

„WIEK PRZEBRANIA” W POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH PETERA ACKROYDA

JAKUB LIPSKI¹

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Słowa kluczowe: Peter Ackroyd, XVIII wiek, przebranie, maskarada, tożsamość
Key words: Peter Ackroyd, the eighteenth century, disguise, masquerade, identity

Abstrakt: Jakub Lipski, „WIEK PRZEBRANIA” W POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH PETERA ACKROYDA. *PORÓWNANIA* 19, 2016. T. XIX. S. 99–113. ISSN 1733–165X. Znamionną cechą twórczości Petera Ackroyda jest wyraźne zespolenie powieściopisarstwa z popularną historiografią, czego przejawem jest niezmiennie zainteresowanie autora formą powieści historycznej. Teksty, którym poświęcony jest niniejszy artykuł – *Hawksmoor* (1985), *Chatterton* (1987), *The Lambs of London* (2004) – podejmują próbę kreatywnej rekonstrukcji niektórych istotnych wydarzeń XVIII wieku. Powracające tematy, typy postaci oraz warstwa ideowa w wymienionych utworach wynikają z koncepcji tego stulecia jako „wieku przebrania” („the Age of Disguise”). Metafora przebrania trafnie ilustruje specyfikę czasu, w którym delfickie zawołanie „poznaj samego siebie” nabrało nowego wymiaru. Przeprowadzona w artykule analiza, oparta na koncepcjach nowego historyzmu oraz teorii postmodernistycznej powieści historycznej, pokazuje, że Ackroydowska wizja XVIII wieku koresponduje z takim właśnie postrzeganiem tego stulecia.

Abstract: Jakub Lipski, „THE AGE OF DISGUISE’ IN PETER ACKROYD’S HISTORICAL NOVELS. “PORÓWNANIA” 19, 2016. Vol. XIX. P. 99–113. ISSN 1733–165X. Peter Ackroyd’s literary output is characterised by a clear interrelationship between fiction and popular historiography. This is best manifested in his unwavering interest in the form of the historical novel. The present article is devoted to the three novels which creatively reconstruct selected events of the eighteenth century: *Hawksmoor* (1985), *Chatterton* (1987) and *The Lambs of London* (2004). It is argued that the recurrent themes, characters and ideas result from Ackroyd’s understanding of the century as “the Age of Disguise”. The metaphor of disguise accurately renders the specificity of the time when the Delphic precept “know then thyself” was taking on a new dimension. Informed by New Historicism and the theory of the postmodern historical novel, the following article demonstrates that Ackroyd’s vision of the eighteenth century corresponds with this approach to the period.

1 E-mail: j.lipski@ukw.edu.pl

Wydawszy najważniejsze powieści i ciesząc się wielkim zainteresowaniem prace popularno-naukowe w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, Peter Ackroyd (ur. 1949) wkroczył w nowe milenium jako jeden z największych brytyjskich autorytetów w dziedzinie wyspiarskiej literatury, kultury i popularnej historiografii. Swoją pozycję ugruntował autorskimi filmami dokumentalnymi wyprodukowanymi przez BBC (zwłaszcza trzyczęściowym miniserialem *Londyn* z 2004 roku), jak również kolejnymi „kulturowymi biografiami”, z których najistotniejszą, w pewnym sensie podsumowującą rozważania z wcześniejszych dekad, była *Albion: The Origins of the English Imagination* (Albion: Źródła angielskiej wyobraźni). Poniekąd w odpowiedzi na czytelniczne oczekiwania związane z tym, że stał się autorytetem, w ostatnich piętnastu latach Ackroyd wyraźnie poświęcił się sztuce „kulturowej biografii” i opublikował ponad 20 prac tego rodzaju. Z siedmiu napisanych przez niego w tym czasie powieści żadna nie cieszyła się rozgłosem i uznaniem krytyki podobnymi do tych uzyskanych przez dzieła z końca XX wieku.

Znamienną cechą twórczości Ackroyda jest jednak wyraźnie widoczny spłot powieściopisarstwa z popularną historiografią i kulturoznawstwem, czego najbardziej znaczącym przejawem jest niezmiennie zainteresowanie autora formą powieści historycznej – niemal każde z jego dotychczasowych dzieł jest powieścią historyczną. Twórczość Ackroyda jest bodaj najpełniejszym wyrazem trendu opisywanego przez George’a Rousseau jako „przenikanie się biografii, historii i fikcji” (Rousseau 48)², który zdominował powieściopisarstwo anglojęzyczne w trzech ostatnich dekadach XX wieku. Zjawisko to można by za Alanem Robinsonem nazwać „historycznym zwrotem” we współczesnej powieści (Robinson 25). Krystyna Stamirowska pisze z kolei, że „[i]ntertekstualne aluzje i odwołania do przeszłości oraz postrzeganie zdarzeń aktualnych w relacji do minionych stanowią dominantę tematyczną w literaturze angielskiej drugiej połowy XX wieku i nasilają się pod koniec stulecia” (Stamirowska 13–14).

W powieściach historycznych Ackroyd poświęcił szczególnie dużo uwagi czasom nowożytnym, zwłaszcza okresowi między 1500 a 1900 rokiem. Dzieła, które będą analizowane w tym artykule – *Hawksmoor* (1985), *Chatterton* (1987), *The Lambs of London* (2004) (Lambowie z Londynu) – podejmują próbę kreatywnej rekonstrukcji niektórych istotnych wydarzeń XVIII wieku. Nawet jeżeli pomysł Donny Heiland (Heiland 109), aby współczesne powieści poświęcone temu stuleciu traktować jako odrębny podgatunek, wydaje się nieco przesadzony, powyższe teksty zdecydowanie cechują się podobnym ukształtowaniem. Wybory strukturalne, zwłaszcza w zakresie tematów i postaci, uwarunkowane były – moim zdaniem – koncepcją tego czasu jako „wieku przebrania” („the Age of Disguise”), zaproponowaną w 1977 roku przez wybitnego badacza literatury i kultury XVIII-wiecznej, Maximil-

2 „Crossover of biography, history, and fiction”. Wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu.

