraždit, jeho chrámy již byly krví nevinných obětí konsekrovány. Je-li postava Architekta senzitivní vůči účinkům místa a vnímá vzlínající příběhy a významy, může být k vraždám motivována svou pouhou fyzickou přítomností v intenzivně působící lokalitě, což je princip, který uznávají Dyer i Hawksmoor. Možný důvod Architektova vražedného řádění hledejme právě v historické kontinuitě místa: může se jednat o někoho z Dyerových následovníků, patrně někoho ze členů sekty, jenž zná tajný kód uložený v konfiguraci chrámů a opakováním Dyerova krvavého rituálu se také snaží dosáhnout absolutna a uniknout pozemskému utrpení.

²⁸⁸ *HWKM*, 102.

²⁸⁹ *HWKM*, 180.

O tom, zda se takový krok Dyerovi v konečném důsledku povedl, se nicméně vedou akademické spory. Poslední obraz románu umožňuje různé interpretace. Např. Komstová poukazuje na fakt, že Dyer stojí a „prosí na prahu věčnosti“²⁹⁰, tedy že tento práh nepřekračuje a zůstává (spolu s Hawksmoorem) navždy uvězněn na rozhraní světského a sakrálního.²⁹¹ Nicméně Peter Ackroyd v rozhovoru pro BBC World Book Club na dotaz týkající se této poslední věty jasně odpovídá, že fráze se mu jednoduše líbila a připadlo mu, že vhodně uzavírá celý román.²⁹² Žádné další významy tím nesledoval. Zabývat se tím, co je na druhé straně brány, nepovažujeme společně s Vernyikem za relevantní.²⁹³

Ve struktuře románu mají chrámy jasný organizační potenciál. Jak bylo dokázáno výše, Dyerovy kostely představují ústřední toposy, ohniska románového prostoru. Jako výrazné prostorové uzly stojí na klíčových bodech obou narativních linií – při obstarávání lidských obětí v historické linii a nálezy záhadně zavražděných těl v linii současné. Kompozičně vrcholí liché kapitoly (linie vypravěče Dyera) u kostelů smrtí oběti: první Thomase Hilla u Chrámu páně ve Spitalfields; ve třetí kapitole asistovanou sebevraždou tuláka Neda; pátá kapitola začíná uložením těla chlapce Dana, kterou však pro Dyera obstará souvěrec Joseph; v sedmé kapitole končí pitka Nicolase Dyera s Yorickem Hayesem Yorickovou smrtí; ke konci deváté kapitoly zavraždí Dyer chlapce Thomase Robinsona u kostela v Bloomsbury; v Dyerově závěrečné jedenácté kapitole se dovídáme o sebevraždě Waltera Payna, kterou si Dyer pouze přisvojuje jako oběť poslednímu z kostelů.

Sudé kapitoly odehrávající se v současnosti se svou kompozicí odlišují: druhá kapitola se uzavírá úmrtím Thomase Hilla v tunelu Chrámu Páně, čtvrtá smrtí bezdomovce Neda na schodech kostela sv. Anny. V šesté kapitole vstupuje detektiv Hawksmoor na scénu v okamžiku nálezu třetího těla

²⁹⁰ „begging on the Treshold of Eternity“. *HWKM*, 217.

²⁹¹ Komstová, *Chemical Theatre*, 132.

²⁹² Peter Ackroyd, „Peter Ackroyd – Hawksmoor“, online, BBC World Service, (BBC, 2012), <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00r49g0>.

²⁹³ Vernyik, *Representations*, 178.

u kostela ve Wappingu; osmou kapitolu otevírá výjezd detektiva k nálezu čtvrtého těla u sv. Marie Woolnoth; desátá kapitola začíná nálezem dvou těl: v Bloomsbury a Greenwich a závěrečná dvanáctá kapitola obsahuje pouze náznak oběti u kostela Little St. Hugh ve formě obrazu nad vstupem do hlavní lodě. V souladu se zvyklostmi detektivního žánru se v linii detektiva Hawksmoora seznamuje čtenář nejprve s vraždou a místem, kde se odehrává. Kompozičně na sebe tedy Dyerovy a Hawksmoorovy kapitoly navazují a stýkají se právě u zmiňovaných kostelů. Chrámy k sobě přitahují podobné postavy, nutí je vypořádávat se s jejich vlastní existencí a prožívat podobné události či přímo konat, čímž vytvářejí syžetové dominanty románu. Představují strukturální časoprostorové osy, kolem nichž se napříč staletími reduplikují klíčové události.

Jak bylo řečeno v kapitole o toposu, zvláštnost církevní stavby spočívá v tom, že není určena praktickým účelům, „je prostorem dočasného *popření utility, prostorem transcendence*“,²⁹⁴ jež má člověku dát možnost nahlédnout na svět s odstupem od každodennosti, možnost zamyslet se nad uspořádáním světa a jeho osobní role v něm. V tomto smyslu se jedná o archetypální, sakrální význam místa, který lze sledovat již od počátků náboženského cítění, tedy zhruba do čtvrtého tisíciletí před Kristem. Na toposech kostelů se v první řadě vrství významy religiózní: středověké chrámy ve své symbolice zrcadlí univerzum a řád světa, Dyerovy stavby navíc odkazují k temné okultní víře, odráží středověkou kosmologii. Christopher Wren v kostelech spatřuje realizaci nastupujícího racionálního přístupu ke skutečnosti, jakési „vědecké“ víry v Boha, pro Nicolase Hawksmoora mají být naopak trvalými, neměnnými svědky plynoucího času a emblémy ezoterické víry. Tradičně bývá kostel vnímán jako místo „mimo čas a svět“, který nabízí prostor pro ztišení, kontemplaci a spirituální prožitek. V románu *HWKM* se tomu zdá být naopak. Nejen musí stavba chrámu probíhat hekticky, protože se svatbou se spěchá a královská komise na Dyera tlačí, chrám současně běh událostí ve svém okolí

²⁹⁴ Kubínová, „Prostory víry,“ in *Poetika míst*, 129.

katalyzuje. Jak jsme již zmiňovali výše, sled událostí a myšlenkové procesy protagonistů se zrychlují, stávají se útržkovité, horečnaté. Můžeme tedy spíše než o zklidněné meditaci hovořit o duchovním vytržení, extázi a znejistění. Světům Dyera i Hawksmoora nepřinášejí chrámy řád a nerušené usebrání, ale naopak rozkolísávají jejich mysl a osobnost, působí rozvratně a narušují v případě Hawksmoora jeho pevná přesvědčení o kauzalitě světa.²⁹⁵

Pro Dyera i Hawksmoora symbolizují chrámy snahu vypořádat se – každý jinak – se světem, který je obklopuje. V tomto ohledu se role architekta a detektiva v kontextu chrámu doplňují. Dyer má roli tvůrce, který zhmotňuje své vize a realizuje představy, jež ležely dříve na papíře. Je přitom zajímavé, že Dyer i Hawksmoor věnují relativně málo pozornosti estetické stránce kostelů, nejsou to tedy místa řemeslného mistrovství, místa *krásná*. Jak poznamenává Dyer: „I am not a slave of Geometricall Beauty, I must build what is most Sollemn and Awefull.“²⁹⁶ Oba si všímají zvláštní kompozice²⁹⁷ či neobvyklé proporcionality, nicméně toto ve své podstatě světské kritérium je zatlačeno do pozadí, protože Dyer odmítá dobová estetická měřítká a tvoří na základě vnitřního imperativu ponurosti a děsu. Významnější roli má proto Dyer jako zasvěcený interpret vnitřního významu kostelů, jako „kněz temnoty“ dává jednotlivostem hlubší smysl, uvádí je do scelujícího kontextu. Hawksmoor v tomto ohledu jakoby pokulhává, protože detektiv přichází vždy *ex post*, sleduje pouze stopy a následky pachatelových úmyslů. Hawksmoorova role spočívá v dovozování, hledání spojitostí a významů, a tedy v kontemplaci a osobním prožitku, v pochopení a ztotožnění se s Dyerovým řádem a smyslem staveb. Místa, které tvoří průsečík zmíněné posloupnosti – stvoření, interpretace, reflexe – jsou Dyerovy chrámy. Tímto způsobem jsou oba příběhy propojeny skrze sedm Dyerových staveb v další rovině.

²⁹⁵ O románu *HWKM* jako o problematizaci západního racionálního uvažování v mezích linearity a kauzality hovoří Smethurst, viz Smethurst, *The Postmodern Chronotope*, 174-178.

²⁹⁶ *HWKM*, 7.

²⁹⁷ Že skutečné Hawksmoorovy londýnské kostely ve své době vzbudili svým architektonickým řešením značné kontroverze, jsme psali výše.

V románu *HWKM* se uplatňuje další typická vlastnost chrámu spočívající v jistém paradoxu: jedná se o veřejně přístupný prostor, jenž zve kolemjdoucí k návštěvě, ale který bývá mimo bohoslužby prakticky liduprázdný. Postavy mohou této skutečnosti využívat a u chrámu nebo v chrámu se skrývat, stejně jako zde mohou probíhat utajená setkání. Představují proto ideální prostor pro samotářské děti (Thomase Hilla v současné linii), milenecké páry (opakované v obou liniích) a konečně vrahy a násilníky. Vytváří tak protipól společenské funkce chrámu, kde se lidé scházejí kvůli obřadu a společnému prožitku. V románu není v žádném z kostelů zachycen průběh mše. Při ní by byl kostel zaplněn věřícími, kteří nezřídka vytvářejí komunity, v níž se navzájem lidé znají, a zvýrazňoval by se prvek sounáležitosti a pospolitosti. Naopak prázdný chrám se stává nositelem opačných konotací, protože zhmotňuje osamělost postav a tíseň z rozlehlého, členitého prostoru umocněnou ozvěnou. Takový chrám je prožíván jako místo tajemné až děsivé, což nejzřetelněji dokládá Thomasova matka strachující se o svého syna, kterého kostel přitahuje a bojí se vstoupit dovnitř.

Kubínová připomíná, že chrám jako místo tajemné či děsivé rovněž „skýtá příležitost rozehrát dějově závažná setkání“.²⁹⁸ Nejzřetelněji se kombinace obou významů objevuje v románech, v nichž jsou děj a atmosféra založeny na záhadě, což případ románu *HWKM*. Záhada spočívající přímo ve struktuře, smyslu chrámu a jeho umístění tak představuje dokonalé prostředí pro taková osudová setkání: Thomas Hill potkává svého vraha u Chrámu Páně ve Spitalsfields, tulák Ned se potká s člověkem, který jej přiměje se zabít u Sv. Anny v Limehouse, a podobně. Metaforicky se setkávají se smrtí všechny oběti Nicolase Dyera, stejně jako se detektiv Hawksmoora setkává se smrtí skrze oběti záhadného Architekta. Obrazně se tak střetávají u zmíněných kostelů všichni tři protagonisté, protože průsečíky jejich příběhů leží na sedmi chrámech poznamenaných temnou historií, obtěžkaných nerozluštitelnou záhadou.

²⁹⁸ Kubínová, „Prostory víry,“ in *Poetika míst*, 166.

Jako ústřední toposy vytváří Dyerovy chrámy nejen časové, ale i sociální svorníky: kde jinde, než právě u kostelů se setkávají postavy z nejvyšších intelektuálních vrstev Královské společnosti, londýnský dav, kriminální živly a městská lůza. Topos, jenž má ze své podstaty jednotící charakter, propojuje sociální vrstvy obyvatelstva i přesto, že každá ze skupin přistupuje k chrámu odlišným způsobem: na jedné straně stojí elita vnímající chrámy jako projev kultury a zbožnosti, na protilehlém pólu nacházíme sociální spodinu hledající útočiště, útěchu a milodary. Nicolas Dyer oba pohledy překrucuje a z pozice elit vnáší do chrámů podvrtné okultní významy a zoufalcům hledajícím u kostela milosrdenství nabízí místo soustrasti a pomoci smrt. Na faktu, že chrám stojí na průniku obou nesourodých skupin obyvatel, to však nic nemění.

Topos chrámu v románu *HWKM* představuje v Ackroydově pojetí prolnutí tradičních konotací a funkcí spojených s křesťanskou stavbou v literatuře se skrytými, temnými významy a podvrtným působením, které svou nezvyklostí zintenzivňují jejich vlastní asociační potenciál. Jako prostorové dominanty vzájemně prostupujících se vypravěčských linií, v nichž přítomnost a minulost nejsou lineárně odděleny, zaujímají chrámy v organizaci textu klíčové místo a na mnoha významových rovinách fungují jako sjednocující a integrující prvek. Peter Ackroyd zde originálním způsobem aktualizoval tradiční, archetypální význam chrámu, přičemž i v postmoderní poetice zachoval mnohé zažitě atributy posvátného místa a přisoudil mu speciální, výjimečnou pozici v rámci románového světa.

„When I first came to London I thought I had entered a new age of miracles,
but these stinking alleys and closed packed tenements seem to breed only
monsters. Monsters of our own making.”

CHAT, 211.

Chatterton

Ackroydův čtvrtý román *Chatterton* (1987) nemá na rozdíl od předcházejícího *HWKM* tak temné ladění, není obtěžkán vraždami, mysticismem a okultními praktikami, více než existenciálními otázkám se věnuje problémům estetickým a filozofickým. Celkový tón románu odlehčují komické, groteskní postavy dickensovského charakteru a Ackroyd v textu s hravou lehkostí rozehrává intelektuální bitvu o „skutečně“ originální umělecké dílo. Ačkoli reakce na vydání *CHAT* byly rozporuplné, román se objevil v užší nominaci na Bookerovu cenu a bývá vedle *HWKM* považován za Ackroydovo nejzdařilejší dílo.²⁹⁹

Opět vykazuje ověřený autorský postup: *CHAT* je tvořen třemi dějovými liniemi odehrávajícími se na třech různých časových horizontech. První linie zasazená do 18. století sleduje postavu Thomase Chattertona, preromantického básníka a autora podvržených středověkých básní psaných údajným Thomasem Rowleym, které ve své době uchvátily literární společnost a jejich věhlas překročil ostrovní hranice. Linie sleduje Chattertonovo dospívání, jeho odchod z Bristolu do Londýna a rozbíhající se literární kariéru geniálního imitátora, kterou utne nešťastná náhoda a drastický pokus vyléčit se z pohlavní choroby. Druhá linie se odehrává v 19. století a zachycuje proces vzniku ikonického obrazu *Smrt Chattertona* malíře Henryho Wallise. Modelem pro mrtvého Chattertona mu stojí (či spíše leží) nadutý spisovatel a pozér George Meredith. Průběh práce na obraze sleduje i jeho poněkud odcizená manželka a svého neschopného muže nakonec opouští a připojuje se k malíři Wallisovi. Ve třetí

²⁹⁹ Např. John O'Mahony, „London Calling,” *The Guardian*, 3. července, 2004,
<https://www.theguardian.com/books/2004/jul/03/biography.fiction>.

linii, odehrávající se ve 20. století, nachází neúspěšný básník středního věku Charles Wychwood v podivném starožitnictví obraz, o němž se domnívá, že zobrazuje básníka Thomase Chattertona ve zralém věku. S vidinou šokující senzace na obzoru se s přítelem Philipem Slackem vrhá do pátrání po původu obrazu, které však nemůže dokončit, protože umírá na zhoubnou nemoc.

Linie se odvíjí ve střídajících se kapitolách a – podobně jako v *HWKM* – pronikají jedna do druhé drobnými ozvuky a výraznějšími vidinami, přičemž v závěru románu fúzí do jednoho společného, vizionářského hlasu. Tím je znovu naznačeno univerzální časové kontinuum, které umožňuje pohyb v čase dopředu a zpět a postavy tak mohou snadno vystupovat ze svých časových rovin a interagovat mezi sebou. Podle Onegové oslabuje kombinace stylů a promluv transhistorickou spojitost, protože vytváří bachtinovský efekt vnitřně konfliktní *heteroglossie*,³⁰⁰ ale můžeme namítnout, že zřejmá tematická spojitost všech linií románu a centralita postavy Thomase Chattertona tuto spojitost udržuje.

Kompozičně se *CHAT* vyznačuje nejen střídáním narativních linií, ale i kombinací fragmentů textů použitých jako nadpisy kapitol v každém z oddílů románu, čímž teprve postupně získávají vytržené úryvky smysl. Oddíly knihy zdůrazňují klíčové fáze vývoje postav a odrážejí paralelní strukturu vyprávění.

Tematicky vystupují v *CHAT* do popředí otázky autenticity umělecké tvorby, vztahy originálu a plagiátu, reality k uměleckému zobrazení „skutečnosti“, imitace a invence, autonomie jazyka a procesu umělecké tvorby jako takové. S četnými odkazy na T. S. Eliota, Harolda Blooma i na vlastní texty Ackroyd s vtipem a lehkostí vrství padělky na padělky a systematicky nabourává zdánlivě nekonfliktní vnímání chápání pravého a nepravého, originálu a kopie.³⁰¹ V následující části se pokusíme popsat výrazná topologická ohniska románu.

³⁰⁰ Onegová, *Metafiction*, 60.

³⁰¹ Není cílem práce popsat komplikovaný systém vrstvených paděleků, pečlivou analýzu provedl Barry Lewis. Viz Lewis, *My Words*, 50-52.

Lenovo starožitnictví

Hned v úvodu první kapitoly románu se objevuje výrazný topos tajemného domu. Před domem stojí oblouk, brána, která symbolizuje – v souladu s Lotmanovou koncepcí – hranici mezi dvěma sémantickými poli. Charles Wychwood vchází do starožitnictví s úmyslem prodat dva historické svazky ze své knihovny.³⁰² Místo je na první pohled přeplněné rozličnými artefakty: objekty s tajemným příběhem, předměty exotickými, orientálními (slonovinová těžítka, šachové figury³⁰³), okultními či mystickými (tarotové karty) a tanatickými (pohřební urna). Zaplněnost místa zrcadlí hloubku tajemného domu a místnosti zahlcené drobnostmi znesnadňují orientaci. V záplavě detailů se postava ztrácí, snadno může přehlédnout významný prvek a „bloudí“ očima.

Charakteristickou vlastností domu s tajemstvím je stáří, které se odráží v jeho architektuře. Mezi ostatní zástavbou rozezná Charles dům s tajemstvím na první pohled, protože je jednak zasunutý vůči linii ostatních domů a má straší, kamennou fasádu, což ho odlišuje od gregoriánských domů v okolí. Kámen dává domu starobylé vzezření a nápadně vykazuje známky rozpadu, typické vlastnosti všech domů s tajemstvím. Krom vnějšího historického vzhledu má tento dům víceúrovňovou podlahu, což je další nepochybná známka stáří, resp. historických úprav a vrstvení přístavků vznikajících v průběhu staletí. Nerovnost ploch navíc naznačuje, že dům se naklání, stojí vychýlen ze své přirozené osy podobně jako jeho groteskní obyvatelé.

Hodrová tvrdí, že vlastnosti tajemného domu přecházejí na postavu, která je jeho středem. Tajemný předmět, který by se měl v domě nacházet, se transformuje do postavy, do jejího oblečení, těla, nebo tváře.³⁰⁴ V souladu s tímto očekáváním má pan Leno, majitel starožitnictví, na tváři široké, světle fialové mateřské znaménko, které mu dodává vzezření divocha, a ačkoli je

³⁰² Charles chce prodat dílo *The Lost Art of Eighteenth-Century Flute Playing* od Jamese Macphersona. Ačkoli titul si Ackroyd vymyslel, jméno autora odkazuje na skutečného literárního falzifikátora.

³⁰³ *CHAT*, 8-9.

³⁰⁴ Hodrová, *Místa*, 74.

v místnosti horko, má na sobě oblek i s vestou. Na bizarnosti mu přidává i fakt, že hlas, který Charles slyšel před vstupem do jeho podniku a který považoval za hlas ženy, patří právě panu Lenovi.³⁰⁵ Lenova manželka se fyzicky také odlišuje, protože je upoutána na kolečkové křeslo.

Hodrová poukazuje na to, že není-li tajemství v domě vepsáno vertikálním směrem (na ose sklep, půda), objevuje se v rovině horizontální zakomponované do interiéru nábytkem či vybavením a ve zmenšeném měřítku kopíruje strukturu domu.³⁰⁶ Předměty v interiéru bývají někde uzavřené, zasunuté (podobně jako samotný obchod v linii okolních domů), často ve skříňkách a truhlách. Letmý Charlesův pohled v Lenově starožitnictví odkrývá pootevřené šuplíky s časopisy a v nich další předměty s tajemstvím, čekající na svého objevitele.

V Lenově starožitnictví registrujeme i mnohokrát opakovaný motiv tajemného obrazu – portrétu, který funguje jako zrcadlo („zrcadlo je takřka závaznou rekvizitou v tajemném domě, důležitou pro téma dvojnictví“³⁰⁷). Obraz jako by se na Charlese díval³⁰⁸ a na první pohled skrývá tajemství: muž na portrétu má nepřírozenou polohu ruky, šaty nepatřičné jeho věku, oči rozdílných barev. Tvář postavy je Charlesovi povědomá. Charles se vlastně dívá do zrcadla³⁰⁹ a otvírá se tím motiv doppelgängera, který bude Charlese provázet až do smrti. Toto pojítko předznamenává paní Lenová, která se chce

³⁰⁵ Vystává tu analogie s tajemným domem z Hitchcockova filmu *Psycho*, v němž Norman Bates předvádí hádku se „svou matkou“. Efekt je umocněn tím, jak pan Leno volá na svou ženu „Přijď a buď mateřská“ (Come and be mother), včetně opakujících se sexuálních narážek, *CHAT*, 9.

³⁰⁶ Hodrová, *Místa*, 73.

³⁰⁷ *Ibid.*, 74. Téma dvojnictví se v *CHAT* dále prohlubuje, Charles se s postupující nemocí více ztotožňuje s Thomasem Chattertonem, přebírá jeho perspektivu a ve svých posledních okamžicích s Chattertonem splývá. Jeho smrt se protíná s dokončením obrazu mrtvého básníka Chattertona od Henryho Wallise. Podobný kompoziční princip se objevuje i v románu *Hawksmoor*.

³⁰⁸ „he had the faintest and briefest sensation of being looked at“ *CHAT*, 11.

³⁰⁹ Ačkoli má Charles pocit, že postavu zná, tajemný obraz se objevuje v jiné linii románu. Manželka básníka George Merditha v něm poznává starší tvář svého manžela.

obrazu zbavit, protože jí samotné připomíná smrt, kterou nakonec Charlesovi skutečně přivedí. O uzavřenosti domu a jeho obyvatelích vůči okolnímu světu v sémantické opozici tady – tam, svědčí i poznámka paní Lenové, která zaváhá, má-li obraz prodat: „But can I send it to the outer world?“³¹⁰ Dům s tajemstvím pro ni samotnou představuje známé a bezpečné *tady*, kdežto všude okolo je cizí a neznámé *tam*.

Dům s tajemstvím předznamenává v románu *CHAT* smrt: tvář smrti na obraze, přítomní manželé Lenovi oblečení v černém, Charles registruje předměty tanatické povahy, hromada starožitných panenek naházená „jako do masového hrobu“³¹¹ a před druhou návštěvou starožitnictví, kdy získává stopu k odhalení tajemství obrazu, Charles podotýká: „Tady to je, [...] tady jsou všechna tajemství pohřbena.“³¹² Můžeme spekulovat, že kdyby Charles obraz neobjevil, nepropadl by tak silné touze odhalit jeho tajemství a možná by se více soustředil na své zdraví. Nepodceňoval by plíživé projevy vážné nemoci, které si sám vysvětloval celkovým fyzickým a psychickým vyčerpáním z pátrání.

V domě se starožitnictvím nalézá Charles portrét, který mění jeho život a dá mu zcela nové směřování, což je z pohledu výstavby syžetu východiskem románu. Charlesova fascinace obrazem se začíná právě v domě s obchodem a od tohoto náhodného nálezů se odvíjí zápleтка románu. Dům tedy stojí na výchozím místě v konstrukci narativu a události, které se v něm odehrávají, předznamenávají nejen stavební principy románu (dvojnictví a dvě dějové linie), ale rovněž i tragické vyústění (smrt obou protagonistů, Charlese a Thomase Chattertona). Konstrukčně se román žánrově blíží detektivnímu románu tím, že v domě (starožitnictví) je nalezeno „tělo“ (portrét). Postava na obraze je později (chybně) identifikována a pátrání po jejím tajemství s rýsujiícím se šokujícím odhalením představuje princip žánru detektivek.

³¹⁰ *CHAT*, 10.

³¹¹ *CHAT*, 8.

³¹² *CHAT*, 12.

Obdobně hovoří i Ladislav Nagy, jenž vidí *CHAT* jako zvláštní kapitolu historických románů nazývaných „příběhy z archivu“. Ty se inspirují hledáním v archivech nebo z hledání činí ústřední téma, čímž dokládá spřízněnost s detektivním žánrem. Ackroydův *CHAT* jako jeden z příkladů nejlépe vyhovuje definici Suzanne Keenové, s níž Nagy polemizuje.³¹³

Dům s monstrem

Ve dvou časových rovinách vyprávění se na okamžik objevuje dům s neurčitou dětskou postavou za oknem, podobné přízraku ze záhrobí. Takové zjevení lze považovat za zlé osudové znamení, předzvěst blížící se smrti. Hodrová tvrdí, že bytosti s tajemstvím na pomezí světa fyzického a duchovního, světa a záhrobí jsou monstry a signalizují přechod do jiného stavu.³¹⁴ Zjevují se Charlesovi i Chattertonovi krátce poté, co si oba opatří „nástroje své záhuby“: Charles Wychwood odchází ze starožitnictví s obrazem pod paží, Thomas Chatterton si zakoupí laudanum a zrnka arseniku.³¹⁵ Charles spatří oknem prázdný pokoj, v němž stojí osamocená dětská postava. Nejedná se však o postavu s tajemstvím (jakou byl např. starožitník Leno), pro její přízračnost a nejistotu ohledně její povahy (Co je zač? Kde se vzala? Proč tam je?) můžeme hovořit o monstrem. Charles i Chatterton patrně spatřili stejnou postavu, stejný dům s monstrem, pouze v jiné podobě způsobené časovým posunem.

