

Sherlock Holmes i tajemnica absolutnego fałszerstwa *

✻ *Maciej Maryl*

PIERWSZY ŚLAD
Na Baker Street jak zwykle kończyło się lato. Zamyślony mężczyzna energicznie kroczył chodnikiem, wymijając nielicznych przechodniów. Gdy dotarł pod numer 221b, nieznacznym skinieniem głowy pozdrowił dyżurującego tam policjanta i jednym krokiem przesadził próg.

Szybko wdrapał się po ciasnych, wąskich i trzeszczących schodach na pierwsze piętro tylko po to, by stwierdzić, że Watson się jeszcze nie zjawił. Pewnie znów zatrzymały go sprawy praktyki. Mężczyzna zasiadł więc w miękkim fotelu, zaplótł dłonie i posłusznie się uśmiechnął. Błysk flesza rozświetlił na moment jego t-shirt z dowcipnym napisem. Wyprostował kciuk i zrobił głupią minę, a flesz błysnął ponownie. Wstał i następnego turysta zajął jego miejsce. Witamy w londyńskim Sherlock Holmes Museum!

Pod koniec lat 70. XX w. Umberto Eco przemierzał Stany Zjednoczone śladami podobnych atrakcji: gabinetów figur woskowych, parków tematycznych, disneylandów i kiczowatych pałacyków (jak zajazd Madonna Inn, perelka brawurowego eklektyzmu, której „ubogi język ludzki nie jest w stanie opisać” 1996: 34). Wszystkie miejsca, które odwiedził, były uwikłane w ten sam proceder, w którym „amerykańska wyobraźnia, poszukując prawdziwej rzeczy, tworzy ostatecznie absolutny fałsz”, a granice między grą i złudzeniem ulegają zatarciu (ibid.: 16). Eco nazwał tę praktykę fabrykowaniem absolutnego fałszerstwa (absolute fake), prezentowaniem kopii, która ma przewyższać oryginał, ma być bardziej odeń rzeczywista.

Jeżeli „absolutne” fałszerstwo można w ogóle stopniować, to Sherlock Holmes Museum plasowałoby się w czołówce rankingu. Zlokalizowane – jakżeby inaczej – na Baker Street 221b („najsłynniejszy adres na świecie” – czytamy w ulotce), kusi turystów spragnionych widoku prywatnych pomieszczeń najsłynniejszego detektywa wszech czasów.

Na kolejnych piętrach możemy podziwiać wiktoriańskie wnętrza, podobizny Sherlocka i eksponaty z jego burzliwej kariery. Zatrzymujemy się na schodkach na poddasze, gdzie kulisy fikcji nabierają nowego znaczenia – drzwi do ciasnej ubikacji, którą dzielił niegdyś z Watsonem, tarasuje teraz wnuczek, który próbuje zrobić babci zdjęcie. Oto możemy doświadczyć fikcji bardziej realnej od rzeczywistości. Zapraszamy.

Zgodnie z najnowszymi trendami światowego muzealnictwa, muzeum Sherlocka zachęca do „interpretacji w pierwszej osobie” (cf. Walsh 1992: 100-102), tzn. przedkłada „wzucie się” i bezpośrednie „przeżycie” nad rozumienie i namysł dystansu. Zwiedzanie takiego muzeum opiera się na odgrywaniu i empatii, które pozwalają widzom uczestniczyć niejako w „autentycznych” wydarzeniach historycznych – przejść kanałem jak Powstańcy Warszawscy, czy przetrwać Blitz w londyńskiej piwnicy. Muzeum Sherlocka zachęca do takiego odbioru. Jeszcze zanim przekroczymy jego progi, karnie czekając w ogonku na swoją kolej, możemy wcielić się w Holmesa i skorzystać z czapki i fajki, wyłożonych do dyspozycji turystów. Już w środku zwiedzający mogą zasiąść w fotelu detektywa, pogrzebać w torbie Watsona i przerzucić „dzisiejszą” prasę, a wszystkie eksponaty można pogłaskać, potrzymać i powąchać, by poczuć „atmosferę”. Muzealna interpretacja w pierwszej osobie wzmacnia poczucie zaangażowania, „wszystko bowiem musi być takie samo jak w rzeczywistości, chociaż rzeczywistością w tych przypadkach jest fantazja” (Eco 1996: 24).