liana Novaka³. Nie mam na myśli bezpośredniego wpływu Novaka na Ackroyda, a jedynie zbieżność wizji powieściopisarza z tym, jak od lat siedemdziesiątych aż do dzisiaj odbiera się XVIII wiek w badaniach historycznoliterackich. Metafora przebrania, jak również równolegle funkcjonujące metafory maski, maskarady bądź przedstawienia teatralnego, trafnie ilustrują specyfikę czasu, w którym delickie zawołanie „poznaj samego siebie” nabrało nowego wymiaru. Pierwsze dekady tego stulecia przyniosły ożywioną debatę filozoficzną poświęconą pojęciu tożsamości osoby, zdestabilizowanej przez teorię świadomości Johna Locke’a i zakwestionowanej przez innych filozofów empirycznych, takich jak David Hume. W tym samym czasie bardzo popularna stała się nowa forma rozrywki, której podstawą była gra z tożsamością. Maskarada, bo o niej mowa, przybrała w XVIII wieku formę wydarzenia masowego, co odróżniało ją od elitarnych masek dworskich XVI i XVII wieku⁴. Te dwa zjawiska, gdy postrzegane są we wzajemnym kontekście, pozwalają – jak sądzę – dobrze zrozumieć specyfikę omawianego stulecia i szeregu typowych dla tego czasu konwencji społeczno-kulturowych. Janusz Ryba pisze nawet o „oświeceniowej maskaradomanii”, a szeroko rozumianą maskaradę definiuje jako „dość rozległą sferę ludzkich zachowań i gestów, mających na celu: zmianę wyglądu i tożsamości, udawanie, wprowadzanie w błąd za pomocą fałszywej «kreacji»” (Ryba 1998: 19). Jak będę starał się wykazać, wizja XVIII wieku, wyłaniająca się z trzech wspomnianych wcześniej powieści Ackroyda, koresponduje z przywołaną koncepcją „maskaradomanii”.

Należy przy tym zauważyć, że Ackroyd podjął działalność literacką (zarówno beletrystyczną, jak i popularnonaukową) w latach siedemdziesiątych, a więc w dekadzie, w której rozpoczął się głęboki namysł nad istotą historii, literackością historiografii i jej związkami z gatunkiem powieści historycznej. Na wyróżnienie zasługują dwa trendy, które posłużą mi jako teoretyczny kontekst dla rozważań nad powieściami Ackroyda. Pierwszym z nich jest koncepcja Haydena White’a i jej związek z postmodernistyczną teorią literatury. Najprościej rzecz ujmując, White zakwestionował XIX-wieczny pozytywizm w zakresie historiografii, zakładający, że oparcie w faktach odróżnia pisanie o historii od fikcji literackiej. Według autora *Metahistorii* narracje historyczne w istocie uzależnione są od tych samych zabiegów literackich co teksty beletrystyczne, a historyk organizuje dostępne mu dane i wydarzenia, tworząc określoną fabułę – romantyczną, tragiczną, komiczną bądź saty-

3 Angielskie słowo *disguise*, zwłaszcza rozumiane metaforycznie, ma bardzo wiele znaczeń. Można by je również tłumaczyć jako ‘kamouflaż’, ‘ukrycie’ bądź ‘pozorowanie’. Decyduję się na ‘przebranie’ ze względu na kontekst XVIII-wieczny: pisarstwo tego czasu upodobało sobie metafory związane z ubraniem jako sposób prowadzenia dyskursu tożsamościowego. Jest to również termin najbliższy zjawisku maskarady – dokonujący się na niej akt to nie tylko ukrywanie tożsamości, lecz również konstituowanie się nowej.

4 Warto jednak dodać, że renesansowe maski dworskie (*masques*) również przyczyniły się do metaforyzowania całej kategorii. Zjawisko to widoczne jest zarówno u Szekspira, jak i u dramatopisarzy okresu restauracji Stuartów.

ryczną (White 47). Koncepcja White’a wynikała z jednego z podstawowych założeń poststrukturalistycznych – faktu, że znak odnosi się, zamiast do rzeczywistości poza systemem, przede wszystkim do samego siebie. Ów „językowy zwrot” w metodologii historii był więc zespolony ze współczesnymi mu koncepcjami teoretycznoliterackimi, zakładającymi między innymi zarzucenie tradycyjnego podziału na fakt i fikcję.

Podczas gdy White prezentował postrzeganie tekstu historycznego jako „artefaktu literackiego” (White 41–62), Stephen Greenblatt i jego zwolennicy proponowali, aby teksty literackie postrzegać jako „artefakty historyczne”. Ich założenia stanowiły podstawę dla tak zwanego nowego historyzmu – drugiego istotnego dla mnie nurtu zapoczątkowanego w latach siedemdziesiątych. Nowy historyzm zakładał powrót do historycznego odczytywania literatury, odrzucał jednak koncepcje historyzmu końca XVIII wieku i historiografii XIX-wiecznej. Teksty literackie dla Greenblatta – podobnie jak teksty nieliterackie – to dokumenty pozwalające na rekonstrukcje nie tyle faktycznych wydarzeń historycznych, co raczej skomplikowanego systemu „wzajemnie na siebie oddziałujących dyskursów”, tworzących „sieć znaczeń społecznych” (Tyson 291)⁵. Historiografia postrzegana jest z kolei jako interpretacja wydarzeń, mówiąca tyle samo o wydarzeniach i o historykach opisujących je w określony sposób. Każdy tekst literacki stanowi zaś swoistą interpretację historii.

Powyższe rozważania chciałbym potraktować jako tło metodologiczne dla proponowanego przeze mnie odczytania „XVIII-wiecznych” powieści Ackroyda. Cechą charakterystyczną analizowanych tekstów jest to, że omówione powyżej koncepcje związku literatury z historią obecne są w nich na planie ekstra- i intradiegetycznym. Innymi słowy, nie tylko pozatekstowy autor okazuje się postmodernistycznym historiografem, a namysł nad możliwościami i ograniczeniami rekonstrukcji historycznej towarzyszy bohaterom każdej z tych powieści, będących w pewnym sensie również historiografami.