V Charlesově linii přízrak dítěte-monstra v domě mizí se změnou osvětlení, ale Chatterton se domu s monstrem přibližuje, dokonce do něj vstupuje. Stavba stojí v řadě určené k demolici a dům, v němž zahlédl postavu, se přímo před jeho zraky rozpadá, což je typický rys domu s tajemstvím.³¹⁶ Ačkoli Chattertona přítomní dělníci ujišťují, že domy už nikdo neobývá,

³¹³ Nagy, *Palimpsesty*, 125-126.

³¹⁴ Viz Hodrová, *Místa*, 166.

³¹⁵ *CHAT*, 208.

³¹⁶ *Ibid.*, 74. Kvintesencí rozpadu je dům Usherů u E. A. Poea.

Chatterton je přesvědčen, že „žádný dům není prázdný“.³¹⁷ Když se přiblíží, spatří v rohu polorozbořené místnosti nejprve dřevěnou panenku, ne nepodobné zmasakrovaným panenkám ze Lenova starožitnictví (viz výše). Následně objevuje pod schody opuštěného chlapce – hydrocefalika, tedy člověka deformovaného fyzicky i psychicky. Jeho prostoduchost spojená s tělesným postižením z něj činí literární monstrum. Chatterton se s ním pokouší mluvit, ale zjišťuje, že není schopen překonat komunikační bariéru. Chlapec pouze kopíruje to, co Chatterton předvádí, tedy gestem ukazuje na sebe a říká „Tom“. Chatterton se tak vlastně dívá do zrcadla, sám na sebe, na svého dvojníka.³¹⁸ Chlapcova bezbrannost v nehostinném Londýně v Chattertonovi vyvolává pocit, že by mu měl podat svůj arsenik a ukončit tak jeho utrpení. Nacházejí se ostatně v ulici příznačného jména „Misericord Court“, tedy akt milosrdenství by se zdál zcela na místě. Chatterton ale spěchá a setkání ukončí s tím, že se následující den (až po úspěšné „sebeléčbě“) pro chlapce vrátí. Přes zjevné postižení chlapec tyto instrukce pochopí a v dalších týdnech na Chattertona marně čeká. Chatterton umírá, ulice se mění, ale chlapec žije v ulicích dál pod jménem Tom.

Komnata

Byla již zmiňována vertikální konstrukce domu vyznačující se polaritou sklepa a půdy. Sklep v pojetí Bachelarda představuje nevědomí, půda je naopak místem snění.³¹⁹ V románu *CHAT* se objevují oba významné póly a to v odlišných dějových liniích. Místnost, kterou Chatterton obývá během svého pobytu v Londýně, se nachází v podkroví domu na Brooke Street. Jak bylo naznačeno výše, Gaston Bachelard v návaznosti na C. G. Junga spojuje půdu

³¹⁷ „No house is empty.“ *CHAT*, 209.

³¹⁸ „Monstrem je vlastně každý dvojník. [...] ... *dvojník* jako *zjinačené já* je monstrem.“ Hodrová, *Místa*, 167. Chattertonův dvojník ještě umocňuje dvojnictví Charlesovo.

³¹⁹ Hodrová, *Místa*, 72.

s prostorem snění, s jasnými představami a radostným budováním.³²⁰

V *Chattertonovi* však nejde o snění v pravém slova smyslu, ale přeneseně o vizi své budoucnosti: „[...] zde, v mém nadzemském příbytku se přehlédli komíny a střechy a snil o přicházející slávě.“³²¹ Nadšení spojené s touto místností ho neopouští ani po týdnech, vstává nad městem vždy plný radosti.³²² Okno v uzavřené místnosti implikuje východ a úzký komunikační kanál, ale nachází-li se v horním patře pod střechou, spíše než útěku z vězení dává svou blízkostí nebesům zlověstně tušit únik z tohoto světa. Taková interpretace koresponduje s tezí Hodrové, že zatímco známý pokoj značí idylu a bezpečí, „neznámý pokoj se jeví jako nebezpečný, či přímo fatální“.³²³ Pronajatý pokojík lze stěží označit za idylické místo nebo domov a jeho zlověstný potenciál dojde brzy naplnění.

Ve vertikalitě domu se nachází nejvýš a okno poskytuje obyvateli široký rozhled po okolí. Jediné okno v místnosti z ní činí ideální pozorovatelnu: vidí střechy domů, ruch ulice a v dálce se rýsující kupoli chrámu, slouží jako kanál pro komunikaci s okolím. Okno otvírá obrazně prostor imaginaci, a proto se Chatterton – i přes skromné rozměry místnosti – necítí stísněn. Vědom si výšky nad okolním terénem, mluví Chatterton o „sestupování“ („descending“) na úroveň města, kde se poté toulá zalidněnými ulicemi.³²⁴ Spíš než o luxus rozhledu jde o z nouze ctnost, protože podkroví obývala chudina, byly to nejlacinější pokoje.³²⁵

Komnata bývá většinou zaplněna předměty symbolické povahy: hodinami, knihou či lebkou. Z mobiliáře, který by reflektoval duši obyvatele, toho v pokojíku mnoho není, registrujeme ale svíci, symbol lidského života

³²⁰ Bachelard, *Poetika*, 41-42.

³²¹ „[...] here, in my aerial Abode I looked Gross Chimneys and Rooftops, dreaming of my approaching Fame.“ *CHAT*, 88.

³²² *CHAT*, 191.

³²³ Hodrová, „Smysl pokoje,“ in *Poetika míst*, 217.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Je pozoruhodné, jak sociálně-charakterizační vlastnosti pokoje převrací výtah. V dnešní době se v horních patrech či dokonce ložtech nacházejí nejdražší pokoje: na vrcholu společenské pyramidy, daleko od hlučícího davu na úrovni ulic.

a ubíhajícího času a smrti. Na historickém obraze od Henryho Wallise svíčka právě dohasla a nad mrtvým Thomasem Chattertonem se vznáší jenom obláček kouře z doutnajícího knotu. Kromě stolku s židlí stojí v pokoji truhla – významný prvek komnaty. Jedná se předmět, do něž člověk uzavírá svá tajemství, je bytostně spojen s ukrýváním.³²⁶ Jediným živým prvkem v pokoji je rostlina na okenní římse. Ze skromného vybavení tak zůstává zdůrazněna postel, místo narození a smrti, místo „snů, preludů, dvojnických zjevení“.³²⁷ Lůžko zaujímá většinu pokoje a uléhají na něj postupně všichni protagonisté vypravěčských linií: Chatterton, který si pokoj pronajal a na posteli vydechne naposledy; Meredith, který smrt předstírá a do role Chattertona se stylizuje; a konečně Charles, který ve stavu halucinace vidí na posteli sám sebe.³²⁸ Postel tak spíše nabývá povahy rakve a otevírá asociace se středověkými romány, v nichž se objevuje „záhubné lože“.³²⁹

Půda jako prostor k snění nabývá zvláštního významu v momentě, kdy Chatterton prožívá předsmrtnou opiovou halucinaci. Jeho vize ho přenáší nejprve ke kostelu Sv. Marie v Brisotolu, ale pak se vrací zpět do komůrky a pozoruje sám sebe ležícího pod otevřeným oknem v pozici, v níž ho na ikonickém obraze zvěčnil Henry Wallis (v románu i ve skutečnosti). Tento závěr ale není tragický, protože Chatterton se setkává s postavami Charlese a George Mereditha, jež ve své fascinaci Chattertonem přebírají jeho slova, skutky i představy a spojují ruce v nesmrtelném, transcendentálním, transhistorickém svazku.³³⁰ Je příznačné, že tento moment se musí odehrávat v půdní komnatě, která tvoří uzel v síti vztahů napříč postavami a jejich vypravěčskými rovinami.

Můžeme předpokládat, že topologický význam oné půdní komůrky bude posilován kontexty intertextuálními, protože poučený čtenář si bude přirozeně

³²⁶ Bachelard, *Poetika*, 95.

³²⁷ Hodrová, „Smysl pokoje“, in *Poetika míst*, 225.

³²⁸ *CHAT*, 132.

³²⁹ Hodrová, „Smysl pokoje“, in *Poetika míst*, 220.

³³⁰ Onegová, *Myth*, 72-73.

asociovat tajemné půdy z dětských knížek, i mimoliterárními, zejména představou slavného ikonického obrazu preraphaelity Williama Wallise s básníkem Georgem Meredithem jako mrtvým Thomasem Chattertonem.

Dům s pokojem, komnata, v níž Chatterton zemřel, morbidně přitahuje i Harriet Scropovou, groteskní postavu, literární podvodnici a Charlesovu zaměstnavatelku. Ta při příchodu na údajné místo zjišťuje, že dům už neexistuje a na původní lokalitě již stojí úplně jiná budova. I přesto, že Chattertonova komůrka už neexistuje, tento letný vztah k významnému místu románu dokazuje existenci vazeb, které překonávají propast času, a podkrovní místnost tím vytváří další uzel v síti vztahů mezi místy, postavami a časovými rovinami.

Labyrint

Londýn mladého Chattertona osudově přitahuje, vidí šanci realizovat tam své literární ambice a stát se úspěšným spisovatelem. Město Londýn lze tedy vůči Bristolu chápat v protikladu vesnice – město, resp. město – velkoměsto.³³¹ Bristol z tohoto srovnání vychází skutečně jako provinční vesnice, jejíž kulturně zaostalí obyvatelé nemohou představovat pro Chattertona publikum hodné jeho díla.

Chatterton s dychtivým očekáváním vjíždí do města a v úžasu se ztrácí v bludišti ulic.³³² V dopise matce Chatterton píše o tom, že se cítí v Londýně „povznesen“³³³, nabitý energií a tvůrčí silou. Podle Lotmanovy teorie o vztahu syžetu a prostoru, by se nabízelo předpokládat, že cesta z vesnice do města, čili přesun z jednoho místa do druhého, konstituuje žánr románu iniciačního,

³³¹ Je nutné si uvědomit, že vycházíme-li z dobových reálií – což je v tomto případě zcela legitimní předpoklad – měl Londýn v roce 1750 cca 700 tisíc obyvatel, což zdaleka překonávalo všechna ostatní světová velkoměsta. Bristol byl druhým největším městem Británie s necelými 50 tisíci obyvateli.

³³² CHAT, 88.

³³³ „I am *exalted* in London and will no doubt soon reach the pitch of *sublimity*.“ CHAT, 192. Vlastní kurzíva.

případně románu ztracených iluzí.³³⁴ To však u Petera Ackroyda úplně neplatí. Chatterton poznává temnější stránky velkoměsta, ale deziluzi a zoufalství nepropadá a s optimismem se pouští i do nešťastné sebeléčby. Nedochozí ani ke skutečné iniciaci, protože do města přijíždí již jako vyzrálá umělecká osobnost s jasným uměleckým cílem. Ani tato jedna dějová linie románu tedy nevytváří žánrově typickou prostorovou strukturu podle Lotmana, musíme si tedy vystačit s charakteristikou postmoderního detektivního románu, resp. příběhu z archivu.

Když Chatterton hovoří se svým přítelem Hanwaysem o tom, jak si vyléčit kapavku, kterou se nakazil od pokojské, slečny Angellové³³⁵, Hanways mu poradí léčit se kombinací arzeniku a opia. Mluví o smrtícím koktejlu jako o „londýnském buď-a-nebo“.³³⁶ Přeneseně lze říci „co tě nezabije, to tě posílí“ vztáhnout i na Londýn jako město, jehož síla člověka vynese k výšinám, nebo zdrtí a zahubí. Chattertonovo vnímání Londýna se vyvíjí od prvotního absolutního nadšení až po uvědomění si jeho temných stránek: po nákaze pohlavní chorobou a po setkání se zdánlivě bezbranným chlapcem-monstrem. Nákaza ho v konečném důsledku zabije a v pomyslném londýnském „buď-a-nebo“ v kruté loterii prohrává. Chatterton ale nepáchá sebevraždu z deziluze nebo zoufalství, jak se reálnému básníku přisuzuje. V Ackroydově příběhu je Chattertonova smrt nehoda, která potkala mladého umělce ve chvíli, kdy koketuje s myšlenkou předstírat vlastní smrt, aby se mohl věnovat literární falzifikaci.

V románu jsou ulice, dvorky a průchody pro Chattertona zprvu zdrojem nadšení, vzrušení z pohybu a energie, užívá si toulání a rád se v bludišti ztrácí.³³⁷ Tento postoj se však vyvíjí poznáním jeho temnějších stránek. V předchozí části jsme popsali setkání Chattertona s chlapcem, jehož

³³⁴ Viz Hodrová, „Paměť“, in *Poetika míst*, 14.

³³⁵ Příznačné jméno: „angel“, anděl, tedy anděl smrti.

³³⁶ „London kill-or-cure“ *CHAT*, 194, 195.

³³⁷ Viz *CHAT*, 191.

monstrozita je dána fyzickým i mentálním postižením (hydrocefalus) a dvojnictvím. Opuštěný dům je zbořen a bezprizorní chlapec se ocitá na ulici. Jak Chatterton poznamenává, jemu podobných dětí *bloudí* v ulicích Londýna mnoho. „And did they then become like the city itself – brooding, secret, invulnerable?“³³⁸ Postižený, zdánlivě bezbranný chlapec nakonec – na rozdíl od Chattertona – v zákoutích města přežije a bude se jako monstrum nejspíše věčně toulat bludištěm města, jež ho zplodilo. V souvislosti s hygienickými podmínkami velkoměsta a sociální situací takové přesvědčení vyjadřuje Chatterton v rozhovoru se svým vydavatelem Cromem: „When I first came to London, I thought I had entered a new age of miracles, but these stinking alleys and close pack tenements seem only to breed monsters. Monster of our own making...“³³⁹ Město jako labyrint tak splývá se svými monstry a spojují se v jednu tajemnou, nepříjemnou a věčnou entitu.

Kostel Sv. Marie v Redcliffe

Chrám jako topos se objevuje v románu *CHAT* v počátku pátrání Charlese Wychwooda po muži z tajemného obrazu. Podle stopy získané v antikvariátu se Charles s Philipem Slackem vydávají do Bristolu, do kostela Sv. Marie v Redcliffe, u nějž se Chatterton narodil a jenž si zachoval podstatnou část své tehdejší gotické podoby. Jediným vodítkem, podle kterého mají společníci najít Chattertonův rodný domek, je dlouhá, úzká věž kostela, která ční vysoko nad okolní domy. Podobně jako chrámy v *HWKM* i zde slouží jako orientační bod. Je zajímavé, že podobně jako svou nekonvenční podobou provokovaly londýnské kostely Nicolase Dyera, i kostel Sv. Marie v Redcliffe se vymyká konvencím svou nepoměrně vysokou a protáhlou věží.

Zatímco Charles jde navštívit současného majitele domku, Philip vstupuje do prosvětleného chrámu a pozoruje okna s barevnou vitráží, skrz

³³⁸ *CHAT*, 210.

³³⁹ *CHAT*, 211.

keré dovnitř proniká sluneční světlo. Uvědomuje se v tu chvíli, že pozoruje stejný výjev, jenž kdysi oslnil mladého Thomase Chattertona. Když pak uvidí malého chlapce procházet hlavní lodí, není to výjev nepodobný vidění – záblesku z minulosti. Chlapec si sedá za klaviaturu a ozvěna zvuku varhan umocňuje historizující zážitek. Philip má pocit, že se okamžik zastavil. Soustředěný výraz mladého hudebníka naznačuje, jakoby v pohroužení s hudbou vystoupil z toku času. Chrám se stává místem, kde, jak se Philipovi zdát, se na okamžik protnou dvě časové roviny románu. U Ackroyda takové záblesky minulosti mohou a nemusí mít racionální vysvětlení, každopádně ilustrují transhistorickou spojitost a posilují účinek topologických ohnisek. Tento prchavý moment současně předznamenává finální scénu, v níž se v chrámu všechny postavy setkávají.

Pro mladého Thomase Chattertona znamená kostel Sv. Marie jednak chrám v pravém smyslu slova a současně chrám poznání. Vzdělával se ponejvíce sám v malém archivu situovaném přímo nad vchodem do kostela. Zde také objevuje rukopisy starodávné poezie, které ho uchvátily a nasměrovaly na dráhu básníka, resp. literárního falzifikátora. Fascinaci kostelem Sv. Marie vysvětluje úžasem nad stářím chrámu,³⁴⁰ který ho přesahuje a také tím, že mu neustále připomíná otce, jenž v kostele kdysi pracoval a zemřel před Thomasovým narozením. Chatterton se dostává do extatického stavu v momentě, když z dálky pozoruje chrám a představuje si, jak ve stínu kostela jeho otec odpočíval, mniši hráli náboženská mysteria, a jak kdysi jako dotek nebes do věže kostela uhodil blesk.³⁴¹ Chrám si spojuje s hlubokým prožitkem, s dotekem transcendentna, o němž byla řeč v úvodu kapitoly.

Chatterton se do chrámu vrací těsně před smrtí v opiovém snu či vidění, které prožívá ve svém londýnském podkrovním pokojíku. Jeho vědomí prolétá

³⁴⁰ „Three hundred years ago! The words were like a spell upon me: a time before myself, and even before my Father, this same Church stood here!“ *CHAT*, 82.

³⁴¹ *CHAT*, 82. Do věže chrámu skutečně uhodil v 1446 blesk a značnou část pobořil. Věž byla obnovena až v roce 1872, Chatterton ji tak nemohl v její velkoleposti spatřit.

kolem kostela i jeho interiérem a znovu prožívá jakousi extázi a radost ze známého prostoru. Vidí v hlavní lodi chrámu stát také Thomase Rowleyho, své literární alter ego, svého dvojníka, fiktivního autora Thomasem psané středověké poezie. Míjí se s Georgem Meredithem a Charlesem Wychwoodem, s nimiž se již letmo setkal v jejich zvláštních vizích. Chrám tak rámuje Chattertonův život, uzavírá jeho životní cyklus a naplňuje archetypální funkci být prostorem rituálů spojených s hraničními okamžiky života: zrozením a smrtí.

Brána

V *CHAT* nalézáme několik významných toposů vchodu. První z nich je vlastně oblouk, pod kterým se prochází do starožitnictví (do domu s tajemstvím), kde Charles najde záhadný obraz. Tato brána, obklopená běžnými, uniformními domy, odděluje svět všední od světa tajemného a stojí tedy na rozhraní opozic tady – tam, či v případě Charlese Wychwooda na hranici říše mrtvých, nahoře – dole. Topos brány jako vstupu do podsvětí, brány smrti, je umocněn přítomností černého psa, kterého Charles před branou potkává. Černý pes symbolizuje zejména v britském folklóru ďábla, pekelného posla či strážce podsvětí.³⁴² Portál s vyobrazením postav světců, lebek a malých příkrčených ďáblů zdobí jeden ze vchodů do kostela Sv. Marie v Redcliffu v Bristolu, kam se Charles vydává pátrat.

Topos brány, reprezentovaný nenápadnou brankou, stojí na klíčovém okamžiku vývoje postavy Charlese. Charlesovo mystické setkání s Chattertonem se odehrává v parku u fontány, kam se Charles pohrouží sužován krutými bolestmi hlavy. V okamžiku, kdy Charles klesá v mdlobách na

³⁴² Z další forem zlověstných psů uveďme např. „gwyllgi“, nebo „Cŵn Annwn“, psy z velšské mytologie, skotského „Cù-Sith“, který krade duše a je příbuzný s „Cú Síde“ z irského folklóru. Z oblasti Devonu pochází „yell hound“, který byl zřejmě předobrazem slavného psa baskervilského z románu díla A. C. Doylea. Zřejmě je samozřejmě příbuznost s Kerberem z antické mytologie.

zem, k němu z jiné časové dimenze přistupuje přízrak Chattertona, a účastně Charlese osloví s tím, že se oba spolu ještě setkají. Charles poprvé někomu přiznává svou nemoc a symbolicky překračuje práh světa všednosti, podvědomě přijímá fakt blížící se smrti. Onegová tento okamžik interpretuje tak, že Charles přijímá Chattertonovu nabídku, aby vkročil do atemporálního světa literatury.³⁴³ V této scéně si uvědomuje jak svou vlastní smrtelnost, tak i existenci věčného světa umění – tento protiklad je jedním z hlavních témat Ackroydova románu. Proto tento významný přechod musí existovat reálný korelát v podobě brány, kterou hlídač v závěru kapitoly pouští Charlese z parku ven: „I was sick once,‘ he said, but I am better now.‘ And then he walked through the gate.“³⁴⁴

Knihovna

V románu se objevuje topos knihovny, v níž je zaměstnán Philip Slack, jehož jako začínajícího spisovatele postihla tvůrčí krize, těžká „úzkost z ovlivnění“ slovy Haralda Blooma. Knihovna reprezentuje mytické centrum, jenž svou gravitační sílu přitahuje excentriky a výstřední postavy. Philip se mezi policemi setkává s osamělými podivíny, kteří chodí do knihovny jako do útulku: s pobudou, který mluví sám se sebou rychle listujíc slovníkem v příruční knihovně; se ženou klečící nad dvěma otevřenými knihami a mladým mužem s červenými vlasy (opět odkaz na Chattertona), který dennodenně přichází usednout na stejnou židli a zírat na zavřenou knihu.³⁴⁵ Knihovna se výrazněji do tematického plánu ani výstavby syžetu nezapojuje, ale je důležitá pro psychologii postavy Philipa, jeho (de)motivaci psát originální tvorbu tváří tvář rozsáhlému archivu literatury. Význam má i pro jednu z vedlejších dějových linií, v níž Philip odhaluje další z řady falzifikací. V knihovně objeví starý

³⁴³ Onegová, *Myth*, 61.

³⁴⁴ *CHAT*, 47.

³⁴⁵ *CHAT*, 71-72.

román, jehož zápletku zcela evidentně vykradla Harriet Scropeová, která se právem obává o svůj literární kredit.

V podstatně významnější roli se knihovna objevuje v Ackroydově pozdějším románu *GLD*.

V *CHAT* se podobně jako v *HWKM* vrší paralelismy, echa, protínají se časové a dějové linie. Okultní obřady a hermetické významy byly nahrazeny otázkami povahy uměleckého díla a originality. Klíčové okamžiky syžetu a psychologického vývoje postav se odehrávají na místech topologicky významných, z nichž vzlínají asociace spojované s *místy s tajemstvím*. V méně dramatické podobě nežli v *HWKM*, což je dáno celkovým charakterem románu, nicméně se stejnou intenzitou se v *CHAT* vytvářejí topologická ohniska, která odkazují na další literární i mimoliterární kontexty a tvoří síť vztahů mezi jednotlivými časovými rovinami, postavami a jejich příběhy.

„I tell you, Doctor Dee, that the stone has opened the gate to hell. This room,
this house, is terribly haunted.”

DDD, 229.

Dům doktora Deea

Následující kapitola se věnuje sedmému románu Petera Ackroyda *Dům doktora Deea* (The House of Doctor Dee), jenž vyšel v roce 1994. Podobně jako román *HWKM* je formálně vystavěn na dvou střídajících se vyprávěcích liniích: jedné odehrávající se v současnosti (resp. v devadesátých letech 20. století), jejímž protagonistou a vypravěčem je Matthew Palmer, a druhé historické, náležící doktoru Johnu Deeovi. Stejně jako u *HWKM*, ani zde nejsou obě dějové linie zcela odděleny: prostupují se navzájem v korespondujících obrazech či v řečech postav, odrážení jedna druhou jako ozvěny napříč časem. Formálně na sebe navazují v závěrech a úvodech střídajících se kapitol podobně. Protagonisté obou dějových rovin jsou si navíc v mnoha ohledech podobni: zahloubaní samotáři s komplikovaným vztahem k rodičům, oba jsou zrazeni svými podvodnými asistenty, kteří se vydávali za přátele. V závěrečné části románu se hlasy obou vypravěčů opět spojují s hlasem autora ve vizionářském vyvrcholení ne nepodobném závěru *HWKM* či *CHAT*.

Barry Lewis z výše uvedených důvodů dokonce považuje *DDD* za ohlas či dvojče *HWKM*.³⁴⁶ Ashley Prosserová čte román jednak jako příběh traumatu a ztráty, zrady a lítosti, ale zdůrazňuje rysy tradiční duchařské povídky, v níž se duch vrací, aby formou zjevení vyřešil nedokončené záležitosti a zvýraznil tak gotickou zkušenost se zlověstným nadpřirozenem.³⁴⁷ Této interpretaci

³⁴⁶ Lewis, *My Words*, 74.

³⁴⁷ Ashleigh Prosserová, „No Place Like Home: The Chronotope Of The Haunted House In Peter Ackroyd’s The House Of Doctor Dee,” *Aeternum: The Journal Of Contemporary Gothic Studies* 2, no. 1 (2015): 1-19, <http://www.aeternumjournal.com/images/AeternumJournal1/Aeternum%20Prosser%20article%20online.pdf>.

odpovídají závěrečné Deeovy vize, v nichž vystupuje jeho zemřelý otec a mrtvá manželka, kteří mu ukazují dvě odlišné podoby světa.

Román vypráví příběh Matthewa Palmera, 29letého badatele, v jehož životě právě nastává zásadní zvrát. Po smrti otce zdědí Matthew jeho dům ve čtvrti Clerkenwell a v následném pátrání v historii nemovitosti se Matthew dovídá, že kdysi patřila různým okultním spolkům a dům vlastnil samotný doktor John Dee, alžbětinský učenec a alchymista, jenž žil v letech 1527 až 1608. Při sledování historické stopy původního majitele odhaluje Matthew nejen tajemství domu, ale i překvapivé souvislosti týkající se otce i jeho samotného. V dějové linii doktora Dee, odehrávající se zhruba o 400 let dříve, nám zhruba padesátiletý protagonista poskytuje vhled do svého bádání v oblasti matematiky, hermetismu, kabaly a dalších tehdy respektovaných ezoterických věd zahrnujících alchymii, astrologii a věštění. Cílem a snem alchymistů bylo vyrábět zlato, nicméně Dee velmi záhy opouští tuto prostou materiální rovinu a zabývá hledáním pozůstatků původních obyvatel Anglie. Měli jimi být bytosti neobyčejných duchovních sil a jejich stopy měly být ukryty na Britských ostrovech, resp. v Londýně (Glastonbury, Wapping). Současně pátrá doktor Dee po tajemství univerzální síly, tzv. *spiritus mundi*, která v renesanční alchymii představovala skrytou esenci božských kvalit skrytou za hmotným světem – skýtala věčný život a měla být klíčem ke stvoření umělého člověka, *homnucula* neboli *golema*. Postava doktora Deea ale v závěru románu svou touhu opouští a pod dojmem působivého vidění se přiklání k jiné, vizionářské formě věčného života, který nachází v lásce ke svým blízkým. Podobně jako Matthew Palmer, jenž podobně radikálním způsobem přehodnocuje svůj vztah k matce i otci.

