

Podróżowanie we śnie i poza śmierć w powieściach Bernarda Werbera *Tanatonauci* i *Szósty sen*

ANITA CAŁEK

Uniwersytet Jagielloński
anita.calek@uj.edu.pl

Wprowadzenie

W mitologii greckiej nieprzypadkowo bratem Hypnosa, boga snu i ojca Morfeusza (odpowiedzialnego za marzenia senne), był Tanatos (Piszczek 1983: 331; 724). Jak w *Panu Tadeuszu*, w którym uczestników zajazdu na dwór w Soplicowie „zwyciężył w końcu sen, brat śmierci” (*Księga ósma*, w. 805), tak i w kulturze od początku łączono ze sobą codzienne doświadczenie snu, traktując je jako pokrewne umieraniu. Trudno się zatem dziwić podobieństwom między literackimi wyobrażeniami podróży po krainie snu oraz śmierci, które w niniejszym rozdziale będą głównym przedmiotem zainteresowania.

„Żeby przejść przez bramę na dnie jeziora, trzeba stanąć między dwoma braćmi: Hypnosem i Tanatosem, tam Morfeusz ukrył swoją najgłębszą jaskinię” – mówi jeden z bohaterów powieści Bernarda Werbera (2018: 348), którego twórczość od niemal trzydziestu lat publikowana jest we Francji i przekładana na wiele języków; jest on autorem obu wybranych do analizy powieści: *Tanatonautów* (*Les thanatonautes*, 1994, polskie wydanie 2009) oraz *Szóstego snu* (*Le sixième sommeil*, 2015, polskie wydanie 2018).

Werber jest autorem bardzo płodnym: do roku 2019 wydał cztery trylogie i dwie dylogie, napisał też sześć jednotomowych powieści, dwie sztuki, trzy utwory eksperymentalne (w tym dwa tomy fikcyjnej *Encyklopedii wiedzy*

względnej i absolutnej¹, której fragmenty pojawiają się w różnych jego powieściach) oraz dwa tomy opowiadań (Werber 2019: *Livres*). Ten urodzony w Tuluzie pisarz pochodzenia żydowskiego, od wczesnej młodości zajmował się literaturą fantastyczną; z pisaniem związał swe losy, studiując dziennikarstwo w École supérieure de journalisme w Paryżu, a następnie – jako dziennikarz naukowy – współpracując z tygodnikiem „Le Nouvel Observateur” oraz magazynem paryskiego muzeum nauki „Eureka” (*Encyklopedia fantastyki* 2019). Jego powieści rzadko są przedmiotem literaturoznawczych analiz. Wciąż rosnąca popularność pisarza na razie nie przełożyła się na liczbę studiów nad jego tekstami: w Polsce ukazały się nieliczne recenzje (Rotter 2009; Bachorski 2019); w zasadzie pozostaje on zatem pisarzem mało znanym polskiemu odbiorcy², chociaż przekłady jego książek wydawane są regularnie od 2003 roku³.

Pisarstwo Werbera nie poddaje się łatwym klasyfikacjom: co prawda krytycy powszechnie twierdzą, że jego utwory lokują się na pograniczu różnych konwencji i dziedzin (Rotter 2009; Bachorski 2019), stanowiąc hybrydy gatunkowe, łączące style (naukowy i literacki) oraz rozmaite formy podawcze (*Encyklopedia fantastyki* 2019), jednak sam autor postrzega swoją twórczość w ramach znacznie szerszych niż tylko fantastyka naukowa:

- ¹ Niestety ani wcześniejsze, ani późniejsze wydanie *Encyklopedii wiedzy względnej i absolutnej* nie zostało jeszcze przełożone na język polski (można się jednak zapoznać z cytowanymi w innych dostępnych po polsku powieściach fragmentami tejże).
- ² Chociaż za granicą powstają już pierwsze prace magisterskie poświęcone jego twórczości (Després 2007; Ruperti 2015; Sebbfolk 2019) oraz pojedyncze interpretacje trylogii poświęconej mrówkom (Millet 2007; Shelomi 2013; Kryvenets 2019), to jednak wciąż Werber pozostaje pisarzem rzadko przywoływanym w rozprawach literaturoznawczych. Annie Sebbfolk zaznacza jednak, że francuski prozaik osiągnął sukces nie tylko we Francji, ale także w takich krajach, jak Korea Południowa czy Rosja („Werber est quand même devenu un auteur à succès, dans des pays tels que la Corée de sud et la Russie sinon en France, mais où qu'il soit dans le monde, il reste ignoré comme auteur d'écofiction”; Sebbfolk 2019: 15). Sama proponuje analizy jego twórczości w perspektywie ekokrytycznej – jako przykłady ekofikcji, dostrzegając obszar dotąd nieanalizowany (Sebbfolk 2019: 15).
- ³ Pierwszym przełożonym na język polski cyklem francuskiego pisarza była *Trylogia mrówek* (*Trilogie des Fourmis*, 1991-1996, polskie wydanie 2003-2008); do roku 2019 czytelnicy mogli poznać w całości także *Trzecią ludzkość* (*Troisième Humanité*, 2012-2014, polskie wydanie 2016-2017), cykl *Anioły* (*Cycle des Anges*, 1994, 2000; polskie wydanie 2009-2010), w którego skład wchodzi omawiana powieść *Tanatonauci*, oraz cykl *Bogowie* (*Cycle des Dieux*, 2004-2007, polskie wydanie 2006-2007, 2015), a także pojedyncze tomy innych serii: *Jutro należy do kotów* (*Demain les chats*, 2005, pol. 2018) czy *Ścisłą tajemnicę* (*L'Ultime Secret*, 2001, polskie wydanie 2003) oraz powieści wydane poza serią – jak *Gwiazdny motyl* (*Le papillon des étoiles*, 2006, polskie wydanie 2009).

Pragnę przechodzić swobodnie między różnymi gatunkami, a później łączyć je w systemy. Zamknięcie się na jeden wybrany styl wydaje się dla mnie zbyt limitujące. Ja nie tworzę science-fiction, a raczej philosophy fiction, ponieważ zależy mi na zmianie mentalności, a nie technologii (Werber & Gardziński 2015: 19)⁴.

W podobny sposób powieści Werbera charakteryzuje Patrick Bergeron (2019: 26), który uznaje, że więcej w nich filozofii niż prawdziwej fantastyki naukowej; wskazuje też, że pisarz sięga do różnych źródeł kulturowych i gatunków literackich (mitologia, fantastyka, thriller, ezoteryzm, powiastka filozoficzna, romans historyczny) oraz tworzy typową dla postmodernizmu przestrzeń gier intertekstualnych. Z kolei Annie Sebbfolk (2019) podkreśla wyjątkowość autora na tle współczesnej literatury francuskiej ze względu na promowane przez niego idee utopijne, stojące w sprzeczności z typowym dla francuskiej fantastyki naukowej dystopijnym ujęciem świata. Dodaje też, że krytykom nie zawsze podoba się nadmierna prostota stylu Werbera, mocno kontrastująca z głównym nurtem literatury francuskiej i charakterystycznym dla niej wyszukany sposobem ekspresji⁵. Niektórzy jednak – jak Valerie Susset (2015) – doceniają strategię komunikacyjną autora, uznając ją za świadomy wybór z racji jego doświadczeń zawodowych w roli dziennikarza naukowego: pisarz stawia na dobrą opowieść, która może czegoś odbiorcę nauczyć, kosztem literackiego stylu⁶. Do tych obserwacji warto dodać, iż Werber lubi w powieściach używać dialogów, wprowadzane przez siebie pojęcia, zwłaszcza neologizmy, zawsze definiuje (wykorzystując do tego różne formy podawcze),

⁴ Z logiki całokształtu wypowiedzi Werbera wynikałoby, że zdanie po polsku powinno być brzmić: „Zamknięcie się w ramach jednego wybranego stylu wydaje się mi zbyt ograniczające”, jednak z racji braku dostępu do wersji oryginalnej trudno ostatecznie potwierdzić, czy istotnie nastąpił błąd w przekładzie.