Korzystając z typologii Ansgara Nünninga, powieści historyczne Ackroyda zaklasyfikowałbym jako formy pośrednie pomiędzy „fikcją metahistoryczną” (*metahistorical fiction*) a „historiograficzną metafikcją” (*historiographic metafiction*). Pierwszy typ, jak wskazuje Nünning, nie przedstawia świata historycznego na poziomie diegetycznym, a dokonuje próby jego rekonstrukcji poprzez postaci świata terażniejszego, w powieściach zaś akcentuje się znaczenie i naturę samego procesu rekonstrukcji historycznej i wskazuje się na jego relatywność i arbitralność. Proces ten jest przedsięwzięciem ograniczonym nie tylko subiektywną perspektywą, ale także zasobem źródeł i dokumentów (Kotte 52). Jak wykażę poniżej, bohaterowie każdej z trzech powieści zmagają się z tak rozumianą rekonstrukcją historyczną. Historiograficzna metafikcja jest natomiast terminem zaczerpniętym przez

5 „The interplay of discourses, the web of social meanings”.

Nünninga z przełomowej dla krytyki postmodernistycznej pracy Lindy Hutcheon *A Poetics of Postmodernism* (Poetyka postmodernizmu, 1988). Istotą tutaj, podobnie jak w omówionej fikcji metahistorycznej, jest refleksja nad ograniczeniami pozytywistycznej koncepcji historiografii. W powieściach tego typu akcentuje się, jak pisze Christina Kotte, „epistemologiczne problemy związane z mediacją historycznych wydarzeń” (Kotte 54)⁶. Metafikcyjność sprawia natomiast, że na plan pierwszy wysuwają się teoretyczne deliberacje dotyczące możliwości i sposobów dotarcia do przeszłości, wygłaszane przez narratora bądź postaci. W powieściach Ackroyda „metafikcyjne chwytły” (Nycz 189) charakteryzują zarówno – choć w mniejszym stopniu – narrację trzeciosobową, jak i wypowiedzi zmagających się z historią postaci świata przedstawionego.

Rekonstrukcja „wieku przebrania” oferowana w powieściach Ackroyda nie jest zatem rekonstrukcją rozumianą tradycyjnie jako wierne odtworzenie wydarzeń. Chodzi tu raczej o wielopoziomową interpretację tego stulecia, dokonywaną zarówno przez autora, jak i przez jego postaci wprowadzane na innych planach czasowych. Metafora przebrania pełni tu kluczową rolę, jest dominantą kompozycyjną, co widoczne jest w centralnym planie fabularnym, powracających motywach, obrazach i tematach oraz w wyłaniającej się z kart powieści refleksji nad tożsamością osoby.

I.

Centralny plan fabularny trzech powieści Ackroyda to historie XVIII-wiecznych oszustów i fałszerzy. Opowieści te przedstawione są z założenia w sposób metafikcyjnie zawily, zacierający granice czasowe nie tylko pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, lecz również pomiędzy różnymi momentami historycznymi. Akcja powieści *Hawksmoor* dzieje się w dwóch planach. Z dwunastu składających się na całość tekstu rozdziałów sześć nieparzystych zawiera konfesyjną narrację pierwszoosobową Nicholasa Dyera, architekta realizującego w latach 1711–1715 budowę sześciu kościołów anglikańskich, mających częściowo wypełnić przestrzeń miejską Londynu po spustoszeniach wielkiego pożaru z roku 1666. Sześć parzystych rozdziałów przyjmuje natomiast formę współczesnej powieści kryminalnej, w której detektyw Nicholas Hawksmoor zmagają się z tajemniczymi mordami powiązanych przestrzennie z sześcioma XVIII-wiecznymi kościołami. Dzięki celowym powtórzeniom i paralelizmom owe plany nieustannie się przenikają, tworząc wrażenie cykliczności i aczasowości. Struktura powieści i jej ideologiczne implikacje zostały już dość szeroko omówione przez krytyków, najpełniej przez Su-

6 „Epistemological problems attached to the mediation of historical events”.

sane Onega (1999). Dla potrzeb tej pracy najważniejsze będzie więc przeanalizowanie „maskaradowego” charakteru narracji Dyera.

Rozważania te warto rozpocząć od uwagi, że już samo nazwisko „Dyer” stanowi pewnego rodzaju maskę, pod którą ukryto prawdziwą tożsamość londyńskiego architekta. W rzeczywistości misja budowy sześciu londyńskich kościołów została w 1711 roku podjęta przez Nicholasa Hawksmoora (1661–1736), początkowo asystenta Sir Christophera Wrena (który również pojawia się w powieści), następnie samodzielnego architekta. Sama zmiana mogła być spowodowana jedynie prozaiczną potrzebą uniknięcia nieporozumień; najwyraźniej istotniejsze dla Ackroyda było wykorzystanie prawdziwego nazwiska na planie współczesnej historii, nabierającej dzięki temu charakteru cykliczności. Niemniej jednak trzeba zauważyć, że motyw przebrania determinuje kształt narracji Dyera już na tym podstawowym poziomie.

Najistotniejszy fabularnie jest dla mnie jednak fakt, że Hawksmoor-Dyer na kartach powieści Ackroyda to krypto-satanista, przekazujący pod przykrywką architektury sakralnej okultystyczne treści. Sam Dyer stwierdza, że „[jego - J.L.] kościoły to przebranie dla innych czynnych mocy” (H 180)⁷. Metafora przebrania nie jest tutaj moim zdaniem przypadkowa i wyraźnie sytuuje oszustwa Dyera w obrębie osiemnastowiecznej maskaradomanii. Zresztą, jak wykazał Ryba, tak zwane „maskarady architektoniczne” były bardzo powszechnym przejawem tego zjawiska. Polegały one na antytetycznym zestawieniu fasady założenia architektonicznego z jego wnętrzem. Badacz zwraca uwagę, że w kulturze polskiej końca XVIII wieku typową maskaradą tego rodzaju było zamykanie luksusowych wnętrz w budynkach przypominających z zewnątrz chaty nędzarzy (Ryba 2009: 36), wskazuje też na analogię w „przebie-rankach” przedstawicieli klas wyższych, przywdziewających stroje „chłopów czy ludzi marginesu” (Ryba 2009: 37). Mimo że Ryba analizuje to zjawisko wyłącznie w kontekście polskim, jego istota polegająca na maskowaniu antytezą trafnie oddaje charakter przedsięwzięcia Dyera. Jego zabieg polega na ukrywaniu diaboliczności pod pozorem sakralności. Podobnych antytez można było doświadczyć na XVIII-wiecznych balach maskowych, na których panie niskich obyczajów upodobały sobie stroje zakonnic, a przedstawiciele duchowieństwa ukrywali się pod karnawałowymi, groteskowymi przebraniem mieszkańców piekieł.