Dům s tajemstvím

Samotný název románu napovídá, že dům hraje ústřední roli v obou liniích příběhu a dominuje topologické mapě románu. Dům jako topos je centrem románového prostoru a tvoří osu, jež strukturně a významově spojuje obě

vyprávěcí roviny. V souladu s topologickými vlastnostmi tento dům podstatným způsobem zasahuje do života postav a postupné odhalování jeho tajemství představuje ústřední zápletku.

Dům historického Johna Deea fyzicky existoval a stál na jižním břehu Temže v oblasti Mortlake. V domě známém jako Mortlake Mansion³⁴⁸ se doktoru Deeovi od roku 1571 podařilo shromážďovat množství vzácných knih, rukopisů i magických předmětů, které získal během svých cest po Evropě či které přežily plenění katolických klášterů v Anglii za vlády Jindřicha VIII. Kromě zájmu učenců, dvořanů i samotné královny Alžběty přitahovala Deeova výjimečná knihovna nechtěnou pozornost veřejnosti, která v ní spatřovala doupe čarodějů, černé magie a temných sil. Během majitelovy nepřítomnosti v roce 1583 na dům zaútočil dav, zničil většinu vybavení a knihovnu zapálil.³⁴⁹ Tato událost rámuje i osud domu v Ackroydově románu, ale s tím, že autor přemístil dům doktora Deea od břehů Temže hlouběji do srdce Londýna a stvořil Cloack House v Clerkenwell. Tato lokalita totiž lépe odpovídá vizionářskému charakteru postavy Johna Deea i Ackroydově pojetí Londýna, v němž Clerkenwell představuje centrum mystických, okultních sil a byl v průběhu staletí sídlem rozličných kriminálních a kriminalizovaných spolků, radikálních a ortodoxních společností.³⁵⁰ Z toho lze usoudit, že charakter domu je do značné míry určen již výběrem samotného místa.

Podle mapy si Matthew vytvoří představu, kde by měl být dům umístěn, ale když po dlouhém hledání dorazí na danou adresu, zjišťuje, že oblast vypadá

³⁴⁸ Onegová v *Myth* uvádí Morlake Mansion, což není přesný přepis. Pojem „Mortlake Mansion“ se stal v britské populární kultuře synonymem tajemného domu, viz Ian Topham, „John Dee“, online, *Mysterious Britain & Ireland: Mysteries, Legends And The Paranormal*, <http://www.mysteriousbritain.co.uk/occult/john-dee.html> nebo název počítačové hry „Mystery of Mortlake Mansion“ z roku 2010, v níž hráč prochází potměným domem a odkrývá tajné prostory.

³⁴⁹ Onegová v *Myth* datuje zánik knihovny do roku 1597, jiné zdroje uvádí letopočet 1583, např. Daniel Lysons, „Mortlake,“ in *The Environs of London: Volume 1, County of Surrey* (London: T. Cadell and W. Davies, 1792), 364-388, <http://www.british-history.ac.uk/london-environs/vol1/pp364-388>.

³⁵⁰ Viz Ackroyd, „Where is the Well of Clerkenwell?“ in *London*, 534-550.

zcela jinak než centrum města a dům se výrazně vyděluje od svého okolí.³⁵¹ Uličky jsou vyprázdněné, zanedbané, Matthewa vítají obrazy rozpadu a zkázy. V topologické mapě tvoří dům a přilehlý pozemek jakýsi ostrov úpadku a stárí uprostřed moderního, živého města, čímž otvírá prostorovou relaci na ose tady a tam. Dům má velkou vstupní halu, rozlehlý přízemní pokoj spojující obě křídla domu a první patro s ložnicemi. Avšak nic neodpovídá běžnému očekávání: pokoj má neobvyklý tvar, strop je nezvykle nízký.

Dějová linie Matthewa Palmera sleduje odkrývání historie, tajemství a významu domu. Příběh vracející se k počátkům místa ve spojení s magickým nádechem se vlastně stává mýtem, „neboť podle Eliadeho úkolem posvátných mýtů je vyprávět o prvotních událostech na počátku času“.³⁵²

Podle typologie toposu domu zmíněné výše představuje dům doktora Deea, nyní Matthewa Palmera, prototyp *domu s tajemstvím*. O tajemném domu se vypravěč Matthew Palmer poprvé dozvídá ve chvíli, kdy mu pozemek a budova v Clerkenwellu připadnou jako dědictví po zemřelém otci. Přitom za života jeho otce neměl nikdo z rodiny o existenci domu ponětí. Matthew si bere za úkol dům „objevit“, prozkoumat, zabydlet a i přes řadu znepokojujících zážitků přijímá dům za své nové bydliště.³⁵³ Od počátku má dům na poněkud chladného až letargického Matthewa aktivizující účinek. Záhadné zvuky, přízraky až nadpřirozené události, které Matthew po nastěhování do domu zažívá, ho výrazně mění. Stává se citlivější v prožívání prostoru tajemného domu, který ho vytrhává ze stereotypu všednosti a racionálního bádání.³⁵⁴ Dům na Matthewa intenzivně působí, téměř jako by měl svůj vlastní život a řád,

³⁵¹ „[S]omehow this house, and myself within it, had no connection with the world which surrounded us.“ DDD 4., „[I]t was as if the whole district had been separated from the rest of the city.“ DDD 11.

³⁵² Mircea Eliade, *Posvátné a profánní* (Praha: Oikoymenh, 2006), 64-69.

³⁵³ Hlavním důvodem stěhování se však zdá nutnost odejít z domácnosti sdílené s matkou.

³⁵⁴ Dům Matthewa Palmera můžeme považovat za příklad Foucaultovy heterotopie, tedy místo krize se zvláštním režimem, ale v předkládané práci se ale tímto pohledem zabývat nebudeme. Více o heterotopii u Ackroyda viz Chalupský, *Horror*, 50-53.

kterému je třeba se přizpůsobit.³⁵⁵ Probouzí v Matthewovi nutkavou touhu zjistit o domě více informací, ponořit se do studia a badatelské práce, která s sebou nese nejen poznání o objektu zájmu, ale i o rodině, přátelích a sobě samém. Vědomí, že si Matthew čte z knih v téže místnosti, v níž je doktor Dee před staletími napsal, zintenzivňuje způsob, jakým Matthew místo i aktivitu prožívá. Postupně si buduje k domu osobní, téměř intimní vztah, např. když se ho dotýká, dokonce zkouší chuť kamenné podezdívky. Dům v něm však vyvolává nečekané, impulzivní reakce, které ho samotného překvapují: např. vykonat potřebu přímo v zahradě domu, zabít holuba, který vlétl do domu, hrubě sexuálně zneužít prostitutku.

Tajemství domu spočívá v několika jeho aspektech: v jeho stáří, ve vnitřním charakteru domu a v jeho historii. Shodně s Jungovou metaforou duše jako domu není ani nově nabytý dům Matthewa Palmera z jednoho časového období.

I had assumed at first glance that it belonged to the nineteenth century, but I could see now that it was not of any one period. The door and fanlight seemed to be out of the mid eighteenth century, but the yellow brickwork and robust mouldings on the third storey were definitely Victorian; the house became younger, as it grew, in fact, and must have been rebuilt and restored in several different periods.³⁵⁶

Historickou neurčitost dokládá i Matthewův společník Daniel Moore, který ve sklepení „objeví“ záhadné druidské značky (podpisy), podle nichž usuzuje, že sklepení bylo původně přízemí a tudíž že dům se propadá, zajíždí pomalu do země. Naopak Matthewovi připomíná dům napůl zanořenou postavu, která se rukama opírá o zem a vstává,³⁵⁷ což symbolicky vytahuje na povrch ony pohřbené, historické partie domu. Otevírá se vertikálnost domu

³⁵⁵ „There was something about this house which demanded order.“ *DDD*, 12.

³⁵⁶ *DDD*, 2.

³⁵⁷ *DDD*, 3.

procházející od střechy po sklepení napříč časovými období (až ke svému původnímu majiteli) a současně spojující podzemí a nadzemí. Dům stál ještě předtím, než se do něj doktor Dee nastěhoval a druidské značky na překladu dveří naznačují, že dům zřejmě existuje již od dob pomyslného založení Londýna druidy.

Další tajemství domu proto tkví v jeho dynamice – není to dům stabilní, statický, ale proměňuje se a dokonce interaguje se svými obyvateli. Proměny vnitřního prostoru spočívají např. v jakoby náhodném otvírání sklepních dveří, které zůstaly při první prohlídce zamčené, pak je ale Daniel nachází odemčené. V domě se „samo“ uklízí v kuchyni, Matthewova postel je odpoledne ustlaná, ačkoli ji ráno nechal rozházenou, sama se pouští a zavírá voda v kuchyňském dřezu.

Kromě *domu s tajemstvím* lze současně vidět dům Matthewa Palmera jako jednu ze zásadních podob, která prostupuje všechny dříve zmíněné typy domu, a totiž *dům rodový* či *rodinný*, který se může z *domu idylického* proměňovat na *dům hrůzy* či *dům s esoterickým tajemstvím*.³⁵⁸ Vazba protagonisty k takovému prostoru je umocněna poutem rodovým, pokrevním a umožňuje pohyb na ose neznámý – známý nejen ve vztahu k prostému objektu, ale současně i k sobě samému a ve vztahu k vlastní minulosti a identitě.

Vnitřní struktura domu odráží vertikálu spojující nebesa s podsvětím. Podle Bachelarda vazbu vertikálního bytí zakládá opozice sklepa a půdy. Na dolním konci vertikály, pohřbeném pod úrovní země, se skrývají nejtemnější tajemství. Opět připomeňme Jungovu metaforu domu, v níž sklepení odpovídá nevědomí, v němž se bytosti pohybují pomaleji a jsou tajemnější než na půdě. Ve sklepě se racionalizace strachů se zdá pomalejší, méně jasná a neukončená, na rozdíl od půdy, kde rozum pracuje rychleji a bystřeji.³⁵⁹

³⁵⁸ Hodrová, *Místa*, 70.

³⁵⁹ Bachelard, *Poetika*, 42-51. Bachelardovou terminologií bychom mohli hovořit o „ultra-sklepu“.

Zazděné dveře ve sklepení domu v Cloak Lane jsou označené mystickými znaky, jež Matthew nachází v knize o Johnu Deem, a které odkazují na druidské zakladatele pradávného Londýna. Matthew několikrát ztrácí ve sklepení vědomí, jakoby účinek místa nebyl s to za normálního vědomí ustát. Při prohlídce nemovitosti zahlédne Matthewova matka ve sklepení jakýsi přízrak, který ji vyděsí tak, že kvapně a ve strachu opouští dům, o jehož existenci neměla za života Matthewova otce ponětí.

Sklepení domu funguje jako okno do minulosti, je branou do jiného světa, resp. do jiného času. Matthew dokáže ve sklepě zaslechnout rozhovor doktora Deea s jeho pomocníkem Edwardem Kellym a zdá se, že i oni jsou si Matthewovy transhistorické „přítomnosti“ vědomi.³⁶⁰ V obráceném směru má doktor Dee vidění, v němž spatří Matthewa a nahou ženu ležící na podlaze sklepení. Akt sexuálního násilí na prostitutce Mary však není nic jiného než ohlas dřívějších/pozdějších tělesných rituálů, včetně těch v podání Matthewova otce a Daniela Moora. Sklepení domu se stává místem, kde je možné „pojmout“ veškerý čas³⁶¹ a „zpřítomnit“ historii v sexuální obřadu, kterým Matthew navazuje na příběhy odehrávající v domě v minulosti. Sklepní prostor spojuje nejen obě vyprávěcí roviny, ale jak se Matthew dovídá z výstřižků nalezených v otcově pozůstalosti, přízraky a záblesky minulosti a budoucnosti se v domě odehrávaly napříč staletími a byly zdokumentovány v průběhu staletí.³⁶² Proto mohl záznam z roku 1869 popsat zjevení nahého mladého muže a ženy na kamenné podlaze ve sklepení domu – nebyl to nikdo jiný než Matthew a nebohá Mary ze současné vyprávěcí linie.

Prosté plynutí lineárního času je v domě citelně narušeno. Matthew během prvního dne zažívá několik drobných „zakopnutí“ v subjektivně

³⁶⁰ DDD, 229.

³⁶¹ Lewis hovoří v této souvislosti o temporálním ekvivalentu prostorového bodu Alef z povídky Jorge Luis Borgese, bodu, který obsahuje všechny ostatní body ve vesmíru a je umístěn ve sklepě. Lewis, *My Words*, 77. Komplexní vztah domu a plynutí času v DDD popsala i Onegová, *Myth*.

³⁶² DDD, 216-225.

vnímaném čase: na okamžik se zastaví nebo zamyslí, ale přitom uplyne několik minut, během nichž čas plyne v okolí normálně.³⁶³

Ve své fenomenologické topologii zaměřené na místa básnické imaginace spojená s bezpečím a štěstím intimity připisuje Bachelard domu charakter *domova* či *hnízda*.³⁶⁴ Bachelard také mluví o „soustředěném bytí“, které se projevuje vědomím centrality domu. V případě *DDD* představuje dům středobod fikčního světa, z Matthewovy perspektivy se dozvídáme o jeho vlastnostech, je místem, kde padají významná rozhodnutí a dochází k nečekaným odhalením.

Dům Matthewa zneklidňuje svou prázdnotou, svou nepoznatelností a tajemstvími, která ukrývá. Typickým předpokladem toposu *domu s tajemstvím* jsou skryté, uzavřené prostory: jinak tomu není ani v tomto případě.³⁶⁵ Matthewův přítel Daniel s podezřelou jistotou nachází za dřevěným bedněním pod schody prostor ukrývající truhlu, v níž nachází hračky z Matthewova dětství, na něž si vůbec nepamatuje (knihu s písmenem D, angl. [di:], tedy Dee). Kromě tajných úkrytů se v domě objevuje stůl se zásuvkou a *tajným předmětem*. Opakuje se tak motiv *místa s tajemstvím* v menším rozměru, ne nepodobné fraktálnímu vzorci, jehož makro i mikrostruktura tvoří stále stejný, vracející se obrazec. Protagonista tak postupně odkrývá tajemství v jednotlivých prostorových vrstvách dům → místnost → truhla/zásuvka → tajný předmět.

Tajným předmětem je skleněná trubička, o jejímž smyslu se dovídá teprve s postupným odhalováním historie domu a odborných zájmů doktora Dee. Trubička se nejprve objeví v zásuvce skříňky, následně z ní mizí, aby ji později vykopal zahradník při úpravách okolí domu. Tento záhadný předmět

³⁶³ *DDD*, 15-16. Neznamená to ale nutně nadpřirozený zásah, z fyziologického hlediska se jedná o neurologickou synkopu, krátkodobou poruchu vědomí s rychlým nástupem a rychlou spontánní úpravou.

³⁶⁴ Bachelard, *Poetika*, 41.

³⁶⁵ Matthew vítá svého přítele poznámkou „Welcome to Nightmare Abbey!“ zjevně odkazující na tajemné prostory gotické literatury (Northanger Abbey).

v konečném důsledku spojuje svět Johna Dee, Matthewova otce a Matthewa Palmera, je důkazem historické kontinuity.

Zdá se, že románový dům dokonale ztělesňuje koncept domu s ezoterickým tajemstvím ještě v jednom aspektu. Hodrová píše: „Všude tam, kde se známé místo mění v místo záhadné, *jiné*, se individuum, které až dosud bylo *u sebe, sebou, sobě* ztrácí a začíná být *mimo sebe, zjinačuje se, dvojit.*“³⁶⁶ Matthew Palmer, racionální vědec, jistě předpokládal, že dům bude místem „známým“ ve smyslu „poznatelným“, tak jako jiné domy, třeba dům jeho matky. Tajuplnost domu, které z něj činí místo *jiné*, způsobuje množící se Matthewovy pochybnosti o sobě, o svém vlastním původu, a hrdina tak ztrácí svou původně stabilní identitu. Zdvojení, resp. dvojnictví Matthewa a Johna Dee naznačuje paralela podobných událostí v obou narativních rovinách (smrt otce, sexuální magie, mrtvý holub), podobné charakterové rysy obou hlavních postav a konečně i drobné odkazy či vhledy napříč časovými rovinami.

Jak již bylo řečeno výše, všechna místa s tajemstvím se podle Hodrové vyznačují jedním společným rysem, totiž prvkem labyrintu.³⁶⁷ Podle Eliadea má každá cesta na místo s tajemstvím, nebo průchod takovým místem, charakter iniciační „zkoušky labyrintu“. Jedná se o labyrint, který náhle zatíží známý, uspořádaný prostor svou neuspořádaností vymykající se racionálnímu vysvětlení. Postava pak v profánním prostoru s prvky labyrintu bloudí, a protože nezná jeho smysl, řád mu uniká a postava není schopna jej rozpoznat. Dům doktora Deea tuto vlastnost splňuje velmi dobře. Matthewovo bloudění vyprázdněným domem bez jediného pevného referenčního bodu symbolizuje jeho marnou snahu pochopit smysl domu a rozumově jej poznat.³⁶⁸

³⁶⁶ Hodrová, *Místa*, 12.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Příhodná je i jeho fascinace lepty Giovanniho Battisty Piranesi zobrazující fantasmagorická vězení a krajiny. Příznačnější by byly ovšem grafiky M. C. Eschera, jenž z Piranesiho vycházel, které popírající zákony perspektivy a gravitace – jedniných prostorových konstant, podle nichž se člověk orientuje.

Tam, kde místo nabývá zvláštních vlastností, se může zjevit monstrum, skrze monstrum se takové místo oživuje, zviditelňuje a odhaluje se jeho skrytá podstata.³⁶⁹ Podobného Minotaura či golema nacházíme i v *DDD*. Existuje řada indicií, které naznačují, že návod na stvoření umělé bytosti, homunkula, který po sobě zanechal doktor Dee, resp. který mu Edward Kelly ukradl, skutečně fungoval. Dá se předpokládat, že ačkoli Dee od snahy stvořit umělého člověka po požáru domu upustil, jeho následovníkům, Edwardem Kellym počínaje a Matthewovým otcem – dlouholetým členem *Společnosti doktora Deea* – konče, se podařilo ve skleněné trubičce bytost nezrozenou stvořit.³⁷⁰ Domněnku, že tímto homunkulem je právě Matthew Palmer, podporují některé okolnosti: Matthew je nevlastním dítětem, neboť ho jako malého chlapce „našel“ jeho otec. Matthewa považoval za „velmi cenného“ a „jedinečného“³⁷¹ a datum Matthewova narození se shoduje s datem, kdy otec dům zakoupil. Homunkulus doktora Deea žije v 30letých cyklech, pak se musí vrátit na místo svého zrození, aby mohl znovu ožít. Matthewovi je 29 let, narodil se v září a děj románu se odehrává na přelomu léta a podzimu. Když se blíží jeho 30. narozeniny, Matthew potkává tajemného tuláka nejasného vzezření, který ho osloví „malý mužičku“³⁷² („my little man“), což je termín, jímž renesanční alchymisté familiérně homunkula označovali. Následně spatřuje Matthew před domem sám sebe jako malého chlapce, načež dítě vyběhne ze zahrady a zmizí. Vzápětí přichází Daniel Moore a Matthewovi sděluje, že ho jeho otec za homunkula skutečně považoval. Matthew odchází do sklepení svého domu za doktorem Deem, který jej vpouští kamsi za zaslepené dveře.³⁷³ To je jedna z alternativ, kterou nám Ackroyd v závěru románu nabízí. Vzápětí ale následuje druhá, v níž Matthew beztvarou bytost čekající před domem odežene s tím, že představuje pouhou smyšlenku choré představivosti těch, kteří věří v linearitu

³⁶⁹ Hodrová, *Místa*, 162.

³⁷⁰ *DDD*, 123-125.

³⁷¹ *DDD*, 141. „He said that you were very special. [...] He said that you were unique.“

³⁷² *DDD*, 265.

³⁷³ *DDD*, 226-267. „That’s what your father told me.“

času a materiální svět a hledají způsob, jak ji překonat. Tímto způsobem Matthew do postavy chlapce/homunkula projektoval své vlastní obavy z otcovy minulosti, ale zbavuje se ho s vědomím, že existuje život mimo čas a myšlenku existence homunkula zavrhuje.³⁷⁴

Existenci monstra/homunkula v podobě Matthewa obývajícího tajemný dům předkládá jednoznačně Richard Bradford.³⁷⁵ Barry Lewis ji ne zcela jednoznačně připouští.³⁷⁶ Prosserová vidí homunkula spíše jako projekci Matthewova traumatizovaného podvědomí a manifestaci Freudovy teorie o domu jako duši, v němž straší duch symbolizující trauma.³⁷⁷ Onegová vidí homunkula spíše jako ďábelskou emanaci Deeva domu.³⁷⁸

Není cílem najít definitivní odpověď na podstatu Matthewovy existence, avšak je zřejmé, že dům fyzicky odráží tajemství duše svého majitele, externalizuje jeho vnitřní stavy a je klíčem k jeho identitě. Z topologického hlediska se jeví podstatné jeho vnější i vnitřní charakteristiky odpovídající toposu domu s tajemstvím, resp. rodinného domu. Jeho centrální roli ve struktuře románu posilují vazby na předchozího majitele v druhé dějové linii románu.

Vztah doktora Deea k domu se odhaluje pomaleji, ale v rozhovoru s Nathanielem Cadmanem v první kapitole románu naznačuje, že si je mág dobře vědom jeho síly: „Jste temný muž, doktore Dee–“. „Pocházím z temného domu.“³⁷⁹ Z Deevy vypravěčské perspektivy nemá dům charakteristické znaky toposu, protože Dee zaostřuje svou pozornost na první patro domu, na pokoj či komnatu (viz níže). I přes tento oslabený vztah k celé konstrukci domu je to

³⁷⁴ DDD, 268.

³⁷⁵ Richard Bradford, *The Novel Now: Contemporary British Fiction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 82.

³⁷⁶ Lewis, *My Words*, 78.

³⁷⁷ Prosserová, „No Place Like Home,“ 14-15.

³⁷⁸ Onegová, *Myth*, 128.

³⁷⁹ DDD, 23.

místo, ve kterém Dee s manželkou a dvěma sloužícími žije, odkud se vydává hledat zbytky prehistorického města a kam se opět vrací. Při pobytu v domě má doktor Dee vidinu města, která následně změní jeho přístup k bádání a ke světu, k lidem v jeho domě. Vidina „města bez lásky“ (kapitola *The City*) je obrazem temného, zoufale bezútěšného, odlidštěného, zapáchajícího a mechanizovaného světa, kterým Dee jakou poutník prochází.

Komplementární vize „města lásky“ (kapitola *The Garden*³⁸⁰) tvoří opačný pól, který obrací vizi věčnosti spočívající v temnotě a hrůze prezentovanou městem bez lásky (podobně jako v románu *HWKM*) a představuje světlo, imaginaci a obětavou lásku jako klíč k poznání vesmíru a životu věčnému.

Zapojení toposu domu v románu *DDD* obsahuje i etický rozměr: když doktor Dee sleduje požár domu založený podvodníkem Kellym, zříká se své pošetilé snahy o stvoření homunkula a přiznává, že jeho okultní, kabalistické snažení nemůže přinést ani život věčný ani štěstí, protože tajemství se skrývá v jeho nitru, v lásce, a že jeho vize, nikoli tělo, bude žít věčně. Stoický pohled na dříve uctívanou knihovnu v plamenech symbolizuje Deeův definitivní rozchod s mystickou vědou, touhou po absolutním vědění a Deeovo vykoupení skrze lásku jeho manželky. Podobnou proměnou prochází i Matthew, když se zbavuje materialistického pohledu na svět a svůj badatelský pohled do minulosti nasměřuje k přítomnosti, kterou poznává skrze dům svého otce. Teprve ve světle jeho podivných činů a sektářských orgií dokáže Matthew navázat láskyplný vztah k matce a jejímu novému příteli.

Tajemný dům není jenom místem spjatým se skrytým původem protagonisty, ale je i narativním toposem³⁸¹, místem vyprávění: příběh se

³⁸⁰ Ackroyd se zde drží archetypální křesťanské symboliky, o níž se zmiňuje Frye: město je ztělesněním zkaženosti, úpadku a hříchu (jako Sodoma a Gomora), zatímco zahrada (Rajská zahrada Adama a Evy) je místo idylické, nebeské.

³⁸¹ Viz Hodrová, *Místa*, 86.

začíná v okamžiku, kdy se do nového příbytku Matthew vypraví poprvé a uzavírá se požárem domu.

Na závěr připojme ještě poznámku k překladu titulu knihy *The House of Doctor Dee*. Primárně se k anglickému „house“ nabízí český ekvivalent „dům“, ale název bychom mohli interpretovat i jinak, totiž ve shodě se Swedenborgovou představou o posmrtném životě, v níž člověk přichází mezi další duše spojené láskou a spřízněností.³⁸² V tomto případě společnou vizí světa, do jakési „duchovní rodiny“ (spiritual family), kterou Dee zažívá v závěrečné části románu. Titul by se tedy dal přeložit i jako „rodina“ či „rod“, případně „společenství“ podobně smýšlejících lidí, *in extenso* postav, které jsou vlastně reinkarnací renesančních mágů.³⁸³

Podobně jako kostely v *HWKM* či vězení ve *VPL*, které udržují „koncentrovanou sílu svých předchozích obyvatel,“³⁸⁴ i v tomto románu si dům drží atemporální přítomnost původního majitele. Tím, jak stojí mimo čas, respektive jak se jeho existence rozprostírá napříč časovými rovinami, naplňuje dům ahistorický charakter toposu.