ZAGADKA WIELKIEGO KANIONU

Skoro uznaliśmy, że muzeum Holmesa bierze udział w fabrykowaniu „absolutnego fałszerstwa”, zastanówmy się zatem, czym jest „absolutny autentyk”. Walker Percy, amerykański pisarz i semiotyk, pytał, czy turysta nad Wielkim Kanionem (parkiem narodowym, utrzymanym w niezmiennej, „autentycznej” postaci) rzeczywiście widzi to samo, co jego odkrywca García López de Cárdenas? Odpowiedź jest negatywna: „to niemal niemożliwe, ponieważ Wielki Kanion, jako taki, został zawłaszczony

przez zestaw symboliczny, uprzednio uformowany w umyśle widza. Oglądanie kanionu w warunkach z góry ustalonych, jest w istocie oglądaniem owego zestawu” (Percy 1975: 47). Dzieje się tak z tej przyczyny, powiada Percy, iż przedmiot spojrzenia został uprzednio sformułowany przez pocztówki, książki, przewodniki, ulotki i same słowa Wielki Kanion. A zatem, „podczas gdy zauroczenie i zachwyt Hiszpana wynikały ze zbadania rzeczy jako takiej [...], miarą satysfakcji turysty jest stopień, w jakim kanion odpowiada uprzednio uformowanemu zestawowi” (ibid.).

Spojrzenie turysty nie jest spojrzeniem badacza. Jonathan Culler rozwija tę myśl: turysta patrzy na znaki, które pozwolą mu dostrzec coś innego – wszystko jest dlań „znakiem siebie [...]”: Francuz jest przykładem Francuza, restauracja w dzielnicy lacińskiej oznacza «restauracyjność dzielnicy lacińskiej» (1988: 155). Słowem, gdy tylko trochę się zachmurzy i liście przysypią skałę na wybrzeżu, od razu widzimy pejzaż romantyczny i odczuwamy wzruszenie. Gdzie tu zatem miejsce na autentyczność? Nie znajdziemy jej u Cullera, który powiada, że coś autentycznego musi być najpierw oznaczone jako prawdziwe, warte oglądania, inaczej umyka naszemu spojrzeniu: „autentyczność jest relacją znakową” (ibid. 161). Nawet „unikalne”, „nieturystyczne” doświadczenie musi być zapośredniczone znakowo, podane pod naszą uwagę właśnie jako „unikalne” i „nieturystyczne”. Dobrym przykładem są tu wskazówki z przewodników Lonely Planet, które prowadzą setki „backpackersów” (tzn. turystycznych outsiderów) w „autentyczne” miejsca (w tym momencie Autor tego tekstu zafrasował się niepomnie, ponieważ kreśli te słowa w absolutnie „nieturystycznej” i „autentycznej” knajpie „dla lokalsów”, gdzie na południu USA – takiej, jak na filmach).

Atrakcja turystyczna, powiada Dean MacCannel, jeden z pierwszych antropologów turystyki, to funkcja trzech elementów: turysty, widoku (sight) i wskaźnika (marker) (1999: 41). Wskaźniki, owe znaki francuskości czy romantyczności, są kluczowe dla zaistnienia samego widoku, ponieważ turyści – tak, jak w przypadku Wielkiego Kanionu – „nie widzą San Francisco w żadnym empirycznym sensie tego słowa. Widzą Fisherman’s Wharf, tramwaj,