Struktura narracyjna powieści *Chatterton* jest jeszcze bardziej złożona. Tworzą ją trzy plany czasowe: XVIII-wieczna historia Thomasa Chattertona w formie pierwszoosobowego pamiętnika, którego stylizacja przypomina narrację Dyera, oraz narracji trzecioosobowej, najprawdopodobniej autorstwa jednego z bohaterów planu XX-wiecznego; XIX-wieczna relacja z powstania najsłynniejszego obrazu przedsta-

⁷ Odwołując się do powieści Ackroyda, stosuję w odsyłaczach bibliograficznych następujące skróty: H - *Hawksmoor*, Ch - *Chatterton*; LL - *The Lambs of London*. Wszystkie cytaty z powieści podaję we własnym tłumaczeniu.

wiąjącego Chattertona autorstwa Henry'ego Wallisa (1830–1916); oraz XX-wieczna, najbardziej rozwinięta, choć całkowicie fikcyjna opowieść o niespełnionym poecie Charlesie Wychwoodzie, który znalazłszy nieznanie wcześniej teksty autorstwa Chattertona, w tym włączone do powieści wspomnienia słynnego fałszerza, podejmuje się quasi-detektywistycznej misji rzucającej nowe światło na okoliczności jego śmierci. Wszystkie trzy plany połączone są nie tylko osobą Chattertona, lecz również autotematyczną refleksją nad naturą twórczości i istotą oryginalności, oczywiście ściśle związaną z postacią poety.

Thomas Chatterton (1752–1770) zawdzięcza swą sławę równie błyskotliwej, co krótkiej karierze fałszerza, który znakomicie wpisał się w naznaczony tzw. szaleństwem osjańskim (*the Ossianic craze*) pejzaż literacki lat sześćdziesiątych XVIII wieku. Chatterton przybrał maskę niejakiego Thomasa Rowleya, XV-wiecznego zakonnika pochodzącego z Bristolu, i wyspecjalizował się w tworzeniu stylizowanych ballad średniowiecznych: „Stworzyłem siebie jako piętnastowiecznego mnicha Thomasa Rowleya, przywdziałem go w szmaty, oślepiłem go i nakazałem mu śpiewać [...]. Znając swe umiejętności w ramach sztuki podawania się za kogoś innego, [...] byłem niczym Proteusz” (Ch 87, 89). Trudności ze znalezieniem wydawcy, problemy finansowe, coraz częstsze podejrzenia o oszustwo, a także głosy krytyczne ze strony takich autorytetów jak Horace Walpole doprowadziły młodego literata do samobójstwa. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem i przyczyniło się do pośmiertnej sławy bohatera w kręgach twórców romantycznych i wiktoriańskich.

Śmierć Chattertona scala również trzy plany fabularne w powieści Ackroyda, z których każdy podejmuje się swoistej rewizji tego wydarzenia. Wątek Henry'ego Wallisa koncentruje się wokół malarskiej próby interpretacji tego momentu, której rezultatem stał się słynny obraz *Śmierć Chattertona* z 1856 roku. W roli modelu wystąpił tu wiktoriański powieściopisarz i poeta, George Meredith. Plan współczesny to z kolei śledztwo Charlesa Wychwooda dowodzące, że samobójstwo Chattertona było jedynie kolejną maskaradą zorganizowaną przez poetę. Rozstrzygającym dowodem mają być nieznanie wcześniej rękopisy fałszerza, pośród których znajdują się jego wspomnienia. Zbiór ten zawiera również liczne teksty poetyckie i aforyzmy. Jeden z nich jest szczególnie znaczący: „Oczy me nieustannie zwrócone są ku Tobie, umiłowane Zwodzenie” (Ch 60)⁸. Po śmierci Wychwooda dociekania podejmuje jego przyjaciel, Philip Slack, który dowodzi, że Chatterton w istocie popełnił samobójstwo, a odnalezione zapiski są tak naprawdę fałszerstwem jednego z wydawców XVIII-wiecznego poety. Ostateczna reinterpretacja śmierci pisarza znajduje się w dynamicznej narracji trzecioosobowej, być może autorstwa Slacka, który w pewnym momencie sugeruje możliwość napisania powieści o Chattertonie. Jego samobójstwo jest tu przedstawione jako nieszczęśliwy wypadek związany z przedawkowaniem przepisanej porcji arseniku i laudanum, która to przyczyna

8 „My Eyes are always upon thee, O lovely Delusion”.

uznawana jest obecnie za jedną z najbardziej prawdopodobnych (*Biography of Chatterton*, źródło elektroniczne).

W najnowszej ze swych „XVIII-wiecznych” powieści – *The Lambs of London* z 2004 roku – Ackroyd ogranicza się do jednego planu fabularnego, w którym przedstawia wycinek z życia trojga literatów londyńskich z przełomu XVIII i XIX wieku – Charlesa Lamba (1775–1834), jego siostry, Mary (1764–1847) oraz Williama Irelanda (1775–1835). W tym dziele Ackroyd powraca do tematu fałszerstwa literackiego oraz do nieodłącznie z nim związanych zagadnień autentyczności i oryginalności, które po sukcesie *Chattertona* pojawiały się w jego powieściach jeszcze kilkakrotnie (np. w znakomitym *Golemie z Limehouse* z 1994 roku). Tytuł powieści może być nieco mylący, gdyż w rzeczywistości protagonistą jest William Ireland, a losy rodzeństwa Lambów stanowią klamrę narracyjną wprowadzającą na karty powieści poznanego przez nich bohatera.