Susana Onegová z Matthewových zážitků a vizí vyvozuje, že celý dům doktora Dee představuje jakousi transdimenzionální bránu.³⁸⁵ Napovídá tomu Matthewovo vidění, v němž spatřuje v místnostech domu čtyři barvy a symboly základních alchymistických prvků země, vzduchu, vody a ohně.³⁸⁶ Podle principů alchymie je rozdělení těchto elementů tajemstvím duchovního přerodu. Zároveň se odehrává v třípatrovém domě, což odráží tři kosmické úrovně (pod zemí, na zemi a nad zemí) stejně jako tři lidské roviny těla, duše

³⁸² DDD, 90, též Onegová, *Myth*, 119-121, 129.

³⁸³ Chalupský, *Horror*, 92. Matthew Palmer říká: „I was becoming part of the old house.“ DDD, 44.

³⁸⁴ Onegová, *Myth*, 112-113.

³⁸⁵ Ibid., 121.

³⁸⁶ DDD, 9-10.

a vědomí (*body, soul a spirit*), umocněné metaforou domu jako lidské bytosti vzpírající se na rukou, zpola zabořené v zemi a trupem nad zemí.³⁸⁷ Podle Onegové je tedy dům materializací Deeovy hieroglyfické monády, komplexního a univerzálního symbolu integrity člověka.³⁸⁸ Její interpretace centrálního charakteru domu coby osy světa se ale jeví poněkud spekulativní. Stěží můžeme hovořit o geografickém středu Londýna, protože v době Johna Deea byl Clerkenwell v podstatě jednou z mnoha čtvrtí-vesnic rozestých kolem Westminsteru a londýnské City. Uvážíme-li fakt, že dům samotný stál ještě předtím, než jej koupil doktor Dee, tento „střed města“ nemůžeme akceptovat. Okolnost, že dům stojí na místě bývalého nevěstince hned vedle kláštera, také není náhodná. Stejně tak charakter Clerkenwellu, který po staletí po smrti doktora Dee přitahuje londýnské radikály a excentriky³⁸⁹, nepředstavuje v kontextu Ackroydovy tvorby unikum. V souladu s Ackroydovými „vzorci kontinuity“ vykazují obdobnou přitažlivost napříč časem další londýnské lokality (např. Bloomsbury nebo Limehouse v *GLD*). Prosserová chápe dům jako chronotop, v němž se proplétají dva historické narativy, za materializaci Fraudovy definice „něčeho tísnivého“,³⁹⁰ které děsí a současně přitahuje. Zobrazení domu se tak stává ztělesněním nejednoznačnosti a je odkazem na tradice gotické literatury tradice.³⁹¹

Komnata

Z narativní linie doktora Deea se topos domu zužuje na tři místnosti, které doktor Dee obývá, respektive na jednu nejcennější: jeho knihovnu. Druhá kapitola této dějové linie nese titul Knihovna (*The Library*).

³⁸⁷ *DDD*, 3.

³⁸⁸ Onegová rovněž připodobňuje grafický náčrt struktury románu ke zmíněné monádě, což je sice důmyslný postřeh, ale současně poněkud dalekosáhlá interpretace.

³⁸⁹ *DDD*, 219-222. Viz též Ackroyd, „Where is the Well of Clerkenwell?“, in *London*, 461-774.

³⁹⁰ Máme na mysli termín „Das Unheimliche“, resp. „The uncanny“, z Freudovy stejnojmenné eseje z roku 1919.

³⁹¹ Prosserová, „No Place Like Home“, 16.

Vypravěč doktor Dee v ní čtenáře seznamuje se svými experimenty, dětstvím, studijní cestou po Evropě, načež se vrací do Londýna, ve kterém nejprve hledá vhodné působiště. Jeho práce vzbuzují v lidech podezření a posměch, musí se proto několikrát stěhovat, než najde klid na práci a experimenty v domě v Clerkenwellu. V okamžiku vyprávění bydlí již patnáct let v domě, ve kterém přechovává svou vzácnou knihovnu čítající tisíce svazků, mezi nimi skutečné historické spisy významných středověkých učenců. Pokoj s knihami považuje za akademii či přímo univerzitu, za místo svobody, místo paměti, kde se setkává s předky a medituje o minulosti. Jím zachované literární památky považuje za klenoty britské vzdělanosti a důkazy historické kontinuity znalostí předávaných prostřednictvím nesmrtelných knih z generace na generaci, k nimž přidává svá pojednání o mechanice, horologii, astronomii a dalších oborech a stává se tak obrazně součástí tradice, součástí historie. Existuje-li podle doktora Deea duch místa, pak v jeho knihovně musí žít duch minulosti. V jeho pojetí však není historie vzdálenou entitou, ale je stále přítomná, ve všem lidském konání a viditelná je pouze těm, kteří se umějí dívat.

So I sit here at the great table in the middle of my library room, retired from the multitude and haunts of the world; with my books I am preserved in safety from all follies and assaults, and thus I become more truly myself. I am at peace.³⁹²

Z ukázky je patrné, že knihovna, v níž se koncentruje učení a moudrost a historická perspektiva se sbíhá v jeden moment, je toposem komnaty³⁹³: oázy, místa bezpečného, uzavřeného vůči okolnímu světu, izolované od rušného prostředí za dveřmi. Umístěna v prvním patře domu představuje knihovna prostor útěchy, duchovního rozvoje a kontemplace. Doktor Dee považuje již

³⁹² DDD, 68.

³⁹³ Viz Hodrová, „Smysl pokoje,“ in *Poetika míst*, 219-221.

přízemí svého domu za svět „tam venku“, existující pouze ve své prvoplánové, materiální funkci. Dokazuje to následující scéna u oběda, jenž se podává v přízemí, při němž dochází k malicherné konfrontaci doktora Deea s jeho „přízemní“ manželkou Katherine.³⁹⁴ Zaslepen touhou po vědění a manipulován Kellym nevěnuje při práci Dee manželce dostatek pozornosti a nevědomky tak umožní svému asistentovi, aby ji otrávil. Teprve když Katherine umírá, dochází Johnu Deeovi, že ho svou láskou může vykoupit a že v ní ztrácí milovanou bytost.

Centrální postavení pracovny – toposu komnaty – v syžetovém zapojení dokládá setkání s podvodníkem Edwardem Kellym, jenž po smrti svého předchozího mistra vyhledá doktora Deea a přiměje ho, aby se vydali hledat relikty bájného, prehistorického Londýna. Klíčové setkání, při němž se Kellymu³⁹⁵ podaří doktora přesvědčit o svých schopnostech věštit i o autenticitě materiálů z pozůstalosti Ferdinanda Griffena a důkazech existence pradávného města, se odehrává právě v komnatě doktora Deea. V okamžiku, kdy mu doktor Dee uvěří, se spouští řetězec událostí, jež vrcholí smrtí manželky a požárem knihovny.

Méně významné toposy

V románu můžeme najít ještě řadu méně významných míst, která nemají privilegovaná postavení a jejich působení se omezuje na relativně malou část textu. Naplňují nicméně některé z typických rysů toposů, otevírají osvědčené asociace a vzorce a proto je vhodné na ně upozornit.

³⁹⁴ DDD, 71-75.

³⁹⁵ Edward Kelly předstíral schopnost vidění a svá pozorování si vymýšlel, jedna vidina však byla přesná, když „spatřil“ Matthewa s Danielem při rozhovoru o Danielově transvestitismu. DDD 186, 188.

Brána

Dříve než nový majitel tajemného domu Matthew Palmer vstoupí poprvé dovnitř, musí projít na přilehlý pozemek železnou brankou.³⁹⁶ Do domu se nevstupuje přímo z ulice, ale z uličky navazující na širší prostranství kolem kostela Sv. Jakuba a přilehlého hřbitova. Branka, či brána tu zdůrazňuje přechod z prostoru známého, veřejného, do prostoru tajemného, neznámého, soukromého.³⁹⁷ Do sítě prostorových vztahů se ale jako topos vchodu dále nezapojuje, její funkce se omezuje pouze na první kapitolu.

Les

Ve vyprávění postavy doktora Deea se objevuje jeden výjimečný moment, totiž drobná epizoda odehrávající se během učenovy cesty Evropou za památkou mistra Paracelsa. Během zastávky ve Wittenbergu vezme astronom Hegelius anglického učenice podívat se na místo v přilehlém lese, kde praktikoval magii doktor Faust a odkud jej podle pověsti odnesl čert. Toto místo nacházející se u prastarého, zčernalého stromu na doktora Deea velmi silně zapůsobí:

I jumped upon the remnant of this very ancient tree, and all at once the raw cold left my bones. At that same moment, also, the sickness departed from me. I do not know if the Devil had preserved some relic of his fire here, but I was exceedingly healthy and joyful when I followed Hegelius back through the gate back to the town. There seemed to be some force beyond the world directing my steps, and now I wished to know everything. I wished to understand everything. [...] I had already found a greater world within than ancient ruined tree.³⁹⁸

³⁹⁶ *DDD*, 2.

³⁹⁷ Tato branka současně symbolizuje hranici mezi světem skutečným a fikčním. Jak bývá u Ackroyda typické, kostel Sv. Jakuba i přilehlou ulici Clerkenwell Close v Londýně najdeme, ale románovou Cloak Lane, v níž dům doktora Deea stojí, již nikoli.

³⁹⁸ *DDD*, 55.

Kromě toho, že se po návštěvě památného místa cítí doktor Dee vyléčen ze svých neduhů a již ho nesvívá zima, na kterou si během cesty stěžuje, pociťuje i novou motivaci ke studiu. Místo spojené se silným a známým příběhem doktora Fausta mu odhaluje část vesmírného řádu, který objevuje v následujících kapitolách. Tento mystický zážitek spojený s celkovou fyzickou revitalizací se výjimečně odehrává mimo město, v lese. Jedná se sice jenom o epizodní zážitek na dlouhé cestě doktora Dee Evropou, nicméně topologická síla lesa je zde jasně patrná, protože utvrzuje doktora Dee v jeho snaze pokračovat v bádání, poodkrývá podstatu světa a poskytuje mu duchovní i fyzické osvěžení, které si následně na svých cestách opakovaně připomíná. Toto místo je jedno z mála topologicky významných míst, které se nacházejí mimo městský prostor.

Schody

V románu se několikrát objevuje motiv schodů. Nejedná se o topos, jak jsme ho definovali v úvodu práce, protože to není „schodiště“ do kterého lze vstoupit, nýbrž kamenný objekt, „schody“, tři stupínky sloužící jako práh mezi místnostmi. Zmiňme je proto, že schody a schodiště vždy představují archetypální topos duchovní cesty. Dědictví, které John Dee zanechal ve Wappingu a kde je v otcově bývalé garáži objevuje Matthew Palmer a v této garáži se završuje jeho poznání tajemství brány. Zjišťuje, že pohyb po schodech nahoru i dolů znamená totéž, což odpovídá hermetické představě, že cesta do nebe i pekla je jedna.

Závěrem shrňme, že dominantním toposem románu, jak již název napovídá, je dům. Protíná a spojuje obě vyprávěcí linie, kompozičně rámuje příběh, představuje středobod románového prostoru a ohnisko děje. Svou vnitřní dynamikou a aktivitou ovlivňuje zejména postavu Matthew Palmera, který citlivě reaguje na tajemné síly působící. Deeův vztah domu k domu je věčnější, ale je to Dee, kdo svou „vědeckou“ činností alchymisty a mága vytváří tajuplný

charakter domu, jenž racionálně založený Matthew vnímá primárně jako *dům s tajemstvím*. Je-li topos *místo s příběhem*, pak dům odhaluje příběhy doktora Deea, Mattheova otce, Matthewova přítele Daniela, a příběh Matthewovy vlastní identity. Topos domu nefunguje jako idylický domov ani bezpečné útočiště, ale naopak zneklidňuje, znejišťuje a staví postavy před magická tajemství, protože zrcadlí jejich vlastní spleť a záhadnou minulost.

„To die on the same spot at the famous Marrs – and to die in the same fashion
– why, it is a great testimony to the power of the city over men.”

GLD, 160.

Golem z londýnských doků

Knihu *Golem z londýnských doků* (Dan Leno and the Limehouse Golem, 1994) pojal Ackroyd jako pastiš kdysi populárního žánru – viktoriánského šestákového románu. V mnoha motivech navazuje román na své předchůdce: má detektivní zápletku (*HWKM*), odehrává se v East Endu a příběh se točí kolem umělé bytosti (*DDD*), objevuje se v něm otrava arsenikem a literární padělek (*CHAT*). Autor opět pracoval se skutečnými historickými událostmi a osobnostmi: inspirovaly jej brutální nevyřešené vraždy z počátku 19. století spáchané ve čtvrti Limehouse a jeden vzdáleně související případ domácího travičství.³⁹⁹

Román se drží osvědčené formy několika vzájemně propletených dějových linií a v jedenapadesáti rychle se střídajících kapitolách tvoří koláž rozličných hlasů, resp. textových typů a jejich pastiší: 1) linie vševědoucího vypravěče v er-formě; 2) oficiální přepisy soudního líčení s Elizabeth Creeovou obviněnou z vraždy svého manžela Johna připomínající divadelní scénář; 3) Elizabethiny reminiscence zachycující (i zamlčující) její život a kabaretní kariéru, vyprávěn v ich-formě; 4) falešné deníkové záznamy jejího manžela Johna Cree⁴⁰⁰ a 5) útržky z dobového tisku, které vzbuzují dojem autentičnosti

³⁹⁹ Série románových vražd navazuje na zločiny, které se dříve odehrály v ulici Ratcliffe v domě pana Marra a anticipuje řádění nechvalně známého Jacka Rozparovače, ke kterému skutečně dojde o osm let později ve Whitechapele. Ackroyd do příběhu ještě zakomponoval historický případ vraždy Jamese Maybricka, z níž byla v roce 1890 usvědčena jeho manželka Florance. V roce 1992 byl objeven údajný deník Jamese Maybricka, v němž pisatel naznačuje, že byl Jackem Rozparovačem. O pravosti deníku se vedou spory, převládá však názor, že se jedná o podvrh.

⁴⁰⁰ Až v úplném závěru románu se čtenář dozvídá, že deník je podvrh, falzum vytvořené Johnovou manželkou Elizabeth s cílem pomstít se manželovi. Apokryfní úryvky z deníku

a historické přesnosti. V románu *GLD* sledujeme vypravěčské linie, které na rozdíl od *HWKM* nebo *CHAT* neběží v různých časových rovinách, ale současně, paralelně. V kapitolách neutrálního vypravěče nadto vystupují další historické postavy, kterých se vraždy nějakým způsobem dotýkají a zachycují postoje a reakce k nim: spisovatel George Gissing, filozof Karl Marx, židovský učenec Solomon Weil a komik a hvězda londýnského kabaretu Dan Leno, který nakonec odhaluje klíčovou indicii vedoucí k identitě vraha. Ackroyd v *GLD* patrně nejintenzivněji kombinuje reálné historické události a osobnosti s imaginárními, hraje si s různými typy textů, v nichž bohatě odkazuje na literární památky (nejvýrazněji na esej Thomase De Quinceyho „Vražda jako krásné umění“) a vytváří další z řady těžko uchopitelných románů. Podíváme-li se na strukturu díla perspektivou Jurije Lotmana a budeme-li v prostorových a syžetových konfiguracích hledat žánrové typy, všimneme si, že přemístění postavy Elizabeth z mokřin Lambethu přes londýnská varieté až do pěkného, středostavovského domu v Bayswater a později na New Cross zrcadlí její posun ve společenské hierarchii a odpovídá typu románu o vzestupu a pádu. Dějová linie George Gissinga se naopak pohybuje pouze v prostředí Limehouse (včetně vězení a továrny), čili vytváří spíše typ románu sociálního.

Román lze číst jako oslavu divadelnosti, Ackroydovu poctu jednomu z *koknejských vizionářů*, Danu Lenovi. Ackroyd jeho umělecký projev na půdě londýnských varieté (music hall⁴⁰¹) považuje za ztělesnění londýnské sensibility, která je založená na heterogenitě, rychlém střídání vážných a komických poloh a bytostné demokratičnosti. V tomto duchu je *GLD* napsán: hlasy postav se v kapitolách střídají v rychlém sledu, stejně jako postavy na

Johna Cree přitom prokládají text románu od prvních stránek, čili až do poslední chvíle působí tato postava jako Johnův dvojník, resp. pan Hyde, a je součástí rozvržení postav. Jedná se o fikci ve fikci, nelze však tvrdit, že deníkový záznam není „pravdivý“. Postavu monstra vytváří a „hraje“ Elizabeth Cree.

⁴⁰¹ *Music hall* označuje specifický zábavní podnik s estrádním programem, v němž se kombinují scénické výstupy, hudba, zpěv, tanec, případně artistická vystoupení. Éra *music hallu* začíná zhruba v polovině 19. století a ve viktoriánské době se těšila značné popularitě.

jevišti kabaretu. Ackroyd však divadelnost a hraní rolí přenáší do roviny osobní (v případě identity Elizabeth Creeové) i nadosobní, mytologické (golem). Převlékání, změna identity a efektní, spektakulární vraždy tvoří osobnost Elizabeth, která se z nuzných poměrů propracuje na členku Deeovy divadelní skupiny a vystoupá na společenském žebříčku výhodným sňatkem. Traumata z dětství, profesionální ambice, střídání společenských rolí, tlak prostředí velkoměsta a nevydařené manželství zanechávají na její duši těžké patologické stopy.

Vedle detektivní zápletky se prostřednictvím postavy George Gissinga dotýká román i obecnějších úvah o životě ve velkoměstě v posledních desetiletí 19. století a sociální determinací stíženou londýnskou chudinu. Postavy Gissinga a částečně i Karla Marxe vnášejí do románu výrazný sociální podtón a zkoumají možnosti nápravy neutěšené ekonomické a demografické situace pozdně viktoriánského Londýna zasaženého přelidněností a ostrými sociálními kontrasty. V románu vystupuje patrně nejzřetelněji Londýn jako monstrózní město, které obrazně i doslova zabíjí své zbídačené obyvatele. Svou vitalitou je současně nutí žít, tvořit a bavit se.

Román můžeme číst jako pastiš laciného viktoriánského krváku, či senzační, zábavné svědectví o brutálním činu. Nejzřetelněji vystupuje do popředí Ackroydova hra s textem, se čtenářem. Musíme si položit otázku: komu patří deníkové záznamy Johna Creea? K jejich autorství se sice v závěru románu přiznává Elizabeth, ale deník píše pod fiktivní identitou „druhého“ Johna Cree – golema z Limehouse. Existuje tedy v románovém světě vůbec postava golema-vraha, nebo je to stále Elizabeth? Čtenář se musí neustále vypořádávat s tím, co je „hrané“ a co „skutečné“, podobně jako v *CHAT* je neustále tematizována podstata umění a literatury, otázka nápodoby a opravdovosti, falza a originálu, přičemž text žádnou jednoznačnou odpověď nepodává a zůstává definitivně mnohoznačný a otevřený. Pro účely této práce považujeme deníkové záznamy za relevantní svědectví jedné z postav, protože poskytuje vhodný materiál pro zkoumání jejího vztahu k místu a jeho účinků.

Dům s příběhem

Jedním z nejvýraznějších toposů *GLD* je bezpochyby dům pana Gerralda. V jeho domě na Ratcliffe Highway se skutečně v roce 1811⁴⁰² odehrál krvavý masakr, jenž i v Londýně, uvyklém na značnou míru kriminality, vyvolal mimořádné pozdvižení. Vyvraždění rodiny tehdejšího majitele pana Marra šokovalo londýnskou společnost svou brutalitou, zcela nahodilým výběrem obětí a tím, že hlavní podezřelý, John Williams, spáchal před rozsudkem sebevraždu. Tím zavlkl příčinu nejrůznějším spekulacím a dal vzniknout jedné z významných městských legend.

Románový dům pana Gerralda, jenž v přízemí nyní provozuje vetešnictví, je zachycen v deníkových záznamech datovaných do září roku 1880 a jejich autor v nich odhaluje, jakým způsobem ho místo přitahuje a jak působí. Během procházky městem, při níž vyhlídí potenciální oběť, zamíří k Gerraldovu domu. Částečně náhodou, částečně se cítí být domem přitahován. Dům a krvavé události, jež se v něm odehrály, popisuje s nábožnou úctou: „nesmrtelné vraždy“, „posvátné místo“, „velkolepý čin“.⁴⁰³ Tento vztah k místu ilustruje jeden ze způsobů vyjmutí místa z jeho prosté referenční funkce posunem na hierarchické ose od pólu *profánní* k pólu *sakrální*. Dům s tajemstvím, v němž se odehrálo hrůzné drama, nabývá v očích autora deníku posvátnosti, jako by šlo o prostor chrámu. V jakési morbidní fascinaci považuje autor za místa posvátná i další popraviště: Tyburn⁴⁰⁴ a Golgotu, neboť na těchto místech se nešťastníci dostávají na věčnost a střetávají se s absolutnem. V očích autora deníku se v domě se stal „zázrak“ v podobě několikanásobné obřadné vraždy. Obchod pana Gerralda s použitým oblečením, který se nyní v domě nachází, považuje John za zneuctění posvátného místa „velkého (zlo)činu“, prakticky za svatokrádež. Kromě sakralizace domu se naplňuje i další způsob vnímání toposu: jedná se o *místo s příběhem*. Vědomí krvavé historie domu mu

⁴⁰² V románu je tato historická událost datována do roku 1812.

⁴⁰³ Peter Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* (London: Minerva, 1995), 25.

⁴⁰⁴ K oblasti kolem dnešní Marble Arch odkazuje i Harriet Scropová z *CHAT*, nazývá ji „Tyburnia“, podle jména popravišního vršku, který ji morbidně přitahuje.

dává v očích autora deníku zcela jiný status, protože rozvíjí asociace s podobnými místy z minulosti a současně upomíná na osoby, které se v něm kdysi nacházely. Můžeme spekulovat, zda by si vrah vystačil s náhodnými vraždami prostitutek, které k místům nic nepoutá, kdyby k domu pana Gerralda nedošel. S jeho morbidním estetickým vnímáním a zvrhlou morálkou můžeme předpokládat, že magická přitažlivá síla domu by ho jako citlivého jedince upoutala.

V obchodě zavede pisatel deníku s vetešníkem Gerrardem vtipně dvojsmyslný rozhovor (jeden myslí na vraždy, druhý mluví o oblečení k prodeji) a představuje si památný masakr, vizualizuje si pravděpodobný průběh řádění, které hodlá napodobit. Při odchodu vzhledne k oknům prvního patra a napadá ho, že zopakováním velkého činu by došlo k jakémusi naplnění, završení.⁴⁰⁵ Uplatňuje se zde opět Ackroydův princip historických kontinuit, tedy opakování událostí na stejných místech, která k sobě přitahují podobně disponované jedince. Zacyklením a opakováním tak postavy vědomě či nevědomě vzdávají hold historické paměti, která se do těchto významných lokalit vepisuje. Průkazně tak tento dům inspiruje k činu a motivuje postavu k jednání, které tvoří ústřední zápletku románu. Vraždy v domě pana Gerralda a následné vyšetřování se totiž dotkne každého protagonisty, který je nucen vraždy svým způsobem reflektovat. Jako topologické centrum mimořádné působivosti vytváří dům jeden z uzlů, na němž se kříží linie postav a který stojí v centru románové kompozice.

Posvátnost domu a jeho magická síla působící na zločince se zhmotňuje v okamžiku anticipovaného masakru. Vrah doslova „vyčistí“ dům od sklepa až do prvního patra. Ušetřena zůstává pouze sestra pana Gerrarda, která během masakru spí v opiovém podroušení v podkrovním pokoji.⁴⁰⁶ Ačkoli se o tomto

⁴⁰⁵ V originále „consummation“, což významově osciluje mezi naplněním, dovršením, dovedením k dokonalosti, ale také smrtí, zakončením.

⁴⁰⁶ Opakuje se tak věrně i útok Johna Williamse z roku 1812, kdy jeho řádění unikl nezraněn jeden nocležník.

pokoji nic víc nedozvídáme, implicitně tu Ackroyd použil komnatu jako bezpečné místo, které uchránilo jejího obyvatele před jistou smrtí. Podobně jako v románu *CHAT*, i v *GLD* představuje podkrovní pokojík skrýš, vyvýšenou oázu bezpečí nad šíleným běsnění odehrávajícím se pod ní. Na rozdíl od Gerradovy sestry Chatterton svou dávku neodhadne a proti nebezpečí přicházející zevnitř ho pokojík uchránit nedokáže, Chatterton se otráví a umírá.

Zatímco služebná spí, pachatel vyvraždí rodinu pana Gerrarda a vyšle ji na věčnost. Věčnost, o níž pisatel hovoří, nelze chápat jenom ve smyslu nicotnosti nepřekonatelně vzdálené současnému světu, ale hlavně jako atemporální věčnost ve smyslu nekonečného času, v němž se události opakují. Vrah věří, že se oběti stanou skutečnou součástí vracejícího se příběhu, neboť si poznamenává: „They were about to become patterns of eternity, and in their own wounds reflect the inflictions of recurrent time.“⁴⁰⁷ Vrahovou motivací není pouze brutální akt samotný; místo a způsob provedení slibují, že se zločin vepíše do textury města jako v De Quinceyho eseji *Vražda jako krásné umění* (*On Murder Considered as One of the Fine Arts*, 1827), jenž je vrahovi další inspirací pro vražedné běsnění. Prostřednictvím De Quinceyho díla získává pachatel vzorec pro vraždu, na níž se společně podílí i temným účinkem místa, které dává vzniknout monstru.⁴⁰⁸ Opakováním posvátného rituálu naplňuje transhistorický vzorec kontinuity, která na místě domu působí, a zkrápí pomyslný oltář čerstvou krví.