most Golden Gate, Union Square, Coit Tower, bazę wojskową Presidio, księgarnię City Lights, Chinatown oraz, być może, dzielnicę Haight-Ashbury, czy nagą striptizerkę w jakimś klubie na North Beach czy Barbary Coast. Każdy z tych przedmiotów, jako element w zespole zwanym «San Francisco», jest symbolicznym wskaźnikiem” (1999: 111). Wskaźnik może wręcz zastąpić sam widok, ponieważ z nim w relacji znakowej (wskaźnik jest znaczącym, a widok – znaczonym). I tak, pisze MacCannel „zwiedzający Miejsce strzelaniny Bonnie i Clyde’a nie mogą być zawiedzeni, jak Mark Twain, gdy oglądał Ostatnią wieczerzę. Nie spodziewali się bowiem, że zobaczą cokolwiek, więc wystarcza im sam kontakt ze wskaźnikiem” (ibid. 114-115). Twain poczuł zawód, ponieważ oczekiwał piorunującego przeżycia estetycznego po spotkaniu z wielkim dziełem sztuki, które okazało się zaniedbane, smętne i wyblakłe. W przypadku miejsca strzelaniny, gdzie chodzi o przeżycie innego rodzaju, wystarcza sam wskaźnik oznajmiający: to zdarzyło się tutaj. Autentyczność jest zatem funkcją wskaźnika i dyskursu, który go funduje. Powróć jeszcze do tej kwestii.

BIBLIA WIELEBNEGO WILLIAMSONA

W przypadku Sherlock Holmes Museum, relacja między wskaźnikiem a widokiem jest dość interesująca. Przedmioty rzeczywiste denotowane przez tekst fikcyjny (np. głęboki fotel Sherlocka), stają się w muzeum wskaźnikami (znakami), odnoszącymi się do tejszej fikcji, która z kolei je uprawomocnia (jako przedmioty w muzeum) i przydaje im wagi. Wskaźniki zastępują widok („prawdziwego” mieszkania Holmesa), który – siłą rzeczy – nie istnieje. W muzeum Sherlocka mamy do czynienia z trzema typami wskaźników, które różnią się od siebie funkcją i stopniem „fikcyjności”. Zaczynijmy od tych najbardziej „autentycznych”.

Pierwsza grupa to materiały kontekstowo powiązane z opowiadaniem Conan Doyle’a, które odwołują się raczej na tło dla pozostawiając „zatem detale”

le, sekretarzyk, skrzynia, lampa naftowa (bez klosza), jakieś miski, serwety, pióra... itp. Przedmioty nie są zabezpieczone i trudno się temu dziwić – jeżeli eksponat zaginie lub ulegnie dewastacji, nie będzie to miało większego znaczenia, ponieważ szybko można znaleźć zamienniki na pchlim targu. Są to zatem wskaźniki „klimatu historycznego”, które swą sędziwą aparycją (większość zapewne pochodzi z końca XIX w.) dodają ekspozycji aury rzeczywistości historycznej, używając jej innym, nie tak realnym eksponatom.

Drużga grupa wskaźników, to przedmioty na polu fikcyjnym, tzn. eksponaty z epoki, powiązane jednocześnie z fikcyjnym światem opowieści o Sherlocku. Jeśli grupa pierwsza składała się z przedmiotów „typowych”, to w tym wypadku mamy przedmioty „jednostkowe”, „tożsame” z rekwizytami ze świata opowieści. Stanowią one zatem wskaźniki fikcyjnego widoku, który widzowie mają ujrzeć. Podstawowym znakiem jest tu lokalizacja geograficzna w świecie rzeczywistym, która odróżnia to muzeum od parku tematycznego (znajdującego się w fikcyjnym „gdzieś”) – wszak każde dziecko wie, że Sherlock mieszkał właśnie w tym miejscu. Drugim takim elementem jest niedawny nabytek muzeum, czyli wiklinowy fotel, w którym zasiadał model, gdy Sidney Paget szkicował ilustracje do „Greckiego tłumacza”. Jest to eksponat szalenie istotny (wyróżniony na stronie internetowej muzeum), ze względu na swą pokretną autentyczność jako desygnat fikcjonalnego opisu (fotel Sherlocka z opowiadania), który następnie posłużył za pierwowzór kolejnej fikcyjnej reprezentacji (ilustracji do opowiadania). Podczas gdy eksponaty kontekstowe dość luźno zaświadczały o autentyczności widoku, to ów wyświechtany, wiklinowy mebel stanowi bezpośredni łącznik ze światem rzeczywistym.