Ireland w historii literatury angielskiej zasłynął przede wszystkim jako fałszerz dzieł swego imiennika, Williama Szekspira. Zaczynał niewinnie – w 1794 roku przedstawił swemu ojcu Samuelowi, znanemu autorowi literatury podróżniczej, odnaleziony rzekomo akt prawny opatrzony podpisem słynnego dramaturga. Po potwierdzeniu autentyczności Ireland przedstawiał kolejne, stopniowo coraz bardziej interesujące dokumenty, takie jak list miłosny do Ann Hathaway (z załączonym puklem włosów autora) czy oryginalne rękopisy *Hamleta* i *Króla Leara*. Punktem kulminacyjnym tej błyskotliwej, acz krótkiej kariery literackiego oszusta była publikacja sztuki *Vortigern* w 1795 roku oraz jej premiera w reżyserii Richarda Sheridana (najważniejszego dramaturga drugiej połowy XVIII wieku w Anglii) na deskach Królewskiego Teatru przy Drury Lane. Przypisanie tej sztuki Szekspirowi było zabiegiem bardzo ryzykownym, a jej ograniczenia czysto literackie doprowadziły do demaskacji Irelanda, autorytatywnie przeprowadzonej przez badacza i krytyka szekspirowskiego, Edmunda Malone’a, w pracy *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellaneous Papers and Legal Instruments Attributed to Shakespeare* (Dociekania odnośnie do autentyczności pewnych dzieł różnych i dokumentów prawnych przypisywanych Szekspirowi) z 1796 roku. Warto przy tej okazji wspomnieć, że omawiając fałszerstwa Irelanda, autor wraca do sprawy Chattertona (w powieści Ackroyda do Chattertona porównuje się sam Ireland (LL 71)). Malone wskazuje, że podstawowym procederem fałszerskim jest zmiana ortografii i znamienne jest to, że omawiając go, autor stosuje metaforę maskarady – czytamy o „przebraniu starożytnej pisowni” i „odziewaniu poezji w stary język”⁹ (Malone 32). Co ciekawe, w powieści Ackroyda tym, który pierwotnie zdecydowanie opowiada się za autentycznością dokumentów, jest właśnie Malone.

9 „Disguise of ancient spelling”, „clothing in old language”.

II.

Rekonstrukcja „wieku przebrania” jest w powieściach Ackroyda przeprowadzona również za pomocą powracających, wszechobecnych obrazów, motywów i tematów tworzących atmosferę niekończącego się balu maskowego bądź przedstawienia teatralnego. Często wykorzystywanym przez powieściopisarza toposem jest metafora teatru świata, nieraz przybierająca bardziej konkretną, typowo XVIII-wieczną formę jako „maskarada świata”. W niektórych przypadkach metafora ta jest jedynie implikowana. „Dlaczego wszystko postrzegasz jako sztukę teatralną?” (LL 183)¹⁰ – słyszy Charles Lamb z ust swego przyjaciela, Thomasa de Quinceya. Częściej jednak wyrażana jest bezpośrednio: „świat to jedynie maskarada, jednak taka, w której postaci nie znają swoich ról”, rozmyśla Nicholas Dyer (H 173)¹¹, z kolei fałszerz podający się za Thomasa Chattertona pisze: „jestem wędrownym aktorem, a ten pokój to mój teatr” (Ch 86)¹². Innym toposem wykorzystywanym przez Ackroyda, związanym oczywiście z dwoma powyższymi, jest antyczne *fronti nulla fides* – nie ufaj powierzchowności. Zarówno w *Hawksmorze*, jak i w *Chattertonie* pojawia się metafora „malowanego wieku” (*painted age*) (H 175; Ch 89), odnosząca się do XVIII-wiecznej manii malowania twarzy. Wreszcie, w obu tych powieściach znajdują się nawiązania do mitu Proteusza, boga morskiego potrafiącego zmieniać swój kształt w zależności od okoliczności.

Podobna metaforyka stosowana jest w odniesieniu do Londynu. Podkreślany w trzech analizowanych przeze mnie powieściach teatralny charakter brytyjskiej metropolii jest motywem charakterystycznym w istocie dla całej twórczości Ackroyda: zarówno fikcyjnej, jak i faktograficznej. W swojej monumentalnej biografii miasta z 2000 roku pisarz poświęca teatralności Londynu cały, liczący kilkadziesiąt stron rozdział, zaczynając go znamienym zawołaniem „Show! Show! Show! Show! Show!” (Ackroyd 2001: 147). Krótco po tym pisze, że „teatralność Londynu jest jego najbardziej istotną cechą charakterystyczną” (Ackroyd 2001: 152)¹³. W tej książce przywołuje również Charlesa Lamba, który nazwał stolicę „pantomimą i maskaradą” (*pantomime and masquerade*) (Ackroyd 2001: 152)¹⁴. Podobna obserwacja znajduje się na kartach powieści *The Lambs of London*: ulice miasta były w oczach Charlesa zatłoczone, wypełnione czymś na wzór „kolorowej procesji, częściowo pogrzebowej, częściowo rodem z pantomimy” (LL 27–28)¹⁵. Nicholas Dyer z kolei odbiera przestrzeń miejską jako scenę, na której odbywa się pokaz przywar i degeneracji

10 „Why must you see everything as drama, Charles?”

11 „The World being but a Masquerade, yet one in which the Characters do not know their Parts”.

12 „I am a strolling Player and this Chamber is my Theatre”.

13 „The theatricality of London is its single most important characteristic”.

14 *London: The Biography* to klucz do Ackroydowskiej wizji Londynu. W tej pracy ważną rolę pełnią obecne i akcentowane w powieściach postaci historyczne oraz zjawiska społeczno-kulturowe. Pojawiają się w niej wszyscy bohaterowie „XVIII-wiecznych” powieści, a Wiek Rozumu charakteryzowany jest za pomocą omawianych przeze mnie kategorii przebrania, maski, maskarady i teatralności.

15 „It was for him a motley parade, part funeral procession and part pantomime”.

(H 94). W jednym z wywiadów Ackroyd wprost zauważył, że teatralność jego postaci wynika z faktu, iż są londyńczykami i wiedzą, że „żyją w mieście, w którym trzeba grać” (Gibson, Wolfreys 257)¹⁶.