Přesah, který má topos v literárním i mimoliterárním kontextu, je v textu několikrát násoben: postava autora deníku zná příběh domu, protože se o něm dočetla v De Quinceyho eseji – stejné eseji, kterou může znát i čtenář románu. De Quinceyho esej navíc není pouhou literární referencí, neboť odkazuje na skutečný dům, na doloženou historickou událost v konkrétní lokalitě. Obdobně se opakovala o několik let později při řádění Jacka Rozparovače, jehož činy byly zpětně nesčetněkrát literárně (i filmově) zpracovány. Ackroyd tak

⁴⁰⁷ *GLD*, 160.

⁴⁰⁸ Chalupský, *Horror*, 84.

rozehrává nesmírně bohatou asociační hru, při níž se kolem domu vrství další a další odkazy, sedimentují a opět vzlínají a vzájemně se prostupují.

Labyrint

Pokusme se nyní nahlížet na město jako meta-topos labyrintu, jak o něm pojednává kapitola o toposu a archetypu. Jak bylo řečeno, metafora města jako labyrintu se od dílčích, konkrétních toposů liší tím, že je přesahuje, nemá konkrétní hranice a chápe se jako věčná. Pisatel deníku/vrah si poznamenává: „*Infinite London would always minister to me in my affliction.*”⁴⁰⁹ V románu *GLD* třeba s tímto pojetím pracovat proto, abychom mohli porozumět vzniku a jednání *golema*, vraždícího monstra, jež je s prostorem labyrintu pevně spjata. Golema se typicky objevuje v uzavřeném místě, v románu *GLD* v ghettu tvořeném špinavou a páchnoucí čtvrtí Limehouse. Jak jsme uvedli výše, monstrum nikdy nevzniká samovolně, musí být v místě implicitně přítomno. V *GLD* můžeme sledovat tři ztělesnění monstra: autora deníkových záznamů (vraždícího monstra), odlidštěného stroje Charlese Babbage a města jako monstra rdousícího své obyvatele.

První z forem monstra lze spatřovat v pisateli deníku, jehož úryvky čtenáři předkládá vypravěč. V deníkových záznamech líčí své morbidní choutky a popisuje provedení vražd. Autor si přisvojuje nálepku „golema z londýnských doků“ (Limehouse Golem), kterou mu přiřkli novináři a obyvatelé Limehouse. Může za to jednak pachatelův přízračný charakter, a fakt, že si jeho třetí obětí se stal židovský učenec Salomon Weil.⁴¹⁰ Limehouse obývalo převážně židovské obyvatelstvo a golem k židovskému folkloru neodmyslitelně patří. Noviny vraha překřtily na golema, protože část Weilova těla byla položena na knize, na stránkách pojednávající o golemovi. Veřejnost

⁴⁰⁹ *GLD*, 192. Vlastní kurzíva.

⁴¹⁰ Vrah původně zamýšlel zabít Karla Marxe, s nímž se potkal v čítárně Britského muzea. Předpokládal, že Marx bydlí na adrese, kam ho doprovodil, ale Karl Marx nešel do svého příbytku, mířil za kolegou Salomonem Weilem.

ochotně přijala tuto formu identifikace viníka jako personifikované povahy Londýna, také kvůli tomu, aby se snáze zbavila podílu odpovědnosti na jeho stvoření. Golem představuje klasický prototyp postavy s tajemstvím, homunkula, děsivé bytosti, která je sycena lidskými dušemi. V *GLD* tak můžeme ztotožnit mytického, metaforického golema s postavou vraha, jenž se s ním identifikuje, přejímá jeho roli a koná.

V románu se tím násobí motiv dvojnictví: John Cree by měl mít podle podvržených deníkových zápisků svou odvrácenou tvář, která naplňuje londýnský mýtus, vytváří spojení s věčností odpovídající řádu města – krásnou vraždu s mystickým přesahem.⁴¹¹ Ackroyd však nezdojuje osobnost Johna Creea, ale jeho manželky Elizabeth, jež píše falešný deník o falešné, neexistující tváři svého zemřelého muže. Elizabeth předpokládá, že po její popravě se deník „náhodou“ najde a vina za vraždy prostitutek, židovského učence a Gerraldovy rodiny se přenesou na jejího již zemřelého manžela.⁴¹² V souladu se zásadami detektivního žánru jsou indicie k pachateli odrývány jen velmi pomalu a identita golema se odhaluje v předposlední kapitole. Vzorcem pro vraždy je vražedné běsnění z roku 1812, proslulé Ratcliffe Highway Murders. Místo i způsob zůstávají stejné. Hlavní podezřelý John Williams, z nějž De Quincey udělal romantického hrdinu s vlastním estetickým vkusem,⁴¹³ se údajně před každým svým činem převlékal do zvláštních šatů⁴¹⁴ a vstupoval jako herec na

⁴¹¹ *GLD*, 69. Jak „golem“ sám poznamenává v deníku „To die on the same spot at the famous Marrs – and to die in the same fashion – why, it is a great testimony to *the power of the city over men.*“ *GLD*, 160. Vlastní kurzíva.

⁴¹² Jelikož Elizabeth byla jako dítě svou matkou sexuálně a psychicky týraná, dalo by se realisticky předpokládat, že spolu s působením londýnského prostředí a divadelní scény došlo u Elizabeth k rozvoji jakési těžké formy schizofrenie, násobené poruchy osobnosti. Zneužívání v dětství vysvětluje její frigiditu a sexuální podtexty znetvořených těl. Přiznání ke zločinu ale svědčí o její přičetnosti a o tom, že akt pečlivě plánovala a „dokonale“ sehrála roli masového vraha. Její hormonální nevyrovnanost, neobyčejně velké ruce a fyzická síla dávají rovněž tušit, že by mohla trpět akromegalií.

⁴¹³ *GLD*, 37.

⁴¹⁴ Podle Hodrové je postava s maskou postavou s tajemstvím a stává se monstrem a má něco společného se smrtí. Viz Hodrová, *Místa*, 166.

jevišti v roli golema – stylizace a vstupování do rolí je profesí Elizabeth Creeové. Při setkání se svým budoucím manželem mu Elizabeth přibližuje detaily připravované scény:

„What is it to be?”

„A shocker. I am to become a very masculine murderer.“

„I don't believe such a part will suit you at all.“

„Oh, you know, Mr Cree, stage folk are capable of anything.“⁴¹⁵

Anticipuje tak svou roli limehouského golema. To, co se zdá jako nadsázka, se ukáže být její skutečnou schopností, kterou přenesse do ulic města.

Druhým ztělesněním monstra je stroj. George Gissing se v rámci přípravy eseje o Charlesi Babbagovi jde podívat na velký počítačový stroj, jenž Babbage zhotovil v prostředí Limehouse. Jedná se o obrovský, monstrózní aparát stojící v hale, do níž proniká světlo neogotickými okny. Neuvěřitelně složitý stroj vzbuzuje v Gissingovi úžas, jakousi posvátnou hrůzu. Tento stroj – předchůdce dnešního počítače – má mít schopnost převést vědění a lidskou zkušenost na tabulky a čísla. Jeho účelem mělo být statisticky předpovídat chudobu a přispět k jejímu zmírnění. Gissing nejasně cítí, že on a ostatní obyvatelé čtvrti budou převedeni na čísla, zautomatizováni a odlidštěni, že z nich vytáhne duši a pak se rozšíří po celém světě.⁴¹⁶ Spatřuje v něm mechanický ekvivalent golema, jak ho pochopil z Babaggova nadšeného popisu:

This was his vision of the world, in which all phenomena were noted and tabulated; it had been conjured up like some golem here, in Limehouse, among the disease and suffering.⁴¹⁷

Další mystický zážitek si Gissing odnáší z noční procházky, při níž náhodou zabloudí k manufaktuře. Ze strachu před pronásledovateli vejde

⁴¹⁵ *GLD*, 179.

⁴¹⁶ *GLD*, 147.

⁴¹⁷ *GLD*, 120.

dovnitř a spatří procesí žen nesoucích jakési hrnce. Podstata práce Gissingovi uniká, ale strojový, automatický pohyb žen a jejich unisono zpěv evokují analytický stroj a jeho fungování. Stejnokroje žen stírají individualitu a dělnice se pohybují podobně jako dopravníkový pás. Tím, že Gissing proniká do mechanizovaného prostoru továrny (analytický stroj i manufakturu můžeme chápat jako továrnu) mu umožňuje konceptualizovat obě jako monstrózní produkt města – v jedné či druhé podobě. Tím, jak se továrna mění v bytost – monstrum, ztrácí současně člověk lidské rysy, stává se kolečkem v mechanismu. Mezi strojem a podmínkami života v Limehouse tedy existuje úzké spojení.⁴¹⁸

Třetí podobou monstra je pak město samé. Ilustruje se tím posun, který je podle Hodrové⁴¹⁹ příznačný pro literaturu 20. století: v původní židovské legendě byl Golem ožvlým objektem, nezávislým na svém stvořiteli, zatímco v novější literatuře bývá golem úzce spojován s prostředím, ve kterém vzniká, personifikuje město, stává se jeho skutečným, doslovným *geniem loci*.

George Gissing čte v čítárně Britského muzea svůj esej, v němž se zabývá vztahem romantismu ke zločinu. Ve své analýze De Quincyho spisu „O vraždě jako krásném umění“⁴²⁰ interpretuje Londýn následovně:

[DeQuincy] is primarily concerned with the fatal figure of John Williams, of course, but he takes care to place his creation (for this is what the murderer essentially becomes) before the scenery of a massive, *monstrous* city; few writers had so keen and horrified sense of place, and with this relatively short essay he evokes a sinister, crepuscular London, a haven for strange powers, a city of footsteps and flaring lights, of houses packed together, of lachrymose alleys and false doors. London becomes

⁴¹⁸ *GLD*, 121. Gissingův průvodce rovněž zmiňuje bílou pyramidu, která stojí nedaleko kostela Sv. Anny v Limehouse jako symbol touhy po očistě nebo úniku. V *HWKM* se tato pyramida objevuje též jako součást toposu chámu.

⁴¹⁹ Hodrová, *Místa*, 170.

⁴²⁰ S De Quincyho esejí, která romantizuje první historickou sérii vražd z roku 1812, se různými způsoby zabývají všechny hlavní postavy, buď ji už četli, nebo se k tomu právě chystají. Viz také Onegová, *Myth*, 140.

a brooding presence behind, or perhaps even *within*, the murders itself; it is as if John Williams had in fact become an avenging angel of the city.⁴²¹

Tímto naplňuje definici Londýna jako toposu podle Hodrové: tedy místa, které splývá s postavou. Logicky tedy musí být povaha krutého, nelítostného vraha v harmonickém souladu se skličující, monstrózní povahou Londýna. Nikoli nepodobné představě monstra požírající své oběti, jak je známe třeba z děl německého expresionismu. V deníkovém záznamu si vrah poznamenává: „Mythology of a kind has returned to London – if indeed it ever really left it.“⁴²²

Solomon Weil a Karl Marx, oba znalí židovského mysticismu a kabaly, o něm diskutují jako o zhmotnění naší představy o světě v takové formě, jakou očekáváme nebo potřebujeme. Ten, kdo drží klíč k mystické podstatě golema, učenec Weil, ho považuje za symptom duchovní nemoci města, za projekci našich vlastních představ o monstru do prostoru města.⁴²³ Možná proto je zabit jako jeden z prvních, byť omylem. Solomon Weil o golemovi říká:

It is a fearful thing and, according to the ancient legend, it sustains its life by ingesting the spirit or soul of a human being. [...] Of course we do not have to believe in golems literally. Surely not. This is why I read it in an allegorical sense, with the golem as an emblem of the *Klippoth* and a shell of degraded matter. But then what do we do? We give it life in our own image. We breathe our own spirit into its shape. And that, don't you see, is what the visible world must be – a golem of giant size?⁴²⁴

⁴²¹ *GLD*, 38. Vlastní kurzíva.

⁴²² *GLD*, 191.

⁴²³ Onegová, *Myth*, 139. Onegová ho považuje za makrokosmickou emanaci zla celé oblasti Limehouse. V *DDD* naopak představuje homunkulus mikrokosmickou emanaci Deeova domu.

⁴²⁴ *GLD*, 68.

Za stavu, v jakém se Londýn nachází, nemůže tedy nabrat jinou podobu, než podobu golema, ať v ní člověk věří, nebo ne.

Čtvrť Limehouse působí svým „kouzlem“ i na Karla Marxe, kterému připomíná zlost a smutek mládí. Marx se chodí procházet ulicemi Limehouse a zdejší lumpenproletariát ho inspiruje ke psaní. Nicméně jeho záliba v procházení v konečném důsledku k němu přivede detektivy vyšetřujících vraždu Salomona Weila.

Po masakru rodiny Gerrardových „londýnským Golemem“ nastane obecné pozdvižení, v němž se ozývají hlasy hovořící o temné síle, tajemném duchovi, který povstává z Limehouse. Mluví se o tom, že město samotné či jeho obyvatelé jsou zodpovědní za toto nepochopitelné zlo.⁴²⁵ Nicméně nebyl by to Londýn a jeho sensibilita, aby současně netransformoval takové pozdvižení do kreativní energie: o golemovi vznikají divadelní hry, inspiruje malíře, hudební produkci a především rozvíří obrazotvornost obyvatelstva tak, že noviny poskytují o golemovi další „očitá svědectví“.⁴²⁶ V konečném důsledku golema absorbuje a předvádí Dan Leno na prknech kabaretu, paradoxně ve hře o Elizabeth Cree, čímž se může zdát, že rovnováha je nastolena, katarze proběhne v divadle a kruh se uzavírá. Píše se ale rok 1880 a o osm let později přichází na scénu další legenda, další golem – Jack Rozparovač. Pokračuje tak „kontinuita londýnských zločinců“.⁴²⁷

V souladu s topologickým nazíráním a s ohledem na smysl a fungování labyrintu se zdá jasné, že Elizabeth je produktem, který stvořilo samo město. Elizabeth ztrácí v labyrintu orientační body, hledá se a neustále se zacykluje. Přitom opakování a permutace jsou základními stavebními principy labyrintu. Jak říká Hodrová, každá monstrozita je znakem tajemství a každý člověk s maskou je monstrem.⁴²⁸ Elizabeth má nejen svá hluboká tajemství týkající se

⁴²⁵ *GLD*, 162.

⁴²⁶ *GLD*, 216-218.

⁴²⁷ Ackroyd, *Londýn*, 258. „Spojení mezi Londýnem a vraždou trvá tedy neustále. [...] přitom převážná většina určitých vražd se stala určitých místech.“

⁴²⁸ Hodrová, *Místa*, 166.

celé řady dalších vražd, své matky počínaje a Gertie Latimerové⁴²⁹ konče, ale neustále nasazuje masky a skrývá svou přirozenost. Paradoxně nejupřímnější se Elizabeth zdá ve chvílích, kdy vystupuje jako herec na jevišti: v převleku, jako někdo úplně jiný. Tato rozpolcenost, neuchopitelnost zrcadlí proměnlivý, nepřehledný tvar labyrintu města transformují Elizabeth do vraždícího monstra a replikují na osobní rovině to, co město činí svým vlastním obyvatelům. „Místo, na němž se zjevuje monstrum, a monstrum, které se zjevuje na určitém místě, se zdají být totožné.“⁴³⁰ V Elizabeth tak ožívá monstrum, podstata labyrintu, zviditelňuje se a odhaluje skrytý charakter.

Vězení

Významný okamžik pro vývoj postavy a dějové linie představuje pobyt George Gissinga ve vězení.⁴³¹ Ocítá se v něm pro podezření z vraždy sice jen nakrátko (jednu noc), nicméně pro jeho stav vědomí a následující kroky má ponižující pobyt ve vězeňské cele podstatný dopad. Gissing ve vězení prožívá dva momenty: prvním je pochopení Londýna jako trans-historického města, které se neustále proměňuje a jehož historie se vrací. Domnívá se totiž, že kámen, z něž je cela postavená, by mohl pocházet ze základů antického Londýna, jehož vrstva byla odkryta při stavbě skladů. Uvědomuje si existenci jiného, temného, pohřbeného Londýna, který prosakuje zpět na povrch i do Limehouse, aby znovu uchvátil jeho obyvatele. Cítí obdobné nebezpečí pocházející z analytického stroje Charlese Babbage, který přichází jako *genius loci* (v původním antickém smyslu *boha místa*) a je připraven vzít si George za svou oběť.⁴³² Ve vězení se mu tak dostává hlubšího a širšího pochopení spojení

⁴²⁹ Aveline Mortimerová, neúspěšná herečka a soupeřka z Lenova souboru, která později sloužila v domě Elizabeth a svedla jejího manžela, hraje v závěru románu hlavní roli v inscenaci zachycující celý případ vraždícího golema. Nešťastnou náhodou se v roli Elizabeth Creeové na pódiu skutečně oběsí. Lze tedy říci, že Elizabeth nepřímo zabila i Aveline.

⁴³⁰ Hodrová, *Místa*, 162.

⁴³¹ *GLD*, 147.

⁴³² *GLD*, 57.

současného Londýna, vznikajícího analytického stroje a historie místa, která se věčně opakuje.

Druhé zjištění, za něž pobytu ve vězení vděčí, se týká Gissingovy zranitelnosti. Ve vězení, kde skončil pro podezření z hrdelního zločinu, se totiž ocitá vinou své ženy. Její alkoholismus a morální pokleslost, před níž se ji se jako naivní mladík snažil zachránit, se absolutně vymyká jakékoli kontrole. Z vězení vychází díky šťastnému alibi: může dokázat, že v kritickou chvíli pracoval v jedné z krčem. Ačkoli se svou ženou komplikovaně žije mnoho let, až ve vězení si uvědomuje, že soucit či pocit morální odpovědnosti za její chování ho může stát život. Noc v cele mu otvírá oči a Gissing vychází na svobodu rozhodnutý změnit svůj život a neriskovat život a kariéru pro záchranu jedné ztracené duše. Proto se ani nevrací domů a míří rovnou do oázy bezpečí v čítárně Britského muzea. Gissing není v Limehouse s to si jakkoli polepšit, nebo se z beznadějného prostředí vymanit. Tímto tlakem na obyvatele téměř připomíná Limehouse prostředí francouzských naturalistických románů a determinaci, která postavám brání vystoupit z bludného kruhu chudoby, alkoholu a prostituce.

Vězení tvoří také narativní rámeček románu *GLD*. Expozice zachycuje popravu Elizabeth Creeové na vězeňském dvoře, a na rozuzlení detektivní linie románu se obloukem vracíme do cely, v níž před popravou Elizabeth Creeová odhaluje své činy. Obrácená chronologie těchto dvou kapitol tak rámuje detektivní rovinu románu. Elizabeth odsoudí „jen“ za vraždu manžela a před popravou dostává možnost rozehřešení. Přítomnému knězi se přiznává ke zločinům údajného golema z londýnských doků a to formou divadelní hry pro jednoho herce, tedy způsobem, jakým byla zvyklá vystupovat v běžném životě. Role se ale obrací: Elizabeth obléká štolu a v teatrálním výstupu dává „rozehřešení“ klečícímu duchovnímu. Osvětluje mu podvod s falzifikovaným deníkem, jehož účelem bude změnit pohled veřejnosti na zemřelého manžela, který bude posmrtně identifikován jako sériový vrah, „golem z londýnských doků“. Podvržený deník se tak stane instrumentem, který mění minulost, resp.

čtenářovo pochopení fabule. Vězeňská cela se tak stává místem konečného *denouement* a čtenář (podobně jako Gissing) získává ve vězení hlubší porozumění sérii vražd, dozvídá se, kdo skutečně psal řádky deníku a odhaluje se mu tajemství golema. Plán Elizabeth Creeové vyšel, její divadelní role má úspěch: vina bude nejspíše svalena na zesnulého manžela, protože kněz nesmí zpovědní tajemství porušit.

V metaforické rovině lze přenést vězení na metropoli jako celek. Obraz města jako vězení reflektuje Karl Marx, když vysvětluje vyšetřujícím detektivům: „The streets of this city are a prison for those who walk in them.“⁴³³ Socioekonomické podmínky chudinských čtvrtí, ze kterých není úniku, nutí své obyvatele konat strašlivé skutky.⁴³⁴

Čítárna Britského muzea

Výrazným toposem, tvořícím jeden ze syžetových center románu, je knihovna, resp. čítárna Britského muzea. Jak již dříve Ackroyd naznačil, oblast Bloomsbury a okolí Britského muzea „byla po staletí domovem okultních či radikálních spiritistických skupin“.⁴³⁵ Ackroyd soudí, že ulice v blízkosti mohutné stavby po staletí přitahují nejrůznější spiritisty a okultní společnosti.⁴³⁶ Jak poznamenává Iain Sinclair, knihovna Britského muzea a Greenwichská observatoř jsou vedle Hawksmoorových kostelů dalšími významnými zdroji okultních sil v Londýně.⁴³⁷

⁴³³ *GLD*, 93.

⁴³⁴ Chalupský, „London Confined,“ 150.

⁴³⁵ *LLCV*, 330.

⁴³⁶ Lewis, *My Words*, 13. Jejich výčet podává Barry Lewis: mimo jiné Hermetický řád Zlatého úsvitu (jehož členem byl i W. B. Yeates), centrum zednářů, Teosofická společnost, Swedenborgova společnost, astrologické knihkupectví Equinox nebo okultní Atlantis. Všechny sídlí nebo sídlili v ulicích bezprostředně sousedících s Britským muzeem. Připomeňme též existenci tzv. Bloomsbury Group, nebo s T. S. Eliotem spojené nakladatelství Faber and Faber na nedalekém Russell Square.

⁴³⁷ Onegová, *Myth*, 66.

Čítárna Britského muzea svou vnější konstrukcí přejímá některé fyzické vlastnosti toposu chrámu. Nad rozlehlým kruhovým půdorysem centrálního prostoru⁴³⁸ se do výšky tyčí masivní klenba, která dodává interiéru chrámové vzezření, podobné rozlehlé kupoli. Ozvěna zdůrazňuje prázdnotu prostoru, v němž panuje téměř posvátné ticho. Umístění knihovny v městském prostředí napomáhá postavám orientovat se v bludišti města, podobně jako kostelní věže v *HWKM*, a dodává ji na významnosti.

Vnějšková sakralizace se odráží i v rovině významové, tedy jako v mystickém chrámu či hřbitově. Účinek posvátného místa uplatňuje čítárna i na zarputilého odpůrce náboženství: Karl Marx zapřede hovor s židovským učencem Weilem týkající se kabaly, kterou Marx v mládí studoval. Pisatel deníku si je posvátnosti místa rovněž vědom a zapojuje topologické vrstvení v pravém i přeneseném významu, když informuje Solomona Weila, že čítárna stojí přímo na místě bývalého popraviště.⁴³⁹ Z vnějších i vnitřních vlastností čítárny pramení metafora „chrámu vědění“. Zmíněnými postupy dochází k sakralizaci místa, čímž knihovna přebírá funkci svatyně.⁴⁴⁰

Lutwack tvrdí: „Centralita místa v literárním díle je dána frekvencí a důležitostí událostí, které se v ní odehrávají, jeho závažností v chování postav, působivostí obraznosti a stylu, jakým je popisována.“⁴⁴¹ Středobodem *GLD* musí být knihovna, protože linie a osudy všech hlavních postav se v čítárně protínají: George Gissinga, Solomona Weila, Karla Marxe, Dana Lena a Johna Cree. Elizabeth Creeová si zde vyhlédla svou první oběť (Solomona

⁴³⁸ Připomeňme magický kruhový půdorys dávných svatyní či rotund, tvar kruhu hraje psychologickou roli také podle Bachelarda. K sakrálnímu charakteru přispívá i fakt, že stavba byla inspirována Pantheonem v Římě.

⁴³⁹ Field of the Forty Footsteps se nacházelo v blízkosti dnešního Russell Square. Některé zdroje udávají, že se jednalo o místo pro duely.

⁴⁴⁰ Lutwack, *The Role*, 42. Podle Mircea Eliade se v takovém centrálním místě střetává nebe a peklo a točí se kolem něj duchovní život tradicionalistické společnosti.

⁴⁴¹ Lutwack, *The Role*, 42-43.

Weila), implicitně se zde ocitá i vypravěč.⁴⁴² Čítárnou se epizodně mihnou i Oscar Wilde a G. B. Shaw. Dostředivá síla z ní činí jednu z os, kolem níž se román točí. V knihovně se protínají všechny linie příběhu a i přesto, že se některé postavy míjejí, vytváří se ohnisko pro knihovnu-chrám jako topos.

Nacházíme zde George Gissinga oslavujícího publikaci své eseje, která se stává součástí sumy vědění obsažené v knihovně. Gissing, ještě jako nadaný student, si zničil slibnou kariéru svou vytrvalou a naivní náklonností k pochybné ženě, před níž opakovaně utíká do klidu a bezpečí čítárny.⁴⁴³ John Cree rovněž utíká před manželkou do čítárny a studuje materiál pro plánovanou knihu o londýnské chudině a sní o slávě.⁴⁴⁴ Dan Leno pod kupolí odhalí svou příbuznost se slavným komikem Josephem Grimaldim a stává se jím posedlý.⁴⁴⁵ Solomon Weil studuje kabalistickou literaturu a hledá v čítárně soukromí a klid.⁴⁴⁶ Karl Marx plánuje napsat knihu o londýnském utrpení, přičemž studuje Tennysona a Dickense. A přichází sem konečně i Elizabeth Creeová, nechává si přinést de Quinceyho esej, *Dějiny zla* od Defoea a učebnici moderních chirurgických technik.⁴⁴⁷

Vedle významu chrámu se u čítárny realizuje i její poněkud temnější stránka. Pro členy Okultní společnosti je skutečným duchovním centrem Londýna, kde mohou být mnohá tajemství odhalena.⁴⁴⁸ Stává se mytickým centrem, které přitahuje šílence a vykořeněné postavy, podobně jako v *CHAT*. Knihovna láká blouznivce a vyšinuté intelektuály podobně, jako kostel přitahuje žebráky a náboženské fanatiky. Výstřední postavy jsou hlavními

⁴⁴² Jak vypravěč informuje čtenáře, kapitoly z falešného deníku Johna Creea pocházejí z archivu rukopisů Britského muzea, můžeme tedy předpokládat, že je studuje právě ve zmíněné čítárně.