Pozostałe przedmioty z tej grupy to „paraeksponaty” z opowiadań Conan Doyle’a, które są zaprezentowane w sposób właściwy muzeum postaci historycznych, tzn. powiązane z konkretnymi wydarzeniami, które przydają im aury. W Graceland, dajmy na to, szaty Elvise’a eksponuje się w bezpośrednim sąsiedztwie fotografii z występów Króla w danym stroju (wskaźnik autentyczności widoku). W muzeum Sherlocka znajdziemy podobne atrakcje,

wzmocnione odniesieniem do konkretnego opowiadania, w którym się pojawiały. Mamy tu zatem torbę z utensyliami Watsona, fotografię młodego Sherlocka, jego notes, nóż, którym zadżgano Willoughby'ego Smitha (Złote pince-nez), lalczkę voo-doo (Tajemnica Wisteria Lodge), facsimile listu Sherlocka do Watsona (fac-diverso, jak powiedziałby Eco), rewolwer ukryty w biblii fałszywego (sic!) wielkiego Williamsona (Samotna cyklistka), kawałek muru ze śladami krwi odnalezionymi przez insp. Lestrada (Przedsiębiorca budowlany z Norwood), zatrute strzały (Znak czterech), „Kozik z rogową rękociescią, wykorzystany przy zabójstwie Pietro Venucciego” (Sześć popiersi napoleona), „Nóż do sekcji zwłok, ok. 1880-90, z rodzaju tych, którymi prawdopodobnie posługiwał się Kuba Rozpruwacz”, zdjęcie Ireny Adler i króla Bohemii (Niezwykła kobieta), wywieszkę z informacją o rozwiązaniu Związku Rudowłosych i ogromną, wypchaną głowę psa Baskerville'ów. Wszystkie te przedmioty znamy skądinąd, tak jak znamy rękopis Deklaracji Niepodległości, kamień z Rosetty czy Wenus z Milo. Różnica polega tu na statusie znaczonego, które w tym przypadku jest fikcją literacką.

Ostatnią grupę wskaźników stanowią przedmioty „absolutnie fałszywe”, czyli figury woskowe. Na górnym piętrze możemy podziwiać Sherlocka i Watsona przy pracy. Znajdziemy tu również podobizny innych postaci – Jabeza Wilsona przepisującego encyklopedię w siedzibie Związku Rudowłosych, czy złowieszczego profesora Moriarty'ego. Ta grupa wskaźników ma zdecydowanie odmienny status – nie ukrywają swej fikcyjności ale pozwalają turystom wyobrazić sobie (a raczej: spozrzeć) lokatorów tego mieszkania.

W PUŁAPCE MASKONÓW

Spojrzenie turysty, który w muzeum Sherlocka tworzy widoki na podstawie wskaźników przypomina spojrzenie Ijona Tichego z końcowych fragmentów Kongresu futurologicznego, kiedy to, w zdumieniu i z niejakim obrzydzeniem, przygląda się wspaniałej cywilizacji, pełnej czystych, zdrowych, pięknych ludzi w nienagannie skrojonych ubiorach. Profesor

× Trottelreiner tłumaczy, że to tylko złudzenie wywołane przez „maskony”, czyli halucynogeny punktowe. W przeciwieństwie do narkotyków, które odcinają człowieka od świata, „maskony świat fałszują” – sam termin „pochodzi od maski. Wprowadzając odpowiednio syntetyzowane maskony do mózgu, można zasłonić dowolny obiekt świata zewnętrznego obrazami fikcyjnymi tak sprawnie, że osobnik zamaskowany nie wie, co jest w postrzeganym realne — a co uludne.” (Lem 1983: 100). Maskony pełnią zatem funkcję wskaźników, przekształcając widoki świata rzeczywistego w pożądaną obraz. Gdy Tichy zażyje „antych”, silną odtrutkę, dostrzeże, że wspaniała sala, w której przebywa, to w istocie przasnny bunkier, kandelabry to zwykle żarówki, pyszne jedzenie to ohydna breja, a napotykanie ludzi są w istocie brudni, potargani, oszczecinieli i plamiści. Gdybyśmy przed wejściem do Sherlock Holmes Museum zażyli jakąś pigułkę antysemityczną, zebrane w nim eksponaty okazałyby się nagle odrapanymi rupieciami, zdezelowanymi meblami lub kiczowatym asortymentem sklepu ze śmiesznymi rzeczami. I po co w ogóle tu przychodziliśmy? Przeżycie turysty, a zwłaszcza turysty w takich muzeach, jest swoistą halucynacją, radością z obcowania z odmienną rzeczywistością.