„XVIII-wieczne” powieści Ackroyda zawierają również opisy przedstawień teatralnych oraz wzmianki o maskaradach, pantomimach i arlekinadach. Tekstem, który poświęca teatrowi najwięcej uwagi, jest *The Lambs of London*, a wynika to oczywiście z planu fabularnego oraz częstych nawiązań do twórczości Szekspira – zakończenie powieści można traktować jako parodię zakończenia *Snu nocy letniej*. Wydaje się jednak, że bardziej nośne znaczeniowo są przywołania tych form rozrywki w dwóch wcześniejszych powieściach. W *Hawksmoorze* ma miejsce istotne dla mnie połączenie teatru z maskaradą: Nicholas Dyer nazywa oglądane przez siebie przedstawienie maskaradą, a po jego zakończeniu udaje się na rzeczywisty bal maskowy. Zestawienie to wskazuje na alegoryczną bliskość tych zjawisk, tłumaczącą typowo XVIII-wieczne przeformułowanie metafory teatru świata na metaforę maskarady świata. Jak wspomniałem wyżej, Ackroyd w swoich tekstach przywołuje zarówno tę pierwszą, jak i drugą. W *Chattertonie* natomiast czytamy o fascynacji poety artystą ulicznym (*posture master*). Tuż przed śmiercią słynny fałszerz pije jego zdrowie, nazywając go „emblematem świata” (*emblem of the world*) (Ch 223).

We wszystkich omawianych powieściach pojawiają się wzmianki o wybiegach, które chciałbym nazwać „maskaradowymi fortelami”, często w znaczący sposób definiowanymi już na poziomie językowym. Na przykład w *Hawksmoorze* znajdują się sformułowania typu „ukryłem się za swym zasmuconym obliczem” (H 25)¹⁷, a w *Chattertonie*: „odegraj/wciel się w swą własną śmierć”¹⁸ (Ch 92). Pojawiają się również drugoplanowe postacie oszustów (LL 116), zamaskowanych dam lekkich obyczajów (H 151) czy transwestytów (H 94), a także wzmianki o dodatkowych zajęciach bohaterów, takich jak podrabianie dowodów tożsamości (Ch 85–86).

III.

Plan fabularny oraz powracające topoty, motywy i sceny współgrają w powierzchniowej rekonstrukcji „wieku przebrania” w powieściach Ackroyda. Struktura głęboka jego tekstów jest jednak przede wszystkim naznaczona proponowaną refleksją nad tożsamością. Jak wskazywałem wcześniej, XVIII-wieczna maskaradomania była ściśle związana z rozchwianą w tym czasie koncepcją osoby, zwłaszcza w filozofii Locke’a, Hume’a i ich mniej znanych zwolenników. Na przykład niejaki Edmund Law, anglikański biskup Carlisle w latach 1768–1787, w pracy *A defence of*

16 „They know they’re living in a city in which they have to perform”.

17 „I hid my self with a woeful Countenance”.

18 „Impersonate your own Fatality”.

Mr. Locke's opinion concerning personal identity (Obrona opinii pana Locke'a odnośnie tożsamości osoby) pisze, że słowo „osoba” powinno być rozumiane jako „pewnego rodzaju przebranie [...], będąc w rzeczywistości zmiennym trybem, relacją, a nie substancją. [...] Sprowadza się to do stwierdzenia, że człowiek zakłada maskę, nosi ją przez pewien czas, by następnie zdjąć ją i przywdziać kolejną” (Wahrman 196–197)¹⁹.

„XVIII-wieczne” powieści Ackroyda nie odnoszą się jednak bezpośrednio do myśli oświeceniowej i osadzają refleksję nad tożsamością w kontekście XX wieku. Wydaje się, że jest to zabieg uzasadniony w świetle dominującej w całej twórczości Ackroyda strategii przenikania się teraźniejszości i przeszłości i łączenia różnych planów czasowych. Zaproponowana w trzech analizowanych przeze mnie powieściach interpretacja XVIII wieku jest ściśle związana z nowoczesnymi teoriami tożsamości, w szczególności z myślą Sigmunda Freuda (*Doppelgänger*), Carla Gustava Junga (archetyp Cienia) i Jeana Baudrillarda (teoria symulakrum). Warto jednak zaznaczyć, że koncepcje te pojawiają się również we współczesnych pracach historycznoliterackich dotyczących oświeceniowej maskaradomanii. Terry Castle w najważniejszym bodaj studium poświęconym temu zagadnieniu – *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* – pisze, że istota maskarady może być rozumiana przez pryzmat Freudowskiej teorii uwalniania tego, co represjonowane (Castle 1986: 74), która oczywiście łączy się z jego koncepcją sobowtóra, reinterpretowaną później przez Junga w teorii archetypów. Wydaje się, że intuicyjnie również oświeceni wyczuwali tego rodzaju napięcia. Na przykład Henry Fielding w swoim poetyckim debiucie literackim pt. *Maskarada* z 1728 roku pisze, że uczestnicy balu maskowego „maskują twarz, by zdjąć maskę z umysłu”²⁰ (Fielding 73–74). Również teoria symulakrum Baudrillarda była wykorzystywana w kontekście osiemnastowiecznej maskaradyzacji. Wspomniana wcześniej Castle w innym tekście przywołuje tę koncepcję w odniesieniu do pozorów wolności i autonomii doświadczanych przez uczestniczki balów maskowych (Castle 1995: 93), natomiast Nicholas Hudson w syntetycznym studium *Toma Jonesa* Fieldinga zauważa, że zewnętrzne markery tożsamości klasowej i społecznej stały się w połowie mającego obsesję na punkcie maskarady XVIII wieku jedynie „symulakrum zmiennych powierzchowności”²¹ (Hudson 81). Wreszcie, Ping Wang, nie odnosząc się już do omawianego tu stulecia, zwraca uwagę na fakt, że maskarada nie musi wcale oznaczać ukrywania tożsamości, może natomiast tworzyć nową rzeczywistość, pod którą nic się nie ukrywa (Shields 210). Jest to spostrzeżenie korespondujące z przywołaną wcześniej koncepcją tożsamości Lawa.

19 „A certain guise, character, quality, i.e. being in fact a mixed mode, or relation, and not a substance [...] it amounts to no more that saying, a man puts on a mask – continues to wear it for some time – puts off one mask and takes another”.

20 „Masque the face, t'unmasque the mind”.