⁴⁴³ např. *GLD*, 139. „[...] he felt himself to be protected from the vulgar life he was constrained to lead beyond its walls.“ Též *GLD*, 148. „If There was to be rest for him anywhere in this world, it was among his books.“

⁴⁴⁴ *GLD*, 270.

⁴⁴⁵ *GLD*, 196. „[...] he knew[...] that he had truly inherited Grimaldi's spirit.“

⁴⁴⁶ *GLD*, 59.

⁴⁴⁷ *GLD*, 270. Usvědčující kolekce knih, poodhalující identitu skutečného pachatele.

⁴⁴⁸ *GLD*, 269.

postavami vyprávěcích linií *GLD*, včetně samotného vraha. Poté, co Elizabeth Creeová vyhlíčí před soudem svého zesnulého manžela coby člověka morbidní povahy se sebevražednými sklony, ptá se jí prokurátor, jak zvládal člověk s takovými úzkostmi běžný den. Na to mu Elizabeth pregnantně odpovídá: „Každé ráno chodil do čítárny Britského muzea.“⁴⁴⁹ Byla to však ona, kdo v lékařských knihách našel návod pro svůj vražedný *modus operandi*.

Eduard Vlad se ptá: „And what is the role of the British Museum: a mere repository of [...] scripts or perhaps an ominous presence that prompts and incites people like Elizabeth Cree, whom we find to have been an assiduous reader on the premises?“⁴⁵⁰ Čítárna samozřejmě hraje podstatnou roli v Elizabethině směřování k tomu stát se golemem, protože ji k tomu nabízí prostředky, návod i morálně-estetické zdůvodnění. Vlastní prostor nepůsobí jako iniciátor, ale jako katalyzátor, jelikož Elizabeth do čítárny přichází už s jasným úmyslem. Nehledá, nebloudí, ale přesně ví, jaké knihy si nechat přinést ke stolečku.

Příznačná se zdá být i Babagova metafora vzduchu či atmosféry jako obrovského archivu, v níž se ve formě vlnění navždy uchovávají všechny lidské promluvy. Tato metafora se vrací v podobě ozvěny v čítárně; v šepotu, který se odráží od obrovské klenby, pod níž se shromažďuje lidské vědění a moudrost. Knihovna v sobě fyzicky zachycuje a soustřeďuje veškeré poznání, má tak pro řadu postav centrální charakter, je to místo, kde je všechno uloženo a zapsáno, kde se všechno dozvíme.

Umístěním děje do čítárny Britského muzea otevírá Ackroyd celou řadu intertextuálních asociací a vazeb. Čítárna se stala britskou kulturní ikonou a její ohlas v literatuře je dobře zdokumentován.⁴⁵¹ Čtenář si tak nutně musí

⁴⁴⁹ *GLD*, 42.

⁴⁵⁰ Eduard Vlad, *Authorship and Identity in Contemporary Fiction* (Constanța: Ex Ponto, 2005), 245.

⁴⁵¹ Výrazným způsobem se čítárna objevuje např. v dílech George Gissinga, Virginie Woolfové, Louise MacNiece, Davida Lodge. Vrcholí v ní např. film Alfreda Hitchcocka *Její zpověď* s herečkou českého původu Anny Ondrákovou.

spojovat tuto konkrétní lokalitu s kontexty jiných děl a na povrch tak vzlínají významy, které na toposu čítárny ulpěly.

Bílá pyramida

V *GLD* nacházíme jeden méně výrazný topos, který hrál důležitou roli v *HWKM* (jako brána, která byla součástí toposu chrámu). Jedná se o tajuplnou bílou pyramidu poblíž kostela Sv. Anny v Limehouse. Podobně jako topos *vchodu* v *HWKM* slouží pyramida v *GLD* jako místo obřadu či přechodu a vytváří bod, kde se linie jednotlivých postav kříží. Na bílé pyramidě objevuje policie jednu ze zmasakrovaných obětí londýnského golema. Kamennou stavbu tak můžeme chápat jako oltář, na němž golem vykonává svůj obludný rituál. V deníkovém záznamu pisatel v roli vykupitele interpretuje vraždu jako obětování, jako akt znovuzrození, křest krví.⁴⁵²

Coby průsečík dějových linií má pyramida zásadní roli pro orientaci v románovém prostoru a dokonale ilustruje Ackroydův (zde až poněkud hypertrofovaný) smysl pro vzájemnou provázanost míst, osob a událostí: pro George Gissinga, resp. Charlese Babbage, o němž Gissing píše, symbolizuje pyramida bránu k odhalení jedné stránky tajemství Londýna, podobně jako Babbagův tajemný analytický stroj. George Gissing, jenž zoufale hledá svou zpuštěnou manželku v ulicích Limehouse, zde s neznámou dámou prohodí pár slov jen krátce předtím, než žena padne za oběť golemovi. Policií zjištěné stopy na místě brutálního nasměrují vyšetřování k Danu Lenovi, protože žena byla nalezena v Lenově vyřazeném jezdeckém převleku. Tento oblek si zakoupila v obchodě s použitým oblečením, který provozuje pan Gerrard v domě, který byl (a opět bude) svědkem krvavého masakru.

Navíc jako reálná lokalita má pyramida potenciál působit nejen v rovině textové jako *místo s příběhem* či *místo s tajemstvím*, ale i mimoliterární.

⁴⁵² *GLD*, 126.

Kabaret

Divadelnost patří podle Ackroyda k typickým rysům města – o městu jako jevišti, na němž se v různých fraškách a tragédiích předvádí lidský život, píše Hodrová i Chalupský.⁴⁵³ Jak již bylo zmíněno výše, divadelnost, předvádění, maskování a dramatické role prostupují román *GLD* na několika úrovních. Komstová považuje za dominantní chronotop románu kontinuální divadelní představení, v němž se rozrušuje hranice mezi skutečným a hraným, mezi skutečnou a nasazovanou identitou.⁴⁵⁴ Rozpad pevného referenčního bodu má za následek, že při neschopnosti rozlišit mezi divadlem a realitou získává teatrálnost převahu a vražedný spektakl Elizabeth Creeové nelze zastavit.

V románu *GLD* můžeme referenční prostor divadla zúžit na prostředí londýnských kabaretů (music halls), v nichž se postavy pohybují a setkávají. Představení Lenova souboru se stěhovala mezi různými scénami, nelze je pojmout na jednom stabilní místo, protože přechodně se *divadlo* vytváří tam, kde zrovna soubor nachází. Nicméně pro vývoj postavy Elizabeth hraje klíčovou roli scéna Bell v Limehouse.

Mladou Elizabeth (tehdy ještě Lizzy z močálu Lambethu) divadlo neobyčejně přitahuje. Její matka ji kabaret přísně zakazuje jako ďáblův příbytek, což má možná na Lizzy přesně opačný účinek. V době, kdy matka umírá, vydává se Lizzy na první návštěvu do divadla, které ji absolutně okouzlí atmosférou, prostředím, stylizovanými obrazy města. Malá Lizzy vzhlíží k hercům jako k andělům a divadlo v ní vzbuzuje nábožný obdiv.⁴⁵⁵ Lizzy cítí, jak ji během představení přestává tížit utrpení a všudypřítomná bída, divadlo znamená jiný svět. „When she was shuffled out with the others into the street, it was as if she had been banished from some world of light.“⁴⁵⁶ Po matčině

⁴⁵³ Hodrová, *Místa*, 102. Chalupský, *Horror*, 199-239.

⁴⁵⁴ Komstová, *Chemical Theatre*, 62.

⁴⁵⁵ *GLD*, 16.

⁴⁵⁶ *GLD*, 20.

pohřbu se Lizzy okamžitě vrací do kabaretu v Craven Street a při vstupu na galerii zapomíná na svůj předchozí život v Lambeth. Cítí, že se stává někým jiným. Divadlo ji transformuje, Lizzy se v okouzlení zdá, že vše září a svět na jevišti se jeví jasný, oslnivý, popisuje divadlo jako „katedrálu světla“.⁴⁵⁷ Shodou šťastných náhod se nejprve stane pomocníkem, a následně i členkou věhlasného souboru Dana Lena, s nímž hraje několik sezon. Charakteristickým prvkem jejich vystoupení jsou převleky, transvestie a vstupování do různých opakujících se rolí.

Dan Leno je v té době slavný umělec *music hallu*, imitátor, zpěvák, komediant a „monopolylinguist“.⁴⁵⁸ Elizabeth se v tomto směru Lenovi podobá, na jevišti se stává někým jiným, např. Dcerou Malého Viktora:

It was as if I had some other personality which walked out of my body every time I stood in the glare of the gas, and sometimes I even surprised me with her slangster rhymes and cockney stuff.⁴⁵⁹

Elizabeth dospívá v ženu, prochází řadou úspěšných rolí a identit na jevišti. Role na sebe bere i mimo divadlo, v realitě, která ji obklopuje. Každý přerod Elizabethiny osobnosti a změnu identity doprovází vražda (v románu jich jí lze přičíst nejméně dvanáct). Ve své první mužské roli na jevišti dostává nápad procházet i mimo divadlo se městem v mužském převleku, což ji zaručuje bezpečnost a anonymitu. Elizabeth divadlo později opustí, když se provdá za Johna Creea, protože v její nové společenské roli by kabaretní kariéra nebyla akceptovatelná. Hraje roli úctyhodné manželky a bohaté paničky z lepší čtvrti. Před soudem, který ji viní z vraždy manžela, hraje nevinnou, oddanou manželku Johna Creea, přestože byla zdatnou manipulátorkou. Vlastní osobnost Elizabeth se ztrácí v tajemství, pod vrstvou masek a rolí.

⁴⁵⁷ *GLD*, 74-75.

⁴⁵⁸ Ackroyd tímto termínem označuje herce či komika, který v kabaretech vystupuje v sérii rychle se měnících postav. Viz *LLCV*, 345.

⁴⁵⁹ *GLD*, 106.

Během manželství se nostalgicky ve vzpomínkách vrací k působení na divadle, návštěvy Lenových představení Elizabeth nesmírně baví a osvěžují. Touha po divadelním úspěchu ji přiměje, aby bez vědomí manžela dokončila jeho vlastní rozepsanou hru, kterou on není s to dokončit. Protože majitelka divadla odmítne hru uvést, Elizabeth si ho na jeden večer celé pronajme, hru připraví a chystá pro manžela překvapení. K jejímu překvapení John její iniciativu zavrhuje a vztah se ocitá v troskách. Elizabethin pokus o návrat na scénu ve vážnější podobě v divadle Bell velkolepě selže. U publika, které očekává obvyklé kabaretní vystoupení, její melodrama naprosto propadá a limehouské publikum se jí vysměje.⁴⁶⁰ V okamžiku největšího ponížení si Elizabeth na scéně uvědomuje, jak špatně odhadla vkus publika, jeho touhu po laciné a pestré zábavě, která netematizuje jejich jeho vlastní utrpení. Lze předpokládat, že v tomto okamžiku se rozhodne pro pomstu na bezejmenném davu a stává se golemem.

Petr Chalupský na případu Elizabeth Creeové zdůrazňuje jeho sociální rozměr.⁴⁶¹ Podle něj páchá Elizabeth zločiny jako akt protestu utlačovaných, zranitelných a slabých proti mechanismu moci a materiální deprivaci obyvatel velkoměsta, aby se symbolicky zbavila životního ponížení a sociální nespravedlnosti.⁴⁶² Jsou to však zcela osobní pohnutky, které ji vedou k vraždám. Pakliže dříve zabíjela konkrétní individua kvůli ochraně své osobnosti či jako trest za způsobená příkoří, nyní se obrací k anonymní mase zbídačeného obyvatelstva Limehouse. Hanba, ponížení a nezdar se v její mysli přetaví jednak do vražedné nenávisti vůči Johnovi, tak i do neadresné agrese vůči společnosti, která se provinila tím, že nepřijala její falešný, naivní divadelní kus. Vražedný útok je reakcí na výsměch, jakému se melodramatu dostalo, a Elizabeth jako golem trestá ostatní za své nenaplněné ambice, za

⁴⁶⁰ Stejný motiv, kdy publikum neomylně odhalí faleš a klam, se znovu vrací v *LL*.

⁴⁶¹ Petr Chalupský, „Here We Are Again, Where Pathos and Pantomime Meet: The Theatrical City in Peter Ackroyd’s *Dan Leno and the Limehouse Golem*,“ *Orbis Linguarum*, č. 40 (2014): 513-529.

⁴⁶² Chalupský, *Horror*, 124.

tragickou chybu v úsudku a osobní selhání v roli manželky a dramatické spisovatelky. Elizabeth se hraní nevzdává: golem je její vrcholnou teatrální rolí – oboupohlavní bytost a vraždící monstrum rozehrávající krvavý akt v ulicích Limehouse.

Návštěvníci vnímají divadlo jako zobrazení světa a jeho řádu, jako odraz univerza: nejvyšší galerie v divadle se v anglickém originále označuje „gods“ a orchestřiště či přízemí pro stojící dívky je „the pit“, čili „peklo“. Přestože *music hall* integrálně patří do prostředí chudých londýnských čtvrtí, pro Elizabeth, stejně jako pro dav, představuje únik od reality, se kterou se setkává na ulici. Solomon Weil navíc dokazuje, že mnoho kabaretů a malých divadel vyrostlo na místech bývalých kaplí a kostelů.⁴⁶³ Sám se populárním divadlem zabývá – sbírá noty k nejnovějším písním, které zní na prknech londýnských kabaretů a své znalosti kabaly promítá i do postav na jevišti. S Elizabeth se dokonce jedné noci náhodou setká a odhalí její mužský převlek – považuje ji za ztělesnění Adama Kadmona, „prvotního člověka“ podle Kabaly. Weilův přítel Karl Marx divadelní umění odsuzuje, protože podle něj si dramatici dělají jeviště z ulic plných útlaku a krutosti. Jeho dcera má herecký talent, a přestože ji energický kabaret přitahuje, musí se kvůli svému společenskému postavení věnovat vážnější divadelní formě. Profesionální zájem o divadlo přitahuje novináře Johna Creea, jenž se v divadle setkává se svou pozdější ženou Elizabeth.

V závěrečné kapitole románu se všechny linie románových postav sbíhají opět v divadle Bell. V den poprav y Elizabeth Creeové se koná premiéra hry, kterou začal psát John Cree a Elizabeth dokončila nezávisle na něm. Po vynesení rozsudku nad Elizabeth se hry ujala majitelka divadla a nechala ji přepracovat, tak aby osud hlavní hrdinky kopíroval osud Elizabeth a jejího manžela. V tomto „pravdivém“ příběhu tragického páru, jak je senzační hra inzerována, vystupuje vedle Dana Lena v roli Elizabeth její bývalá kolegyně Aveline Mortimerová, která v domácnosti Creeových sloužila. Roli sloužky

⁴⁶³ *GLD*, 68.

ztvárnila Eleanor Marxová, která po neúspěchu s „vážným“ divadlem věří v kariéru v lidovém *music hallu*. Její otec Karl Marx sedí v hledišti společně se superintendantem z čítárny Britského muzea. O dvě řady za nimi se nacházejí George Gissing s manželkou. V publiku se objevují i inspektoři vyšetřující vraždy limehouského golema a Johna Creea. Všechny přeživší postavy se tak setkávají, netušíce, že se na tomto místě se jedna z forem golema zrodila.

Ackroyd v románu *GLD* vytváří nejbohatší koláž témat, poloh a textových typů. Děj se neodehrává v různých časových rovinách, ale zůstává soustředěn krátký časový výsek. Přesto (nebo právě proto) vazby mezi postavami a místy vytváří jednu z nejhustších sítí, s jakou se můžeme v Ackroydově literárním Londýně setkat. Významné prostorové uzly dokáží kolem sebe koncentrovat události a množství postav, takže i přes roztržitěné narativy působí román velmi kompaktně. Pokud bychom jednotlivé vrstvy vypravěčských linií klást jednu na druhou, budou se protínat na osách, které jsou tvořeny domem pana Gerrarda, čítárnou Britského muzea, kabaretem a bílou pyramidou. Vytvářejí zmiňovaný síťový labyrint o několika centrech, mezi nimiž se jako po spojovacích vláknech pohybuje golem.

„I cannot bear this violence,“ she said. „Wherever I go in London,
I see barbarism and cruelty.“

LL, 193.

Lambovi z Londýna

Román *Lambovi z Londýna* (Lambs of London, 2004) vypráví příběh založený na historických postavách sourozenců Charlese a Mary Lambových a Williama Henryho Irelanda, sběratele knih a shakespearovského falzifikátora. V textu je mladý spisovatel Charles Lamb zobrazen jako pečlivý pozorovatel městského života za vlády Jiřího IV. Regenta, jako melancholický, elegantní flâneur proplovající ulicemi metropole, jejíž kulturní a společenský život zaznamenal v *Eliových esejích* (Essays of Elia). Charlesova sestra Mary hledá rozptýlení a smysluplnou životní náplň, protože její osobní i profesní aspirace narážejí na dobové konvence a odpor rodiny. Náplní jejích dnů zůstává četba a péče o senilního otce. Frustrace u ní prohlubuje progresivní duševní chorobou, což vyústí v tragický čin. Ambiciózní mladík William Ireland, se kterým se Mary spřátelí, připravuje senzační literární odhalení. V tajemném domě William „objevuje“ dokumenty patřící údajně Williamu Shakespearovi, včetně jeho dosud neznámé divadelní hry. Při slavnostním uvedení hra u diváků i kritiky propadne, literární podvod je odhalen a Irelandova kariéra shakespearovského badatele se po skandálu ocitá v troskách. V závěru románu se jeho otec Samuel a omylem i Mary Lambová, která Williama podporovala, dozvídají, že historiku s tajemným domem si William vymyslel a Shakespearovy rukopisy precizně padělal v touze po slávě a uznání.

Ackroyd tradičně vychází z doložených historických událostí a postav: v románové podobě vlastně převypravuje (a upravuje⁴⁶⁴) tragický osud Mary Lambové a jejího bratra, jenž ji oddaně slouží až do smrti, a neblahý osud

⁴⁶⁴ Nehledě na to, že se Lambovi a William Ireland pravděpodobně nesetkali, Ackroyd mění i závažnější fakta, např. románová Mary Lambová umírá v sanatoriu o 40 let dříve, než ve skutečnosti. Opět to ukazuje, jak volně nakládá autor s historickými daty.

podvodníka Irelanda, včetně neslavné premiéry jeho hry v Drury Lane. Ackroyd se vrací k tématu literárního falza, povahy literárního originálu a napodobeniny, které se objevilo v *CHAT*.⁴⁶⁵ V *LL* je naznačena (pro Ackroyda trochu neobvyklá) milostná zápletka, ale k naplnění vztahu nedochází, protože William se skrze Mary touží dostat do literárního spolku jejího bratra. Román lze podobně jako *CHAT* číst jako „příběh z archivů“, v němž detektivní pátrání po původu nalezené archiválie vede k odhalení padělku.⁴⁶⁶ Na rozdíl od *CHAT* se falzifikace nenásobí a nezrcadlí v dalších liniích příběhu. Odhalení podvodu (falešné obrazy nebo krádež zápletky Harriet Scropovou z *CHAT*) se v tomto románu nekoná. Nelze jej ani očekávat, protože příběh skutečného Williama Irelanda a osud jeho „Shakespearovy“ hry je všeobecně znám.

Vězení

Nejzřetelněji se v románu *LL* objevují odkazy na město jako vězení, které metaforicky dusí své obyvatele a přináší zkázu. Nejedná se o konkrétní místo ve smyslu vězeňské cely nebo budovy, ale o město v širším pojetí, v němž osamocení obyvatelé cítí neustálou hrozbu smrti. Při pitce s Charlesem Lambem poznamenává postava Charlese De Quincyho:

„I am disgusted [...] that each of us has such a small centre of being. Me. My thoughts. My pleasures. My acts. Only me. It is a prison. The world is made up of entirely selfish people. Nothing else matters a damn.“⁴⁶⁷

Vystihuje tím atmosféru odcizení a lhostejnosti, která ve městě panuje, kde každý myslí jenom na svůj úspěch. Vedle De Quincyho je Mary Lambová

⁴⁶⁵ Hlavní hrdina William Ireland ostatně na básníka-falzifikátora Chattertona v textu několikrát odkazuje. Např. Peter Ackroyd, *Lambs of London* (London: Vintage, 2005), 71. „Chatterton was my age when he died.“

⁴⁶⁶ Nagy, *Palimpsesty*, 125-126.

⁴⁶⁷ *LL*, 155.

jediná, kdo projevuje zvýšenou citlivost vůči temným stránkám města:
„I cannot bear this violence, [...] wherever I go in London, I see barbarism and cruelty.“⁴⁶⁸ Ojedinělý akt soucitu a milosrdenství Mary vykoná, když z radosti z rodičího se vztahu s Williamem a dobrodružství na obzoru obdaruje znetvořenou žebračku. Ironií je, že žena své postižení pouze předstírá, aby vzbudila lítost a měla šanci vyžebrať víc, tedy i její dobré srdce se stane obětí podvodu.

Vězení (a zejména ta londýnská) byla vždy spojována s utrpením a se smrtí, která představuje mnohdy jedinou cestu na svobodu, únik. William se stane svědkem sebevraždy mladého muže. Lehkost a rychlost, s jakou se mladík vrhne do Temže, v něm na chvíli vyvolávají touhu zkusit to samé.⁴⁶⁹ Zmínky o sebevraždě skokem do vody se v textu objevují ještě několikrát. Významným okamžikem je pád Mary do Temže poté, kdy na procházce s Williamem zaslechne hádku matky s dcerou. Williamovi se podaří Mary zachránit, ale událost – připomínající pád Ofélie do potoka – předznamenává Marynino šílenství a smrt.

Na vězení, čili na uzavřený prostor, do něj je člověk nedobrovolně uvržen, se v *LL* proto opakovaně odkazuje jako na hrob. Charles Lamb zdůrazňuje, že města jsou místem smrti a byla stavěna na místech dřívějších hřbitovů.⁴⁷⁰ Topos vězení proto můžeme zúžit i na dům rodiny Lambových na Laystall Street, v němž Charles a Mary cítí existenciální tlak a blížící se smrt, vyjádřený představou domu jako hrobky. Když Mary čeká na bratra, který se opilý vrací večer domů, konstatuje: „To be buried alive – was that not a motive

⁴⁶⁸ *LL*, 193.

⁴⁶⁹ *LL*, 48.

⁴⁷⁰ *LL*, 193.

to drink?“⁴⁷¹ Přiznává, že kdyby měla odvahu a příležitost, pila by každý den, aby unikla sklíčenosti z dusivé reality.⁴⁷²

V domě rodičů, kde jí bylo dovoleno pečovat o otce, číst si a vyšívat, se Mary cítí ohrožená a svěřuje se Charlesovi: „I must get out of this house. [...] It is killing me.“⁴⁷³ nebo „Whose convention is that I am lying in my family grave. [...] I am dying here.“⁴⁷⁴ V rodinném domě zažívají pocit ztráty soukromí nsvobody, útlaku a smrti. Opresivní, ubíjející prostředí rodinného domu se senilním otcem a bezcitnou matkou, která přísně vyžaduje předepsané chování, narušují její psychické zdraví. Nejprve se snaží v zoufalství protestovat pouze slovně: „This is not a house of correction, Mother. We are not your prisoners.“⁴⁷⁵ Napětí, útlak a Maryna psychická labilita vedou nakonec k vraždě. Petr Chalupský na příkladu Mary Lambové ilustruje, jak vězení požívá slabší a vytahuje na povrch jejich temné stránky, které by zůstaly hluboko zasuty v jinak mírných povahách.⁴⁷⁶ Lékař následně prohlásí Mary za šílenou a ta díky tomu unikne šibenici, ale není pochyb, že právě psychický teror matčina žaláře k rozvoji poruchy přispěl. Vězení v podobě rodinného sídla způsobuje duševní rozklad a odsoudí Mary k přerušovaným pobytům v ústavu pro choromyslné blázinci (mad-house).⁴⁷⁷

Antikvariát

Jedním z ústředních míst románu *LL* je knihkupectví stojící v Holborn Passage, kudy Charles Lamb denně prochází do zaměstnání. Přesněji řečeno se

⁴⁷¹ *LL*, 10.

⁴⁷² Je příznačné, že jediné místo, v němž se Mary může v soukromí věnovat literatuře, si nechává zbudovat v podkrovním pokojíku. Nicméně její komnata nehraje v románu žádnou výraznou roli. *LL*, 11.

⁴⁷³ *LL*, 78.

⁴⁷⁴ *LL*, 84.

⁴⁷⁵ *LL*, 123.

⁴⁷⁶ Chalupský, „London Confined,” 152.

⁴⁷⁷ Příběh spojený s Mary Lambovou a ústavem v Hoxtonu přitahuje i Matthewa Palmera z *DDD*.

jedná o antikvariát, neboť se zaměřuje na starší dokumenty, pergameny, kvatra a folia. Charles jednoho dne vstupuje dovnitř, kde ho vítá William Ireland, jehož otec Samuel obchod vlastní. Charlese okouzlí zatuchlá atmosféra historických tisků a rukopisů, a je uchvácen, když mu William podává výtisk *Pandosta* Roberta Greena, s vepsaným věnováním od Williama Shakespearea. William Ireland se ukazuje spíše jako bibliofil, antikvář a maloměšťák než milovník literatury a umělec. Více než o obsah se zajímá o formu a hodnotu knih, v čemž se nevědomky přibližuje svému přísnému, dominantnímu otci, kterému jde v první řadě o peníze a zisk z prodeje.

Ačkoli se v tomto antikvariátu začíná odvíjet příběh padělaného „nálezu“, nezachycuje ho Ackroyd s takovou přesností, jakou věnoval vetešnictví v *CHAT*. Inventář je sporý, nezaznamenáváme tajemné předměty s vnitřním vztahem k majiteli obchodu nebo návštěvníkovi, které by zrcadlily nebo násobily motiv tajemství. V románu *LL* chybí předměty a detaily, které použil Ackroyd v exteriéru i interiéru Lenova vetešnictví, v němž Charles Wychwood našel portrét zralého Chattertona. V Irelandově knihkupectví zůstávají naznačeny, či spíše tušeny.