Ale czy dotyczy to wyłącznie „absolutnych fałszerstw”? Choć Lem pokazał Tichemu autentyk – rzeczywistość odartą ze wskaźników-maskonów – to czy takie spojrzenie jest możliwe w muzeum? Kategoria absolutnego fałszerstwa opiera się na pojęciu autentyku, ponieważ nie ma fałszerstwa bez oryginału. Takimi oryginałami są dla Eco choćby arcydzieła architektury czy sztuki europejskiej, nieudolnie oddawane w wosku i innych materiałach przez mniej lub bardziej anonimowych artystów amerykańskich. Oryginał, dajmy na to, „fałszywego” miasteczka kowbojskiego, jak Fort Worth pod Dallas („jedyny na świecie” codzienny spęd bydła o 11:30 i 16:00 z wyjątkiem świąt!) stanowi prawdziwa scenaria największego targu bydła z przełomu XIX i XX w., uzupełniona przez wskaźniki odsyłające nas do popkulturowych reprezentacji Dzikiego Zachodu, które czynią to miejsce widokiem godnym uwagi. Podobnie z Main Street w Disneylandzie, która służy Eco za przykład

„bardziej rzeczywistej rzeczywistości”, gdzie wskaźniki przeszłości (np. forma zabudowań, drewniane podłogi) odsyłają do nieokreślonego, rzeczywistego pierwowzoru, znanego z innych widoków.

Cóż jednak stanowi oryginał w przypadku takich „fałszerstw” jak eksponaty w muzeum Sherlocka? Roman Ingarden pisał, że przedmiot fikcyjny (przedstawiony w dziele literackim) tym się różni od realnego, że nigdy nie możemy go w pełni go zbadać i opisać. Stanowi on wyłącznie szkielet przedmiotu, czyli strukturę ze słynnymi miejscami, „nie-dookreślenia”, które należy uzupełnić w akcie konkretyzacji. A zatem, prawdziwy majcher Kuby Rozpruwacza jest bytem ontologicznie odmiennym od narzędzia, którym zbrodniarz posługiwał się w apokryfie Michaela Dibdina *The Last Sherlock Holmes Story* (1978). Ale czy różni się on tak bardzo od noża z gąblotki w Sherlock Holmes Museum? Jedyna różnica polega na tym, że (być może) nie jest to „ten sam” majcher, przy czym tożsamość w obu przypadkach ustalana jest na mocy konwencji.

Prawdziwy majcher (eksponat przyszłego Jack the Ripper Museum) zostałby zapewne wskazany na drodze mozolnych badań (np. porównanie śladów DNA z ciałem, uznanym za ciało zbrodniarza), analizy dokumentów (np. kwitów z lombardu, zapisków powiernika sekretów mordercy), a następnie poświadczony autorytetem eksperta, np. Colina Wilsona (który również, co istotne dla tych rozważań, jest wziętym twórcą science fiction, w tym kultowych Pasożytów umysłu). Cały ten aparat pozwala nam uznać nóż za „ten nóż” i wystawić go w gablotce na pastwę spojrzenia zwiedzających. Z nożem w Sherlock Holmes Museum, jest wbrew pozorom bardzo podobnie, ponieważ o jego tożsamości także zaświadcza zbiór dokumentów (pism), choć są to w tym wypadku teksty literackie. Rozważając problem Wielkiego Kanionu, Percy pytał, „dlaczego niemal niemożliwe jest patrzenie na Wielki Kanion i ujrzanie go w taki sam sposób, w jaki oglądamy dziwny przedmiot znaleziony w ogródku?” (Percy 1978: 47). Spojrzenie – tak na Wielki Kanion jak i na nóż Kuby Rozpruwacza – jest uwarunkowane przez znaki i dyskursy, które mówią nam, co mamy w tym przedmiocie dojrzeć, co ów przedmiot symbolizuje.