21 „Simulacrum of shirting surfaces”.

Wracając do Ackroyda, trzeba zauważyć, że w jego twórczości centralną koncepcją związaną z tożsamością jest *Doppelgänger*. Motyw ten przyjmuje dwojaką postać: sobowtór przyporządkowany jest na zasadzie podobieństwa lub kontrastu. Jak wskazuje Gry Faurholt, są to dwie podstawowe możliwości literackiej obecności tego motywu, kreujące atmosferę Freudowskiej niesamowitości (*das Unheimliche*) (Faurholt). Paradygmat duplikacji tożsamości jest, o czym pisałem wcześniej, jedną z nadrzędnych zasad powieściowych światów Ackroyda, organizującą relacje nie tylko pomiędzy różnymi planami czasowymi, ale również pomiędzy wprowadzanymi przez Ackroyda postaciami a przywoływaną rzeczywistością pozatekstową. I tak, Nicholas Dyer funkcjonuje jako *alter ego* rzeczywistego Nicholasa Hawksmoora, Chatterton to kopia wykreowanej przez samego siebie fikcyjnej tożsamości Thomasa Rowleya, ale również *alter ego* przyjmującego jego tożsamość George’a Mereditha, a William Ireland to nowe wcielenie jego słynniejszego imiennika. Motyw reduplikacji determinuje w istocie nie tylko aranżację postaci, lecz również schematy narracyjne. Typowym dla Ackroyda zabiegiem jest paralelizm obrazów, wydarzenia lub scen na różnych planach czasowych. To wszystko tworzy z jednej strony wrażenie cykliczności i powtarzalności historii, a z drugiej – implikuje refleksję nad możliwością rzeczywistej oryginalności oraz nad ograniczeniami samego pojęcia.

Motyw sobowtóra jako kontrastu, tj. uwolnionej ciemnej natury, sytuuje rozważania Ackroyda w kontekście myśli Freuda i Junga i jest najbardziej wyeksponowany w powieści *Hawksmoor*. Na pierwszy plan wysuwa się związek architekta i mordercy Dyera-Hawksmoora z współcześnie żyjącym detektywem Hawksmoorem, odpowiedzialnym za śledztwo dotyczące seryjnych mordów związanych z osiemnastowiecznymi kościołami Dyera. Jest to, wydaje się, aranżacja dość typowa dla literatury kryminalnej, w której często sugeruje się niejednoznaczne podobieństwo pomiędzy prowadzącym śledztwo i sprawcą. W XVIII-wiecznym planie powieści na zasadzie przeciwieństwa zestawieni są Dyer i Christopher Wren. Skontrastowanie krypto-satanisty z jednym z symboli oświeceniowej harmonii i racjonalizmu w sztuce jest częścią szerszej zakrojonego planu, który Onega określa mianem „wszechogarniającego dualizmu” (*all-encompassing duality*) racjonalnego empiryzmu i represjonowanych praktyk okultystycznych (Onega 44). Taka interpretacja XVIII stulecia współgra z współczesną tendencją przełamywania mitu racjonalnego Wieku Rozumu na rzecz koncepcji tego czasu jako okresu pełnego napięć pomiędzy racjonalnością i irracjonalnością. To właśnie na tym gruncie wykształcił się współczesny namysł nad maskaradą jako zjawiskiem społeczno-kulturowym. Nicholas Dyer nie funkcjonuje jednak jedynie w roli represjonowanego Cienia racjonalnego Wrena, lecz jest również ilustracją procesu uwalniania tego, co stłumione, w ramach ewolucji własnego „ja”. Istotną w tej mierze jest historia dzieciństwa Dyera, pokazująca stopniowe przejście architekta w stronę ciemności, tym bardziej, że i według Freuda, i według Junga to właśnie w okresie dzieciństwa umysł uczy się wypierać Cień ze świadomości. Warto przy tym dodać, że angielskie słowo *shadow*, czasami

zapisywane jako *shadow*, jest w pierwszoosobowej narracji Dyera jednym z najczęściej używanych i często ma znaczenie metaforyczne.

Podczas gdy centralnym elementem dyskursu tożsamościowego w *Hawksmoorze* jest rozszczepienie tożsamości, będące efektem uwalniającego się Cienia, skupiające się na literackich fałszerstwach powieści *Chatterton* i *The Lambs of London* eksponują arbitralność samego pojęcia tożsamości, kwestionując autentyczność i unikalność własnego „ja”. Zarówno Chatterton, jak i Ireland tworzą postaci, za którymi nie ma żadnej substancjalnej osobowości. Nawiązując do przywołanej wcześniej myśli Lawa, ich maski kreują powierzchowność, nie ukrywając jednak żadnej substancji. W odniesieniu do teorii Baudrillarda można powiedzieć, te personsy to kopie, za którymi nie ukrywa się oryginał; słowami Samuela Irelanda: „pochodzenie nie ma znaczenia” (LL 65)²². Koncepcję tę ilustruje rozmowa przyjaciół Charlesa Lamba dotycząca możliwości odegrania fragmentów *Snu nocy letniej*: „oni to postaci, my jesteśmy prawdziwi, prawda? / A co to znaczy? Słowa pozostaną te same, tak?” (LL 90)²³. Słowa wypowiedziane przez postaci są więc autonomiczne i samostanowiące, znak odnosi się więc przede wszystkim do samego siebie i nie ma zewnętrznej referencji. Uniezależnienie przybieranej maski od rzekomego oryginału jest dla Williama Irelanda wyzwalające. Oglądając przedstawienie teatralne musicalu *Pizarro*, Ireland wyraża podziw dla roli Charlesa Kemble’a:

William oglądał Kemble’a z fascynacją. Aktor stał się hiszpańskim generałem nie tylko pod względem wyglądu i zachowania, ale również w samym jego istnieniu. Czy to on stał się generałem Pizarro, czy Pizarro stał się nim? Oddech obu był jednym. William doświadczył chwili uniesienia. Otrzymał dowód, że można uciec z więzienia własnego „ja” (LL 161)²⁴.