Originální shakespearovské artefakty vzbuzují mezi sběrateli a odborníky až posvátnou úctu. William v této souvislosti neopatrně utrousí, že tajemný dům, odkud vzácné památky údajně pochází, se pro ně stane novou *svatyní* – místem s příběhem, místem, kde se našel Shakespearův archiv. Když tuto myšlenku zavrhuje (s odkazem na údajné přání majitelky domu zůstat v anonymitě), funkci takové svatyně velmi rychle přebírá malý prostor knihkupectví, ze kterého se stává muzeum Shakespearových rarit. Zájemci o možnost spatřit na vlastní oči Shakespearův rukopis stojí dlouhé fronty, ale tento magnetismus není v textu dál nijak rozveden. William Ireland dokonce zapálí svůj pokoj nad obchodem, aby zničil všechny důkazy o podvodu s rukopisy. Místo tak zcela mizí z románového prostoru.

Shrňme, že ačkoli se v knihkupectví odehrávají důležité události, zůstává pouze jakousi kulisou v pozadí. Hlavní postavy si k němu nevytvářejí jiný než

čistě utilitární vztah. Ackroyd jej nezapojuje do sítě dalších prostorových nebo časových vztahů, knihkupectví není ani uvedeno do vztahu s jinými místy.

Dům s tajemstvím

V topologické mapě románu *LL* vystupuje do popředí tajemný dům, v němž William Ireland nachází dokumenty patřící údajně samotnému Williamu Shakespearovi. Pro Williama a jeho společníci Mary Lambovou představuje objev rukopisů zlomovou událost v jejich jinak fádních životech. Tajemný dům a jeho „objevy“ představují pro Williama způsob, jak se vzepřít autoritativnímu otci. Pro Mary jsou vítaným zpestřením a záminkou opustit na chvíli dominantní matku a senilního otce. Mary tráví čas v domácím vězení, jemuž byly mladé ženy koncem 18. století nezdědka odsouzeny, proto nadšeně přijímá nabídku Williama Irelanda sdílet s ním jeho dobrodružství a účastnit se pátrání po cenných artefaktech.⁴⁷⁸

Přes společný zájem působí dávné rukopisy na oba protagonisty protichůdně. Zatímco William Ireland zpřítomňuje minulost tím, že ji fyzicky vytváří a jakoby vytahuje z hloubi zapomnění na světlo současnosti, Mary v nich spatřuje únik z nepříjemné reality do svobodné, idealizované minulosti: „It was a refuge from her misery. To dwell in another time – if only for a moment – offered her proof that she need not be confined or constricted.“⁴⁷⁹

Charles se o údajné existenci domu svěřuje Mary při společné procházce. Podle jeho vyprávění nachází dům, který ukrývá Shakespearovy písemné relikvie, díky náhodnému setkání s tajemnou vdovou. Ta Williama osloví, aby prošel pozůstalost jejího manžela, díky čemuž se poprvé o existenci tajemného domu dovídá (dům jako nečekané dědictví se objevuje již v *DDD*). William dámu doprovází a ta mu umožňuje v domě volně pátrat. O charakteru domu se čtenář dovídá pouze z Williamova vyprávění, které, jak se v závěru románu

⁴⁷⁸ *LL*, 60. William mluví o „hledání“ („quest“), ačkoli podvod je dávno naplánován.

⁴⁷⁹ *LL*, 81.

ukáže, byl čistý výmysl s cílem zastrít pravý původ falz. William z domu postupně vynáší závěť Shakespearova otce, Shakespearovu báseň pro Anne Hathawayovou, jeho kadeř, rukopis *Krále Leara* a po dalších více či méně souvisejících dokumentech i celou hru.

Tajemství domu ve Williamově podání spočívá nejen v nejasné minulosti, ale i relativní prázdnotě. Dům není vybaven nábytkem, ale skrývá značné množství dokumentů, knih a papírů. Když William a vdova poprvé vchází do domu, potkávají osamělou služebnou. Ta v tušení, že původní majitel zemřel a již se nevrátí, nechává stát v okně svíčku. Nechává si doplatit dlužnou mzdu a odchází. Vdova dává Williamovi svolení listiny prozkoumat. William nalézá skříňky a truhly se zašlými dokumenty, čím je naznačen je motiv zasunutých tajemství, které na menším měřítku odrážejí tajemnost domu. Poznávání, resp. objevování domu v interiéru probíhá na horizontální rovině, není zdůrazněna vertikálnost domu. Prostor proto nemá hloubku domu Matthewa Palmera, zůstává plochý, nestrukturovaný.

Tento fakt sice nesnižuje estetický účinek domu, ale stále svým charakterem odpovídá toposu *domu s tajemstvím*. Williamovo vyprávění o fiktivním prohledávání neexistujícího domu dokládá jeho jistý literární talent. V další dimenzi textu (fikce ve fikci) tak vlastně William dokazuje znalost náležitostí, které tajemný dům musí vykazovat, aby správně zapůsobil na představivost Mary. Zapojením očekávaných rysů tajemného domu včetně všech přesvědčivých detailů získává Williamova historika v jejích očích na věrohodnosti.

Přestože se jedná o fiktivní dům, o fantazii hlavní postavy, z hlediska výstavby vyprávění představuje klíčový bod. William o něm vypráví při prvním soukromém rozhovoru s Mary, čímž navazují intimnější vztah, protože sdílí společné tajemství. Od nálezů rukopisů v domě se rovněž rozvíjí dějová linie završená inscenací údajné Shakespearovy hry *Vortigen*, kterou se chystá inscenovat Richard Sheridan ve svém divadle.

Divadlo/chrám

V tomto románu se chrám či kostel jako literární topos výrazně neobjevuje, musíme si však povšimnout scény, při níž William Ireland v divadle v Drury Lane sleduje představení hry *Pizzaro*. Průběh hry i její účinek se totiž výrazně shoduje s náboženským obřadem – divadelní představní přebírá vizuální podobu i funkci mše, čímž se z divadla stává chrám. Stáváme se tak svědky procesu *sakralizace profánního*, během něž místo světské, všední nabývá významu místa posvátného. Divadlo v Drury Lane vytváří významný topos chrámu, čili místa hierarchicky odděleného od svého okolí. Nejen samotný interiér divadla skýtá hluboký estetický zážitek, ale především divadelní produkce znamená pro Williama duchovní prožitek, umocněný tím, že je sdílený s ostatními návštěvníky.

Průběh produkce lze shrnout následovně: otec a syn Irelandovi nejprve stoupají po mramorových schodech do haly (vestibulum chrámu) se zlatými sloupy, kde se obdivují freskové výzdobě stropu a alegorickým motivům andělíčků a pastýřů. Uvaděč ve stříbřitě pudrované paruce je vede kolem portrétů významných umělců (mučedníků či svatých) a usazuje v čestné lóži (podobně jako chór vyhrazený pro aristokracii). Prožitek graduje, protože scéna se zdá být „krásnější – intenzivnější, barevnější – nežli materiální svět“⁴⁸⁰. Španělského generála (kněze) na scéně vítá hudba (varhany), se sborem vojáků (ministranti) a Williamovi není v tuto chvíli vůbec zřejmé, je-li to herec nebo postava, rozdíl se zcela stírá. Princezna Elvira následně hovoří k publiku (kázání), jako by to byli její kolegové (bratři a sestry).

This was the meaning of the theatre, as now William understood it. It allowed the spectators to rise out of their own selves in an act of communion. Why had he not considered this before? Just

⁴⁸⁰ LL, 160. Podle Hodrové, se „[p]osvátné místo [...] je územím, na kterém lidská bytost zažívá intenzivněji než jinde vlastní bytí, prostřednictvím obřadu [...] vstupuje do kontaktu s božskými bytostmi, navazuje vztah s vesmírem.“ Hodrová, *Místa*, 6. Podobně divadlo působí i na Elizabeth Creeovou v *GLD*.

as the actors performed this ritual of transformation, becoming more than just mere men and women, so the audience attained some higher state of existence and awareness.⁴⁸¹

Tato scéna symbolizuje eucharistii. Hrály housle a „jejich melodie naplnila Drury Lane patosem a úžasem“.⁴⁸² Motiv smrti (nutný pro křesťanský obřad) symbolizuje rytina s Hamletem s lebkou v ruce na stěně lóže. Otec a syn opouštějí divadlo povzneseni.

Zcela zjevně zde Ackroyd prakticky demonstruje svou tezi o tom, že londýnská sensibilita a imaginace jsou založeny na katolické tradici a (v tomto románu ironicky přehnané) teatrálnosti. Jeho účinek na postavu Williama Irelanda spočívá v hlubokém transcendentálním prožitku souznění a spojení s bližními, s možností uniknout z vězení světa, čímž pro sebe vyvrací de Quincyho tezi o sobeckosti obyvatel (viz topos Vězení).⁴⁸³

V syžetovém zapojení představuje následné divadelní uvedení podvrženého *Vortigena* vrchol dějové linie, která se odvíjela od „nálezu“ prvního Shakespearova textu. Podobně jako v *GLD* se tak ve finále setkávají téměř všechny postavy románu, ale linie, které k tomuto setkání vedou, nejsou zdaleka tak propracovány jako v *GLD*. Kariéra Williama Irelanda směřovala k triumfu, který se měl odehrát v divadle a měl dokázat jeho literární talent, falzifikátorský um a zabezpečit mu společenské postavení. Sensibilita londýnského davu se ale ošálit nedá, bezpečně pozná podvrh a odhalí Irelandův podvod. Opakuje se opět motiv z *GLD*, v němž patetickou hru Elizabeth Creeové publikum vypíská. *Vortigen* se změní ve frašku, na které participují samotní herci a přidává se i řada vtipných jevištních chyb.

⁴⁸¹ LL, 161. Jeden z významů „communion“ v češtině je „svaté přijímání“.

⁴⁸² LL, 161. „Their melody filled Drury Lane with pathos and wonder.“ („wonder“ můžeme opět přeložit i jako „zážrak“).

⁴⁸³ LL, 161.

Je evidentní, že Ackroyd v románu *LL* využívá řadu osvědčených a vyzkoušených motivů z románů předchozích, nicméně v oslabené formě. Sítě vztahů mezi místy oproti předchozím románům řídne, sepjetí míst s postavami se zdá být méně výrazné. Historická kontinuita je občas naznačena, ale nenabývá takového významu, jako v Ackroydových dřívějších románech. Například transhistorická kontinuita zločinu v určitých lokalitách se projevuje pouze na rohu ulic, kde Charlese Lamba okradou o hodinky.⁴⁸⁴ William řekne Mary o Shakespearově nalezené hře na místě, kde stávalo původně divadlo Globe, ale další významy, vztahy nebo asociace se neotevírají. Ackroyd současně rezignuje i na komplexnější pojetí časových rovin či dějových linií. Tajemný dům, domácí vězení i divadlo sice rozehrávají asociace s těmito topoiy spojené, ale nedostává se jim takové hloubky a šíře, jako v *CHAT*, *HWKM* nebo *GLD*. Ve srovnání s nimi působí *LL* mnohem střídměji, předvídatelně a konvenčně.

⁴⁸⁴ *LL*, 32.

Závěr

Předložená studie analyzuje významné lokality ve vybraných londýnských románech Petera Ackroyda. Metropole, která hraje ústřední roli v celkové koncepci zmíněných děl, se rozprostírá na rozsáhlém území, z něž vystupují do popředí některá klíčová místa – toposy, které mají ve struktuře románu privilegovaná postavení. Cílem práce bylo zúžit pohled na široký městský prostor a sestoupit z krajiny města na úroveň jednotlivých konkrétních lokalit, vyhledat a prozkoumat tato místa z topologického hlediska a pokusit se popsat jejich význam a funkci.

Práce vychází z předpokladu, že románový prostor je tvořen sítí vztahů, které se protínají v určitých uzlech. V případě zkoumaných románů Petera Ackroyda jsou tyto uzly tvořeny klíčovými lokalitami, které svými vlastnostmi nabývají charakteru toposu. Analýza dokázala, že místa zapojená do charakteristiky postav, tematického plánu a celkové kompozice představují topologická centra působící na několika rovinách svými literárními i mimoliterárními přesahy.

Vraťme se závěrem k představě labyrintu (či přesněji bludiště), o němž byla řeč v kapitole o toposu. Představíme-li si meta-topos labyrintu ve formě zmiňované prostorové sítě, tedy vzájemně propojených bodů různé úrovně, můžeme spatřovat toposy domu, chrámu, divadla, či vchodu jako uzly tvořící průsečíky linií a vláken symbolizující vzájemné vnitřní vztahy. Mluvíme nejen o čistě geografických liniích položených na fyzické mapě města, kde např. chrám Nicolase Dyera tvoří sedm vrcholů matematického grafu, ale o komplexní síti vztahů, kde se protínají linie postav, jako např. čítárna Britského muzea v *GLD*, nebo časové roviny v případě domu v *DDD*, jakož i společenské vrstvy v případě kostelů v *HWKM*.

Pro síťový labyrint je typické, že jeho globální struktura je nepoznatelná. Takový charakter města se ostatně odráží i v jeho Ackroydově biografii Londýna: systematizace chronologická, geografická či mocenská je vždy

limitující a pokusy o zachycení ducha města v diachronní či synchronní perspektivě selhávají. Výsledkem je vlastně útržkovitá zkušenost tvořená překrývajícími se fragmentárními obrazy z minulosti i současnosti, protipóly bezejmenného davu i konkrétních obyvatel, to vše spojené postřehy o svérázné kultuře, architektuře, specifické krajině města a jeho duchovních dějinách. Mohlo by se zdát, že výsledný obraz bude tvořen nesourodou směsicí disparátních prvků, ale protože se vlastně jedná o rozličné aspekty jednoho místa, vytváří paradoxně jednotný systém věčného a věčně proměnlivého města. Města, fungujícího na principu homeostáze, tedy dynamické stability, kterou zajišťuje pouze čilá interakce jednotlivých elementů organického celku.

Na zmíněné románové toposy můžeme tedy nahlížet jako na způsob, jak komplexní a nekonečné možnosti historických, osobních i transcendentálních vazeb uspořádat do uchopitelného a přehledného celku. Jinými slovy jak se vypořádat s chaosem, který je vytvářen neustálým pohybem, transformací a živelností pulzujícího metropole. Neznamená to však, že by topologická ohniska měla síť vazeb zachytit ve strnulé poloze: naopak jako toposy rozvíjejí a otvírají další možnosti vazeb, účinků a vrstvení významů. Toposy jako uzly v bohaté síti vztahů mají dvojí, komplementární funkci: na jedné straně předivo vztahů kotví a drží pohromadě, na druhou stranu vytvářejí nové uzly, na kterých mohou vznikat vazby nové a propojovat rozličné linie probíhající napříč románovým časoprostorem. Mají tedy organizační funkci, jak bylo v jednotlivých kapitolách prokázáno.

Originální účinek Ackroydových topologických kotev navíc spočívá v sepětí s reálným prostředím, historickou (ne)přesností a současně přesahem do mystických a mytických rovin. Zapojení reálných kulis Londýna (např. čítárny, kostelů) totiž násobí účinek literárního toposu, na němž ulpívají významy a příběhy a jejich reálný referent aktivizují další literární i mimoliterární kontexty. Současně s tím, jak toposy zasahují do skutečné mapy města, tak se jí zároveň vzdalují do transcendentálních dimenzí, do kosmického řádu věčného koloběhu času. Ukázali jsme, že v Ackroydových románech

fungují toposy jako průsečíky časových rovin, skrze něž lze komunikovat napříč časem nebo mimo čas, a které např. v případě *HWKM* slouží současně jako prostředky k hlubokému mystickému zážitku zrcadlícímu tajemství univerza.

Ackroyd jakoby se nespokojil pouze s ustanovením ústředních míst, kolem nichž se romány točí, tedy uzlů držících onu pomyslnou síť pohromadě. Za tato místa vybral lokace navýsost archetypální: zejména se jedná o dům a chrám. Jak bylo vysvětleno výše, archetypální účinek rezonuje sensitivitou postav i čtenáře mnohem silněji nežli všední lokace, u nichž takový účinek nepředpokládáme. Máme ze sekundární literatury za prokázané, že literární toposy u čtenářů asociují určité vlastnosti, vyvolávají jistá očekávání a evokují osvědčené, prověřené postupy, které byly v literatuře nesčetněkrát recyklovány a variovány. Toposy zkoumaných románů nabývají archetypálních kvalit, protože představují jakési univerzální symboly, které se v podobných funkcích a významech objevují v literatuře již po staletí. Jak píše Northrop Frye, tyto ve své čisté, řekněme stereotypizované, podobě nejlépe komunikují se čtenářem. Možná i to je důvod, proč mají jeho romány širokou čtenářskou odezvu a zůstávají stále populární. Ackroyd ale na klišé nespolehá, archetypální významy aktualizuje a dodává jim nové významy a funkce. Ačkoli narušuje v *CHAT*, *DDD*, *GLD* i *LL* idylu domu jako ostrova bezpečí a stability v neklidném moři, zůstávají tajemné domy klíčem k vlastní identitě, k poznání minulosti či k její fabrikaci. Podobně jako chrámy v *HWKM*, které neposkytují útěchu a místo ke kontemplaci, ke vhledu do řádu světa, ale naopak zneklidňují a zatemňují a místo spásy přinášejí zkázu a smrt, zastávají stále funkci svědka ústředních okamžiků lidského života a představují orientační body v životě architekta, detektiva i skupin tuláků. Čítárna Britského muzea přes svůj posvátný chrámový charakter podvratnou funkci, protože poskytne vrahovi návod k hrůzným skutkům. Tajemná místa jako např. starožitnictví nebo pokojíky v *CHAT* a *LL* neotevírají prostor k úchvatným objevům zajišťující slávu, ale vedou v konečném důsledku k úpadku a smrti.

Ackroydovy románové toposy se vždy vyznačují prostupy, kde se stírá hranice mezi místem a psychologií postavy, zřetelně např. v případě Matthewa Palmera v *DDD*. Jako klíčová vlastnost Ackroydových toposů se jeví *tajemství* spočívající nejčastěji v tajemné historii místa (dům v *GLD*), jeho skryté funkci (chrámy v *HWKM*), nebo v tom, že ukrývají tajemné předměty, jež následně ovlivňují jednání postav (starožitnictví v *CHAT*, dům v *LL*). U nejvýraznějších Ackroydových toposů, za něž považujeme Hawksmoorovy chrámy, Lenovy kabarety či Deeův dům, dokážeme navíc sledovat, že místa slouží k metaforickému zobrazení vědomí postav, k externalizaci jejich vnitřních, skrytých stavů.

K vlastnosti toposu patří i to, že má organizační potenciál. Stojí na významných bodech syžetu a díky své schopnosti působit na jednání postav se podílí na vytváření zápletky, která má často detektivní charakter: spáchání vraždy v konkrétní lokalitě a snaha o její objasnění, nález tajemného předmětu v domě nebo v archivu, to vše posouvá děj kupředu a klíčové okamžiky se soustředí právě do topologicky nabitých míst. Zdá se, jakoby se románové postavy v otevřeném, nerozlišeném, chaotickém bludišti města jenom přemisťovaly mezi konkrétnějšími, často uzavřenými lokalitami, kde se „něco děje“. To samozřejmě nelze považovat za novátorský postup, nicméně můžeme učinit závěr, že syžetové vrcholy se u Ackroyda nejčastěji váží ke konkrétnímu, topologicky významnému místu, jež stojí na průsečíku narativních linií. Tento fakt se odráží v kompozici románu, nejzřetelněji opět v *HWKM*.

Ze zkoumaného materiálu by mělo být patrné, že ačkoli Ackroyd opakovaně pracuje s toposy domu, chrámu, či komnaty, nezůstávají jeho konstrukce strnulé. Klíčové vlastnosti si topos musí vždy podržet (místo s tajemstvím, s příběhem, orientační bod), ale celkové vyznění se liší vždy v závislosti na charakteru románu: tradiční *VPL*, temný *HWKM*, hravý *CHAT*, hermeticky uzavřený *DDD*, kabaretní *GLD* a konvenční *LL*, v každém se do popředí dostává jiný aspekt Londýna a tomu odpovídající stylizace topologických ohnisek.

Na vzorku vybraných románů nemůžeme kvalifikovaně odpovědět na otázku, jak přesně se v průběhu Ackroydovy tvorby stylizace mění. Zdá se, že v posledním zkoumaném románu *LL* opakuje Ackroyd osvědčené konfigurace, které využil v románech předchozích (tajemný dům, divadlo) a topologická mapa románu řídne. K takovým závěrům by ale bylo třeba provést další analýzu. Podstatné zůstává, že význam a způsob zapojení toposů do struktury Ackroydových vrcholných románů *HWKM*, *CHAT*, *DDD* a *GLD* zůstává nepřekonaný. V ostatních zkoumaných románech nevykazuje míra, do jaké se postava prostupuje s místem, takovou intenzitu, jako v jeho nejlepších dílech.

Předkládaná práce neměla ambice podat definitivní výklad nebo přinést převratnou interpretaci Ackroydových románů. Cílem bylo ukázat, že topologický přístup, který se může zdát překonaný či nosný pouze pro díla dávno mrtvých autorů, má své uplatnění i u současné literární produkce, která jakoby neustále vyžadovala modernizovaný kritický aparát. Za přínosné považujeme také použití původní české metodiky, která dokáže překvapivě dobře postihnout zásadní aspekty Ackroydových próz a tím je zařazuje do společnosti „prověřené“ evropské literatury. Ackroydovy romány, které bývají označovány za postmoderní, experimentální, či mnohoznačné, jsou vlastně zakořeněny v tradičních, archetypálních lokalitách, které hluboce rezonují čtenářovým podvědomím.

Pohled na konkrétní místa jako topologické uzly je uvádí do širšího literárního kontextu reflektující historickou tradici, se kterou Ackroyd vědomě pracuje, což mu umožňuje stavět na ověřených a vyzkoušených toposech, cíleně s nimi pracovat a modifikovat je. Uvědomování si souvislostí je vždy obohacující a prohlubuje to čtenářský subjektivní zážitek z Ackroydových románů, jenž by měl stát primárně před jakoukoli interpretací.

Summary

The dissertation analyses selected novels by Peter Ackroyd using the topological approach. The aim is to identify and describe important places of his novels as literary topoi. Peter Ackroyd is a prolific writer whose conception of London and transhistorical connectedness permeates all his writing including his novels, biographies and non-fiction. His idiosyncratic vision of a perpetually transforming metropolis lends him an original position in the context of contemporary British literature. It could be argued, however, that the timespace of his novels revolves around certain places which make up a network which is anchored in nodes that coincide with the topoi.

The thesis begins with a summary of the available criticism, placing Peter Ackroyd in the context of literary scholarship. Despite being frequently associated with postmodernism, psychogeography and new historicism, Ackroyd dismisses these labels and argues that his works are rooted in the long tradition of English sensibility. His works conform to a certain extent, however, to the poetic principles of each of these “schools” or “movements”, while being at the same time at odds with them. The outline then places Ackroyd within the context of other London writers and deals with notable publications analysing his oeuvre from different perspectives including hermetic and mythological (Susanna Onega), textual (Gibson and Wolfreys) and as a (post)modern realisation of Bakhtin’s chronotope (Komsta). Czech scholarship features monographs by Petr Chalupský, who has brilliantly synthesised key aspects of Ackroyd’s London and Ladislav Nagy, who discusses Ackroyd within the recent trend of historical writing.

In the introduction to the theoretical part, the concept of space in literature is discussed along the lines of Janusz Sławiński, Alice Jedličková and Yuri Lotman. Place is then defined in accordance with Tim Cresswell’s idea of a meaningful location and Leon Lutwack’s investigations of the role of place in literature. The subsequent theoretical framework for the topological analysis is

based on the works of Daniela Hodrová and Michal Peprník who claim topos is a place with a story that sets the place apart from its surrounding, a story which gives the place a different value. A literary topos comes about as a recurrent, stylised form of a place which has appeared in similar functions and shapes in texts throughout history. During this time, the topos has accumulated and incorporated those previous instances and these are always implicitly contained. A topos is encased in layers of attached associations and potential meanings, some of which come to life when the topos is used in a text. In order for a place to be interpreted as a topos, a narrator/character sensitive to this effect must perceive the place as such. Ackroyd assumes that people are influenced by places and demonstrates this conviction in his fiction. The characters – aware or unaware of such an effect – act in similar ways in certain locations and thus create a pattern of historical resonance. The dissertation also argues that topoi such as *a house, a temple, a spire, a prison, and a labyrinth/maze* demonstrate archetypal qualities and become universal symbols, which elicit certain expectations in the reader.

The research question asks whether there is something like an Ackroydian topos that appears in his novels with each instance reminding us of previous and similar instances. The dissertation attempts to identify recurrent topoi and looks at the way these traditional, conventional associations function in the novel structure. Ackroyd's most critically acclaimed novels are selected due to the large volume of writing the author has produced thus far. The majority of those selected involve complex plot lines, disruption of traditional notions of time and space and play upon the relationship between the fictional and the real, the fake and the original, the present and the past.

Ackroyd's first novel *The Great Fire of London* (1982) contains the seeds of elements utilized in full scale in his later novels. The place most infused with topological qualities is the site of the former Marshalsea Prison, the setting of Charles Dickens' *Little Dorrit* that underlies the entire plot, which is set in 1880's London. Each of the main characters is drawn to this place for reasons

connected with the Dickens' novel. The hopelessness and desperation of contemporary characters reverberates the pain, injustice, and suffering on the non-existent prison site. The site of an existing prison, the Wormwood Scrubs, has a deadening effect on the inmates and the confinedness radiates to its vicinity. The labyrinthine character is enhanced by the presence of a monster in the shape of a murderous imp. The gloomy, dilapidated London finds its reflection in the dejected inhabitants of the metropolis and most notably in the devastating effect it has on close personal relationships of the protagonists. While the textual play with *Little Dorrit* and the decaying human relationships are prominent features of the novel, the topological use of a place with a (hi)story is taking shape in the background.