O kulturowym uwarunkowaniu spojrzenia przypominają nam na każdym kroku badania kulturowe, które – wzorem Mitologii Barthesa – próbują odzierać różne artefakty (dzieła, praktyki, język) z maskonów nałożonych na nie przez dominujące dyskursy (por. np. Bal 1991). Struktura doświadczania „absolutnego fałszerstwa” okazuje się w tym kontekście bardzo ciekawa, ponieważ jest nad wyraz podobna do struktury postrzegania „absolutnego autentyku”. Czym różniłoby się zatem – spytajmy prowokacyjnie – muzeum Arthura Conana Doyle’a od muzeum Sherlocka Holmesa? W obydwu znaleźlibyśmy ten sam typ eksponatów: rekonstrukcję gabinetu pisarza, fotografie, odręczną korespondencję, może nawet woskową podobiznę... Jedyna różnica polegałaby na statusie tych przedmiotów, a raczej na statusie dyskursu zaświadczonego o ich istotności i „prawdziwości” (dyskurs historii kontra dyskurs fikcji). Widz jednak nie musi się wcale tym przejmować, tak samo jak nie musi zdawać sobie sprawy ze skrajnie odmiennego statusu tych dwóch napisów napotkanych jednego dnia w środku miasta:

„W tym domu mieszkał w latach 1878-79
Stanisław Wokulski”

„Tu stał dom, w którym mieszkał, tworzył
i zmarł Bolesław Prus”

Sam fakt współwystępowania tabliczek historycznych i quasihistorycznych w rzeczywistej przestrzeni miejskiej na równych prawach świadczy o zbliżeniu tych dyskursów w perspektywie przechodnia.

POSTACI OBCOWANIE

Granice między fikcją a rzeczywistością zaciera zarówno Sherlock Holmes Museum, naśladując konwencje „autentycznych” muzeów i eksponatów, jak i sam widz, który podejmuje grę i patrzy na te przedmioty jak na rzeczywiste. Pod tym względem doświadczanie „absolutnego fałszerstwa” jest zbliżone do doświadczenia literackiego, ponieważ polega na obcowaniu z tekstem, który funduje jakiś świat, domagający się uznania za realny (lub przynajmniej prawdopodobny) i wymagający reakcji zbliżonych do doświadczania rzeczywistości. Tak jak istnieją konwencje literackie, markujące realność opisywanych wydarzeń,

×

tak konwencje pozorujące dyskurs historyczny, przydają realności „absolutnemu fałszerstwu”. Takie zjawiska, jak muzeum Sherlocka, są zatem czymś w rodzaju turystycznej adaptacji dzieła: przekładu na język turystyki, pozwalający na doświadczanie fikcji w odmienny sposób. Muzeum Holmesa nie jest tu jednak wyjątkiem, tylko elementem szerszego zjawiska, które możemy nazwać turystyką fikcjonalną, polegającą na różnorodnych formach odgrywania i doświadczania fikcji w świecie rzeczywistym.