W tej utopijnej wizji przebranie stanowi nową rzeczywistość i nie ogranicza swej roli do ukrywania oryginału, „mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości” (Baudrillard 7). Przypomnijmy, że analogicznie o XVIII-wiecznej maskaradzie pisała Castle, traktując ją jako utopijną przestrzeń wyzwolonej tożsamości stanowiącej przez maski.

Podobne znaczenie ma metafora przebrania w powieści *Chatterton*. Jak wspomniałem wcześniej, obiektem fascynacji fałszerza i „emblemem świata” jest artysta uliczny (*posture master*), który z przybieranych przez siebie póz czyni sztukę.

22 „Origins are of no importance”.

23 „«But they are characters. We are real. Aren't we?» / «What does it signify, Ben? The words are the same, are they not?»”.

24 „William watched Kemble with fascination. The man had become a Spanish general - not just in appearance and in manner, but in his being. He had become Pizarro, or had Pizarro become him? The breath of both had become one. William experienced a moment of elation. Here was proof that you might flee the prison of the self”.

Role te, dodajmy, pozbawione są zewnętrznej referencji. Podziw fałszerza wynika zapewne z przeprowadzonej przez niego autoanalizy. On również nie ma racji bytu w rzeczywistości poza przebraniem, które przywdziewa. Jest to stan, który za Baudrillardem nazwać by można „czystą symulacją” (Nowak 88).

Podsumowując moje rozważania, chciałbym przywołać tekst, od którego być może powinienem był zacząć. Jest to jedna z pierwszych prac krytycznych Ackroyda, opublikowane w 1979 roku studium kulturoznawcze *Dressing Up, Transvestism and Drag: The History of an Obsession* (Przebieranie się, transwestytyzm i drag: historia pewnej obsesji). Tekst ten jest często przywoływany przez krytyków jako kontekst dla Ackroydowskich rozważań nad tożsamością, jej performatywnością oraz wyraźnie obecną w jego twórczości metaforą przebrania. Na przykład David Sexton pisze, że jest on „kluczem do wszystkich dzieł Ackroyda” (Sexton 33)²⁵. Trzeba jednak zauważyć, że wskazana praca, ukierunkowując krytyczne myślenie o tych aspektach twórczości powieściopisarza, powiązała je ściśle z kulturą XIX wieku, a konkretniej – z późnowiktoriańską pantomimą i sztuką *music hallu*. Moim zdaniem „XVIII-wieczne” powieści Ackroyda są świadectwem pogłębionego zrozumienia przez twórcę specyfiki „wieku przebrania” i wskazują na bardziej złożony charakter wszechobecnych w jego twórczości motywów. Ackroyd wpisuje się we współczesną tendencję do rewizji, poniekąd „odczarowania” Wieku Rozumu, wskazując na jego dialektyczny charakter. Opatrując zreinterpretowane XVIII-wieczne realia nowoczesnym dyskursem tożsamościowym, powieściopisarz rzuca też nowe światło na źródła współczesnego myślenia o kategorii osoby.

BIBLIOGRAFIA

- Ackroyd, Peter. *Hawksmoor*. Harmondsworth: Penguin Books, 1993.
- Ackroyd, Peter. *Chatterton*. Harmondsworth: Penguin Books, 1993.
- Ackroyd, Peter. *London: The Biography*. London: Vintage, 2001.
- Ackroyd, Peter. *The Lambs of London*. London: Vintage, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Biography of Chatterton*. 2014. The Thomas Chatterton Society. Web. 01.08.2016. <<http://www.thomas-chatterton-society.com/#!biography/cee5>>
- Castle, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. London: Methuen, 1986.
- Castle, Terry. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Faurholt, Gry. „Self as Other: The Doppelgänger”. *Double Dialogues* 10 (2009). Web. 25.05.2016. <<http://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/>>

25 „The key to all Peter Ackroyd’s work”.

- Fielding, Henry. *The Masquerade, A Poem Inscribed to C---TH--D--G--R*. London: J. Roberts, A. Dodd, 1728.
- Gibson, Jeremy, Julian Wolfreys. *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2000.
- Heiland, Donna. „Historical Subjects: Recent Fiction about the Eighteenth Century”. *Eighteenth-Century Life* 21 (1997). S. 108–122.
- Hudson, Nicholas. „Tom Jones”. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. Red. C. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. S. 80–93.
- Kotte, Christina. *Ethical Dimensions in British Historiographic Metafiction: Julian Barnes, Graham Swift, Penelope Lively*. Trier: WVT, 2001.
- Malone, Edmund. *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellaneous Papers and Legal Instruments Attributed to Shakspeare*. London: T. Cadell, Jun. and W. Davies, 1796.
- Novak, Maximillian E., red. *English Literature in the Age of Disguise*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Nowak, Ewa Izabela. „Nie ma już rzeczywistości na horyzoncie. Rozmowa z Jeanem Baudrillardem”. *Obieg. Sztuka aktualna* 73 (2006). S. 86–91.
- Nycz, Ryszard. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas, 2000.
- Onega, Susana. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. Columbia: Camden House, 1999.
- Robinson, Alan. *Narrating the Past*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011.
- Rousseau, George. „Ingenious Pain: Fiction, History, Biography, and the Miraculous Eighteenth Century”. *Eighteenth Century Life* 25 (2001). S. 47–62.
- Ryba, Janusz. *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- Ryba, Janusz. *Oświeceniowe tutti frutti: Maskarady – konwersacja – literatura*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Sexton, David. „Thereby hangs a tale. Dan Leno and the Limehouse Golem by Peter Ackroyd”. *The Spectator* 8670 (1994). S. 33.
- Shields, M. Kathryn. „The Drama of Identity: Masking and Evolving Notions of Self in Contemporary Photography”. *Masquerade: Essays on Tradition and Innovation Worldwide*. Red. D. Bell. Jefferson: McFarland, 2015. S. 196–214.
- Stamirowska, Krystyna, red. *Historia, fikcja, (auto)biografia w powieści brytyjskiej XX wieku*. Kraków: Universitas, 2006.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. Abingdon: Routledge, 1998.
- Wahrman, Dror. *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*. Yale: Yale University Press, 2004.
- White, Hayden. „The Historical Text as Literary Artifact”. *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Red. R.H. Canary, H. Kozicki. Madison: Wisconsin University Press, 1978. S. 41–62.