Ackroyd's finest and most ambitious novel *Hawksmoor* (1985) is analysed next. The prominent topos of this complex and intriguing novel is *the temple*. Seven churches, built by the eighteenth century architect Nicolas Dyer, are revisited by the contemporary detective Nicolas Hawksmoor, who is investigating a series of murders in the vicinity of Dyer's seven churches. The analysis demonstrates how *the temple* and *the spire* serve as points of intersection between the two narrative layers, which intertwine to finally merge in the novel's last chapter. In tune with his hidden occult belief, Dyer inserts subversive meanings into his churches, which manifest traditional features of a Christian temple, i.e. a place for contemplation with the transcendental. The gravitational force of the churches draws the characters to it, where they are not met with consolation and refuge, but with a cruel death. Detective Hawksmoor's futile attempts to solve the crimes lead to a reluctant appreciation of the irrational, transhistorical powers which lie behind the mystery. The churches function as axes around which the characters, the society, and plot revolve as they are placed on the sites of events important for the characters' development and constitutive for the composition of the story.

In Ackroyd's next novel, *Chatterton* (1987), three narrative lines cross one other several times only to merge in a visionary climax at the very end.

The dominant topoi include a *mysterious house* in which Charles Wychwood finds a portrait of the mature Thomas Chatterton, which later proves fake. The house clearly shows several key characteristics indicating mystery, uncertainty and the uncanny reflected in the exterior and interior, as well as in the characters inhabiting the house. It foreshadows the motif of the doppelgänger and death, as does *the house with a monster*. The attic chamber in which Thomas Chatterton died also manifests several expected associations and directly alludes to the extra-literary reality captured in Willam Wallace's iconic painting. The novel features several minor topoi (*gate/entrance, temple*) and certain topoi which gain prominence in Ackroyd's later novels: *a labyrinth* and *a library*.

As the title suggests, the prominent topos of *The House of Doctor Dee* (1993) is a mysterious house, inherited from his father by Matthew Palmer. The house proves to be an enigmatic reflection of Matthew's puzzling identity, interacting with its new inhabitant in strange ways. Over the course of the novel, Matthew discovers the nature of the house and is forced to re-define his relationship with parents and friends. He gradually realises a transhistorical connectedness with the original owner, the medieval magus Doctor Dee and the effect the house has played on generations of its owners. Built on a vertical axis, the house symbolically connects the time layers and brings the hidden, buried phenomena to light, alluding to English Gothic literature. The house is not a safe, idyllic projection of cosy intimacy, but an emblematic focal point of the character's uncertainty and mysterious past.

Dan Leno and the Limehouse Golem (1994) is a pastiche of a Victorian penny-dreadful. The tangled network of story lines and voices is pinned to several prominent locations of *a house* and *a temple* in the form of the Reading Room of the British Museum. The house where the notorious murders on Ratcliffe Highway took place becomes the gravitational centre for several characters in the novel, who also meet under the dome of the Reading Room. In the eyes of the villain/protagonist, the house becomes a shrine and forces

him (her) to re-enact the terrible act in a homage to the house's bloody past. The Reading Room attracts characters who seek a refuge from the bustling city and provides them with spiritual or methodological guidance for further steps. Limehouse is transformed into a labyrinth/maze, which inherently houses a monster that can take various shapes. The topos of *a prison* becomes dominant in the life of the character, George Gissing, providing him with the locale for a revealing introspection. On a larger scale, the quarters become a prison the poverty-ridden inhabitants cannot escape. Dan Leno's music hall is another notable intersection to which all the novel's storylines converge.

The last analysed novel, *Lambs of London* (2004), evinces a notable decline from the complexity and topological richness of the previous novels. *A prison* and *a house* overlap in the residence of Charles and Mary Lamb, forcing the inhabitants to look for a way out or act in protest. The bookshop of William Ireland, which displays an array of Shakespeare memorabilia, does not demonstrate the features previously associated with a mysterious antique shop. A denouement similar to *Dan Leno and the Limehouse Golem* takes place in a theatre, but does not have the same effect and gravity as before. The novel suggests that Ackroyd has exhausted the creative potential associated with topoi, wherein the topological network is becoming thinner.

In conclusion, Peter Ackroyd in his novels creates a multi-dimensional network of relationships between characters, places and time layers. This kind of neuronal network is organised around nodes which take the form of topoi, i.e. recurrent locales which both absorb and emanate characteristic associations. The fragmentary and perpetually shifting experience of the nature of the metropolis is anchored and stabilised using fairly traditional devices. At the same time, the nodes do not create a constant, stable frame, but are always open to modifications, subversive activity and disintegration. Ackroyd consciously plays with the tension between the real, the historical and the imagined and fictional. The analysis reveals that Ackroyd's fiction, despite

displaying an array of postmodern devices, utilizes traditional topological constructions, to which the elements of mystery and danger are added.

Bibliografie

Prameny:

- Ackroyd, Peter. *Chatterton*. London: Penguin Books, 1993.
- . *Dan Leno and the Limehouse Golem*. London: Minerva, 1995.
- . *English Music*. New York: Penguin, 1992.
- . *First Light*. London: Hamish Hamilton, 1989.
- . *The Great Fire of London*. London: Penguin Books, 1993.
- . *Hawksmoor*. London: Penguin, 1993.
- . *The House of Doctor Dee*. New York: Penguin, 1994.
- . *The Last Testament of Oscar Wilde*. London: Sphere Books, 1988.
- . *The Lambs of London*. London: Vintage, 2005.
- . *The Plato Papers*. London: Chatto & Windus, 1999.

Sekundární literatura:

- Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. 7. vyd. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999.
- Ackroyd, Peter. *Albion: kořeny anglické imaginace*. Přel. Hana Volejníková. Praha: BB Art, 2004.
- . *London*. Třídílný TV dokument. Režie Chris Granlund, Sam Hobkinson a Roger Parsons. London: BBC, 2004.
- . *London Under: The Secret History Beneath the Streets*. New York: Nan A. Talese, 2011.
- . *Londýn: biografie*. Přel. Milena Veselá. Praha: BB art, 2002.
- . „London Luminaries and Cockney Visionaries.“ In *Peter Ackroyd: The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures*, ed. Thomas Wright, 341–351. London: Chatto & Windus, 2001.

- . *Notes for a New Culture: An Essay on Modernism*. New York: Barnes, 1976.
- . „Peter Ackroyd – Hawksmoor.“ Interview s Peterem Ackroydem. World Book Club. *BBC World Service*, London, 2012.
<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00r49g0>.
- Ahearn, Edward J. „The Modern English Visionary: Peter Ackroyd’s *Hawksmoor* and Angela Carter’s *The Passion of New Eve*.“ *Twentieth Century Literature* 46, č. 4 (2000): 453-469. doi:10.2307/827842.
- Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Přel. Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009.
- Bentley, Nick. *Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Birchová, Dinah. *The Oxford Companion to English Literature*. 7. vyd. New York: Oxford University, 2009.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Secker & Warburg, 1993.
- Bradford, Richard. *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.
- Caveney, Roz. „Sinclair, Ackroyd and the London Novel.“ In *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*, Susana Jaén Onegová a John Stotesbury, eds. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002.
- Clarková, Sandra. *Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Coverley, Merlin. *London Writing*. Harpenden: Pocket Essentials, 2005.
- . *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials, 2010.
- Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

- Crossová, Jeniffer. „What is Sense Of Place?“ *Archives of the Twelfth Headwaters Conference*, č. XII (2001): http://western.edu/sites/default/files/documents/cross_headwatersXII.pdf.
- Cunningham, Ian. *A Reader's Guide to Writers' London*. London: Prion, 2001.
- D'haen, Theo a Hans Bertens, eds. *British Postmodern Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Debord, Guy. „Introduction to a Critique of Urban Geography.“ In *Critical Geographies: A Collection of Readings*, ed. Salvatore Engel-Di Mauro a Harald Bauder, 23-27. Kelowna: Praxis (e)Press, 2008. <http://hdl.handle.net/10214/1798>.
- Eco, Umberto. *Od stromu k labyrintu: historické studie o znaku a interpretaci*. Přel. Zora Obstová et al. Praha: Argo, 2012.
- Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel. Filip Karfík. 2. přehlednuté a opr. vyd. Praha: Oikoymenth, 2006.
- English, James F., ed. *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Finney, Brian. „Postmodernist Play and Chatterton.“ *Brian Finney Essay on Peter Ackroyd*, 1992. <http://web.csulb.edu/~bhfinney/ackroyd.html>.
- Foucault, Michel. „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias.“ Přel. Jay Miskowiec. *Architecture/Mouvement/ Continuité*, říjen (1984). <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
- Frazer, James George. *Zlatá ratolest*. Přel. Hana Boháčková. Praha: Odeon, 1977.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Přel. Silva Ficová. Teoretická Knihovna, sv. 4, Brno: Host, 2003.
- . „The Archetypes of Literature.“ *Kenyon Review* XIII, č. 1 (1951): 92-110. <http://www.kenyonreview.org/kr-online-issue/kenyon-review-credos/selections/northrop-frye-656342>.
- Gibson, Jeremy S. W. a Julian Wolfreys. *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text*. New York: St. Martin's Press, 2000.

- Goulimariová, Pelagia. *Literary Criticism and Theory: From Plato to Postcolonialism*. New York: Routledge, Taylor, 2015.
- Hamzeaová, Liliana. „The Language Labyrinth in Peter Ackroyd’s Fiction.“ *Bulletin of the Transilvania University of Braşov* 2, č. 22 (2009): 79-84. http://but.unitbv.ro/BU2009/BULETIN2009/Series%20IV/BULETIN%20IV%20PDF/14_Hamzea.pdf.
- Hardy, Stephen Paul. *Relations of Place: Aspects of Late 20th Century Fiction and Theory*. Brno: Masarykova univerzita, 2008.
- . „Place and Identity in Contemporary British Fiction.“ *Brno Studies in English* 22 (1996): 107-126. http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE_1996-22_Scan/BSE_22_10.pdf.
- Hartungová, Heike. *Die dezentrale Geschichte: Historisches Erzählen und literarische Geschichte(n) bei Peter Ackroyd, Graham Swift und Salman Rushdie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hensher, Philip. „The importance of place in fiction.“ *The Guardian*, 17. května, 2013. <https://www.theguardian.com/books/2013/may/17/philip-hensher-importance-place-fiction>.
- Higdon, David Leon. „Colonising the Past: The Novel of Peter Ackroyd.“ In *The Contemporary British Novel Since 1980*, ed. James Acheson a Sarah C. Ross. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 217-228.
- Hilský, Martin. *Současný britský román*. Praha: H&H, 1992.
- Hodrová, Daniela. *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006.
- . *Místa s tajemstvím? Kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994.
- . „Paměť a proměny míst.“ In Hodrová et al., *Poetika míst*, 5-24.
- . „Příběh věže.“ In Hodrová et al., *Poetika míst*, 199-216.
- . „Smysl pokoje.“ In Hodrová et al., *Poetika míst*, 217-238.

- . „Vězení jako místo přístupu k bytí.“ In Hodrová et al., *Poetika míst*, 101-124.
- Hodrová, Daniela, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová a Vladimír Macura. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997.
- Hrbata, Zdeněk. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle.“ In *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, Miroslav Červenka et al., 315-510. Praha: Torst, 2005.
- Hubbard, Phil a Rob Kitchin. *Key Thinkers on Space and Place*. 2. vyd., Los Angeles: Sage, 2011.
- Hutcheonová, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Chalupský, Petr. „Crime Narratives in Peter Ackroyd’s Historiographic Metafiction.“ *European Journal of English Studies* 14, č. 2 (2010): 121-131. doi:10.1080/13825577.2010.481456.
- . „Frankenstein as an Historical, Urban Gothic Psycho-thriller: Peter Ackroyd’s Rendering of Mary Shelley’s Classic in *The Casebook Of Victor Frankenstein*.“ *Ars Aeterna* 3, č. 1 (2011): 19-35.
- . „Here We Are Again, Where Pathos and Pantomime Meet: The Theatrical City in Peter Ackroyd’s *Dan Leno and the Limehouse Golem*.“ *Orbis Linguarum* 2014, č. 40 (2014): 513-529.
- . *A Horror and a Beauty: The World of Peter Ackroyd’s London Novels*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2016.
- . „Like a Furnace Burning and Turning – London in Peter Ackroyd’s *The Great Fire of London*.“ *World Journal of English Language* 3, č. 1 (2013): 11-23. doi:10.5430/wjel.v3n1p11.
- . „London Confined: The Prison as a Setting and a Metaphor in Peter Ackroyd’s London Works.“ In *Chronos, logos, topos v současném filologickém bádání*, ed. Jindra Broukalová. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2012. 143–153.
- . „London of the Mind – The Narrative of Psychogeographic Antiquarianism in Selected London Novels of Peter Ackroyd.“ *English*

Language and Literature Studies 4, č. 1 (2014): 10-21.
doi:10.5539/ells.v4n1p10.

———. „The Might and Glory of the City Celebrated: London’s Theatricality in Peter Ackroyd’s *The Clerkenwell Tales*.“ *American & British Studies Annual* 6 (2013): 75-87.

———. „Mystic London: The Occult and the Esoteric in Peter Ackroyd’s Work.“ *The AnaChronisT* 16, Winter (2011): 171-184.

———. „„Reality is the Invention of Unimaginative People‘: The Counterfeiting and Imaginative London of Peter Ackroyd’s *Chatterton*.“ *American & British Studies Annual* 5 (2012): 55-68.

———. „When William Met Mary: The Rewriting of Mary Lamb’s and William-Henry Ireland’s Stories in Peter Ackroyd’s *The Lambs of London*.“ *Studia Anglica Posnaniensia* 47, č. 4 (2012): 177–195. doi:10.2478/v10121-012-0018-4.

———. „Where Everything is Connected to Everything Else and Anything is Possible: London in Peter Ackroyd’s *Three Brothers*.“ *The Literary London Journal* 11, č. 2 (2011): 35-48. <http://www.literarylondon.org/london-journal/autumn2014/chalupsky.pdf>.

Charnick, David. „Peter Ackroyd’s Imaginary Projections: A Context for the Creature of *The Casebook of Victor Frankenstein*.“ *The Modern Language Review* 108, č. 1 (2013): 52-67. doi:10.5699/modelangrevi.108.1.0052.

———. Recenze *Representations of London in Peter Ackroyd’s Fiction: The Mystical City Universal* od Berkem Gürenci Saglamové. *The Literary London Journal* 10, č. 1 (2013). <http://www.literarylondon.org/london-journal/spring2013/charnick.html>.

———. „The Trope Of The Tramp: Peter Ackroyd’s Vagrants at the Heart of the City.“ *The Literary London Journal* 9, č. 2 (2011). <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2011/charnick.html>.

Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010.

- Jeremiah, Milford A. „The Use of Place in Writing and Literature.“ *Language Arts Journal of Michigan* 16, č. 2 (2000): 23-27. doi:10.9707/2168-149X.1352.
- Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Přel. Karel Plocek. Brno: Atlantis, 1994.
- Válová, Karolina. „Přístupy k analýze prostoru v literatuře.“ *Akademický Bulletin*, č. 9, Akademie věd ČR, v.v.i., 2012. http://abicko.avcr.cz/sd/novinky/hlavni-stranka/news_0877.html.
- Komstová, Marta. *Welcome to the Chemical Theatre: The Urban Chronotope in Peter Ackroyd's Fiction*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015.
- Křížová, Věra. „Italo Calvino: prostor a jeho význam.“ Disertační práce, Masarykova Univerzita, 2012. http://is.muni.cz/th/162699/ff_d/disertace_Krizova_DEF.pdf
- Kubíček, Tomáš, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- Kubínová, Marie. „Prostory víry a transcendence.“ In Hodrová et al., *Poetika míst*, 125-176.
- Leavitt, David. „City of Priam.“ Recenze *Pádu Tróji* od Petera Ackroyda. *New York Times*, 18. listopadu, 2007. <http://www.nytimes.com/2007/11/18/books/review/Leavitt2-t.html>.
- Lewis, Barry. *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd*. Columbia: University of South Carolina Press, 2007.
- Link, Alex. „The Capitol Of Darknesse: Gothic Spatialities in the London of Peter Ackroyd's *Hawksmoor*.“ *Contemporary Literature* 45, č. 3 (2004): 516-536. doi:10.2307/3593536.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1984.
- Macura, Vladimír a Alice Jedličková, eds. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012.

- Müller, Richard a Pavel Šidák, eds. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012.
- Murray, Alex. *Recalling London: Literature and History in the Work of Peter Ackroyd and Iain Sinclair*. New York: Continuum, 2007.
- Nash, John. Recenze *The Ludic and Labyrinthine Text* od Jeremyho Gibsona a Juliana Wolfreyse. *The Review of English Studies* 52, č. 207 (2001) 482-483. <http://www.jstor.org/stable/3070565>.
- Nagy, Ladislav. „Historie v anglickém románu posledních desetiletí.“ Disertační práce, Univerzita Karlova, 2011. <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/140004162/?lang=cs>.
- . *Londýn stejný a jiný*. Praha: Arbor vitae, 2004.
- . *Palimpsesty, heterotopie a krajiny: historie v anglickém románu posledních desetiletí*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2016.
- Neaguová, Adrina. „Peter Ackroyd’s Englishness: A Continental View.“ *Contemporary Review* 288, č. 1681 (2006): 217-236. <http://bit.ly/2hDS7xx>.
- Niedokos, Thomasz. „Peter Ackroyd: The Sacredness of Space and Time.“ In *London in Contemporary British Fiction: The City Beyond the City*, ed. Nick Hubble a Philip Tew, 83-94. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- O’Mahony, John. „London Calling.“ *The Guardian*, 4. července, 2004. <https://www.theguardian.com/books/2004/jul/03/biography.fiction>.
- Oatesová, Joyce Carol. „The Highest Passion Is Terror.“ *The New York Times*, 19. ledna, 1986. <https://www.nytimes.com/books/00/02/06/specials/ackroyd-hawksmoor.html>.
- Onegová Jaén, Susana. „British Historiographic Metafiction in the 1980s.“ In *British Postmodern Fiction*, ed. Theo D’haen a Hans Bertens, 47-59. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- . *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. Columbia: Camden House, 1999.
- . „Pattern and Magic in *Hawksmoor*.“ *Atlantis* 12, č. 2 (1991): 31-43. <http://www.jstor.org/stable/41054636>.

- . *Peter Ackroyd*. Plymouth: Northcote House, 1998.
- Onegová Jaén, Susana a John Stotesbury, eds. *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002.
- Onegová Jaén, Susana a Peter Ackroyd. „Interview with Peter Ackroyd.“ *Twentieth Century Literature* 42, č. 2 (1996): 208-220.
doi:10.2307/441734.
- Pavera, Libor a František Všetíčka. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.
- Pechar, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filozofia, 2002.
- Peck, John. „The Novels of Peter Ackroyd.“ *English Studies* 75, č. 5 (1994): 442-452. <http://bit.ly/2how671>.
- Peprník, Michal. „Chladný mistr tajemství.“ *Světová literatura* 35, č. 2 (1990): 239-240.
- . *Topos lesa v americké literatuře*. Brno: Host, 2005.
- . *Rané romány Jamese Fenimora Coopera: topologie počátků amerického románu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.
- Petráčková, Věra a Jiří Kraus, eds. *Akademický slovník cizích slov: I. díl A-K*. Praha: Academia, 1995.
- Pinkolová, Clarissa. „What Does The Soul Want?“ Úvod k *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell, xxiii-lviii. Commemorative ed., Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Procházka, Martin. *Literary Theory: An Historical Introduction*. 3. rev. a rozš. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2008.
- Procházka, Martin a Zdeněk Stříbrný, eds. *Slovník spisovatelů (anglická literatura)*. Praha: Libri, 2002.
- Prosserová, Ashleigh. „No Place Like Home: The Chronotope of the Haunted House in Peter Ackroyd's *The House of Doctor Dee*.“ *Aeternum: The Journal Of Contemporary Gothic Studies* 2, č. 1 (2015): 1-19.
<http://www.aeternumjournal.com/images/AeternumJournal1/Aeternum%20Prosser%20article%20online.pdf>.

- Rennison, Nick. *Contemporary British Novelists*. New York: Routledge, 2005.
- Ryanová, Marie-Laure. „Narativní prostor.“ *Aluze XIV*, č. 3 (2010): 38-46.
http://www.aluze.cz/2010_03/06_studie_ryanova.pdf.
- Sağlamová, Berkem Gurenci. *Representations of London in Peter Ackroyd's Fiction: „The Mystical City Universal“*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2011.
- Sentovová, Ana. „The Postmodern Perspective of Time in Peter Ackroyd's Hawksmoor.“ *Facta Universitatis* 7, č. 1 (2009): 123-134.
<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2009/lal2009-10.pdf>.
- Sławiński, Janusz. „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti.“ In *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*, ed. Jiří Trávníček, 116-129. Brno: Host, 2002.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Stadlen, Matthew. „Five Minutes With: Peter Ackroyd.“ *BBC News video*, červen 2014. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17790481>.
- Topham, Ian. „John Dee.“ *Mysterious Britain & Ireland: Mysteries, Legends And The Paranormal*. <http://www.mysteriousbritain.co.uk/occult/john-dee.html>.
- Tuan, Yi-fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- . *Topophilia: A Study Of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 1974.
- Vávra, Jaroslav. „Jedinec a místo, jedinec v místě, jedinec prostřednictvím místa.“ *Geografie* 115, č. 4 (2010): 461-478.
- Vékony, Attila. „I Think Real Worlds Escape From Books: Interview With Peter Ackroyd.“ *Atlantis* 19, č. 2 (1997): 241-249.
<http://www.jstor.org/stable/41055474>.
- Vernyik, Zénó. „Not to Harmony or to Rationall Beauty: The Representations of Urban Space in E. E. Cummings' Complete Poems, 1904-1962 and Peter Ackroyd's *Hawksmoor*.“ Disertační práce, Masarykova univerzita, 2012.
https://is.muni.cz/th/195584/ff_d/Vernyik_EEC_PA_final_ready.pdf.

- Vianuová, Lidia. „I Certainly Don't Subscribe to Any Modern Literary Theory.“ *The European English Messenger* 15, č. 2 (2006): 62-69.
<http://essenglish.org/messenger/wp-content/uploads/sites/2/2016/01/152-58-69.pdf>.
- Vít, Ladislav. „Topophilia and Escapism: W. H. Auden's Interwar Poetics of Place (1927-1938).“ *Disertační práce*, Univerzita Karlova, 2013.
- Vlad, Eduard. *Authorship and Identity in Contemporary Fiction*. Constanța: Ex Ponto, 2005.
- Vránová, Martina. „The Convergent Imagination: A Comparative Study of Intertextuality in Robert Clarks's and Peter Ackroyd's Novels.“ *Disertační práce*, Masarykova univerzita, 2010. https://is.muni.cz/th/21387/ff_d/DissertationMV.doc.
- Vránová, Martina. „Peter Ackroyd's First Light: Not Altogether Barren Ancestry.“ *Moravian Journal of Literature And Film* 1, č. 2 (2010): 47-68.
- White, Jerry. „Pain and Degradation in Georgian London: Life in the Marshalsea Prison.“ *History Workshop Journal* 68 (2009): 69-98.
 doi:10.1093/hwj/dbp011.
- Williams, John. „Peter Ackroyd's Chatterton, Thomas Chatterton, and Postmodern Romantic Identities and Attitudes: ‚This is essentially a Romantic attitude.‘“ *Romanticism* 15, č.1 (2009): 33-40.
 doi:10.3366/E1354991X0900049X.
- Witchardová, Anne. Recenze *Recalling London: Literature and History in the Work of Peter Ackroyd and Iain Sinclair* od Alexe Murrayho. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 6, č. 1 (2008).
<http://www.literarylondon.org/london-journal/march2008/witchard.html>.
- Wright, Thomas, ed. *Peter Ackroyd: The Collection (Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures)*. London: Chatto & Windus, 2001.
- Youngová, Kirsty. „Interview with Peter Ackroyd.“ BBC, London, 2012.
<http://www.bbc.co.uk/programmes/b01hw633>.

Anotace

Práce se zabývá topologií šesti vybraných románů Petera Ackroyda. Předkládá nejprve shrnutí kritické recepce Ackroydova díla, jeho role v kontextu literárních teorií a představuje spisovatelovo svébytné pojetí Londýna. Práce se v teoretické části věnuje vymezení pojmům „prostor“ a „místo“ a způsobům, jakým se místo proměňuje v literární topos a nabývá archetypálních kvalit a předkládá obecné rysy zkoumaných toposů: domu, komnaty, chrámu, věže, brány, vězení a meta-toposu labyrintu/bludiště. Analýza románů se soustřeďuje na identifikaci a charakteristiku těchto opakovaně se vyskytujících míst, protože ve struktuře děl hrají klíčovou roli. Obvykle značí průsečíky dějových linií, aktivně působí na postavy a mají stěžejní funkce ve významové rovině textu. Bohaté a komplikované vztahy procházející napříč literárním časem a prostorem (a někdy i mimo ně) vytvářejí v Ackroydových textech síť, jež je ukotvena v uzlech, které splývají se jmenovanými toposy. Rozbor románů odhaluje, že Ackroydova poetika založená na řadě postmoderních postupů využívá tradičních topologických konstrukcí obohacených o prvky tajemna a nebezpečí.

The thesis deals with the topology of six selected novels by Peter Ackroyd. Firstly, it provides an overview of Ackroyd's critical reception, his place within contemporary literary theory and presents the author's idiosyncratic vision of London. In the theoretical part, the thesis discusses the terms "space" and "place" and the ways in which a place can be transformed into a literary "topos" and acquires archetypal qualities. The general features of the following topoi in question are introduced: a house, a chamber, a temple, a spire, a gate, a prison and the meta-topos of a labyrinth/maze. The subsequent analysis focuses on the identification and characterisation of these recurrent locations which play crucial roles in the structure of Ackroyd's works. They mark the intersection points of the novels' storylines, actively influencing characters and conveying the important meanings of the text. The rich and complicated relations between places and characters in Ackroyd's texts stretch across the novels's spacetime (and sometimes even beyond) and create a network which is anchored in nodes that coincide with the topoi. The analysis reveals that Ackroyd's fiction, despite displaying an array of postmodern devices, utilizes traditional topological constructions, to which the elements of mystery and danger are added.