Czytelnicy często podróżują do miejsc związanych z fabułą ich ulubionych utworów, by porównać swoje wyobrażenia z rzeczywistością. Wiele przewodników po Petersburgu zamieszcza opis trasy, którą rozedrgany Raskolnikow kroczył do domu lichwiarki (można także obejrzeć zrujnowany strych, na którym mieściła się jego izba i stróżówkę, z której zwinął siekierę). Członkowie fanklubu Zbigniewa Nienackiego przemierzają Mazury śladami Pana Samochodzika: „Powoli przejeżdżaliśmy przez Giby, podekscytowani faktem, że oto po ponad czterdziestu latach patrzymy na miejsca, na które Tomasz spoglądał zza szyb swego wehikulu” (Stankiewicz 2007). Można także skorzystać z licznych literackich książek kucharskich, by spróbować „narodowej” kuchni ulubionego utworu. Czytelnicy ciekawi smaku paskudnego kleiku, który spożywał Oliver Twist w sierocińcu, mogą ugotować danie i doświadczyć fikcji za pośrednictwem układu trawiennego (przepis [w:] Wenger i Jensen 2003: 130-132).

Sherlock Holmes Museum jest tylko jednym z przystanków na szlaku turystów fikcjonalnych, którzy poszukują nie tyle „absolutnego fałszerstwa”, ile śladów fikcji w świecie rzeczywistym. Świat wylaniający się z tych praktyk przypomina nieco scenię Ballad i romansów – postaci nierzeczywiste stanowią jego niezwykły element, choć ujawniają się wyłącznie pod spojrzeniem nielicznych.

Maciej Maryl



BIBLIOGRAFIA

- M. BAL (1991) *READING „REMBRANDT”. BEYOND THE WORD-IMAGE OPPOSITION*. CAMBRIDGE.
- J. CULLER, (1988) *FRAMING THE SIGN: CRITICISM AND ITS INSTITUTIONS*, NORMAN.
- U. Eco (1996) *PODRÓŻ DO HIPERREALNOŚCI, SEMIOLOGIA ŻYCIA CODZIENNEGO*, PRZEL. J. UGNIEWSKA I P. SALWA, WARSZAWA.
- St. LEM (1983) *KONGRES FUTUROLOGICZNY*. KRAKÓW.
- D. MACCANNEL (1999 [1976]) *THE TOURIST. A NEW THEORY OF THE LEISURE CLASS*. BERKELEY.
- W. PERCY (1975) *THE MESSAGE IN THE BOTTLE: HOW QUEER MAN IS, HOW QUEER LANGUAGE IS, AND WHAT ONE HAS TO DO WITH THE OTHER*, NEW YORK.
- M. STANKIEWICZ (2007) *ŚLADAMI PANA SAMOCHODZIKA DO WILKOKUKU*. INTERNETOWY KLUB NIENACKOFANÓW, [HTTP://WWW.NIENACKI.ART.PL/W_TEMPLARIUSZE_MICHALS_2007.HTML](http://www.nienacki.art.pl/w_templariusze_michals_2007.html) [04.11.10]
- K. WALSH (1992) *THE REPRESENTATION OF THE PAST. MUSEUMS AND HERITAGE IN THE POST-MODERN WORLD*, LONDON.
- S. K WENGER I J. K. JENSEN (2003) *THE BOOK LOVER'S COOKBOOK. RECIPES INSPIRED BY CELEBRATED WORKS OF LITERATURE, AND THE PASSAGES THAT FEATURE THEM*, NEW YORK.

BIO

MACIEJ MARYL, ASYSTENT W PRACOWNI POETYKI HISTORYCZNEJ IBL PAN, DOKTORANT SZKOŁY NAUK SPOŁECZNYCH PRZY IFiS PAN. LITERATURORZNAWCA I SOCJOLOG. TŁUMACZY SIĘBIE, INNYMI I INNYCH. PUBLIKOWAŁ M. IN. W „TEKSTACH DRUGICH”, „PAMIĘTNIKU LITERACKIM”, „LITERACJACH” I TOMACH ZBIOROWYCH. STYPENDYSTA FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ I KOMISJI FULBRIGHTA. AUTOR SŁUCHOWISKA KRÓL A'DAMU. INTERESUJE SIĘ KOMUNIKACJĄ LITERACKĄ, NOWYMI MEDIAMI, GADŻETAMI ORAZ INTENSYWNYM DOŚWIADCZANIEM CODZIENNOŚCI. KONTAKT: MMARYL@WP.PL