⁵ Parafraza własna za: „Werber devient ainsi une voix particulière dans la littérature française, d'un côté parce que sa vision utopique s'oppose aussi bien à la science-fiction française antérieure qu'à la littérature contemporaine, dont tous les deux partagent une vision beaucoup plus dystopique, de l'autre côté parce qu'il présente la nature d'une manière chaleureuse. [...] ce n'est pas seulement dans la science-fiction que Werber se distingue d'autres auteurs français: son choix même de genre va à contre-courant des belles lettres françaises, et son écriture simpliste gagne peu de faveurs chez les critiques fidèles à la tradition d'un style plus sophistiqué”.

⁶ Parafraza własna za: „L'ancien journaliste scientifique a toujours revendiqué de privilégier la qualité de l'histoire au style littéraire. Son truc, depuis l'énorme succès remporté avec «Les Fourmis» en 1991, c'est le divertissement scientifique. Et pour lui, «un livre est fait pour apprendre quelque chose». Donc, c'est réussi!”.

a z chwytów literackich korzysta oszczędnie i tylko wówczas, gdy służą one lepszemu budowaniu świata narracji.

Mimo iż pisarz bierze na warsztat rozmaite kwestie, nieraz pozornie dość odległe od siebie, to jednak bliższa analiza jego powieści, zarówno tych autonomicznych, jak i stanowiących ogniwa kolejnych cykli, wskazuje na wyraźne pokrewieństwo idei. Wspólnym mianownikiem pozostaje nauka i jej możliwości oddziaływania na kształt przemian społecznych. Bergeron, charakteryzując zainteresowania omawianego autora, pisze:

Co tak naprawdę bada? Wiedzę absolutną i względną; możliwość zastąpienia Ziemi [jej alternatywą – A.C.]; panowanie nad snem; poznanie poprzednich wcieleń; komunikację międzygatunkową zwierząt; dostępność niewidzialnych światów, a to wszystko wśród wielu innych tematów. Na drugim planie snuje mroczną wizję ludzkości, której przeciwstawia wyobrażenie idealnej społeczności, które niestety często zamienia się w cukierkowo-różową utopię (Bergeron 2019: 26)⁷.

Pomimo różnorodności tematycznej problematykę jego twórczości łączy też nieustanne odwoływanie się do tych samych bohaterów i fragmentów własnych tekstów, które wyznaczają myślowe uniwersum; Bergeron nazywa ten zabieg „łatwo rozpoznawalną »sygnaturą Werbera« [*la »signature Werber« est facilement reconnaissable*]” (Bergeron 2019: 26).

Wśród głównych problemów pojawiających się w utworach francuskiego prozaika temat podróžowania należy do najczęściej podejmowanych. Podróż mrówek rudnic reprezentujących mrowisko w świecie ludzi stają się wątkiem przewodnim *Trylogii mrówek*; w poszukiwaniu nowej Ziemi podróżują także bohaterowie *Gwiezdnego motyla*. Jednak najbardziej nietypowe kreacje podróżników i nowych lądów występują w pierwszym tomie cyklu „anielskiego”, zatytułowanym *Tanatonauci* oraz w jednotomowej powieści *Szósty sen*, dlatego też to właśnie te utwory staną się przedmiotem dalszych rozważań.

Motyw podróżników, którzy poszukują nowych, nieodkrytych lądów, stanowiący temat przewodni obu powieści Werbera, ewokuje trzy główne

⁷ Przekład własny za: „Qu’explore-t-il au juste? Le savoir absolu et relatif; une solution de rechange à la Terre; la maîtrise du sommeil; la connaissance des vies antérieures; la communication entre les espèces animales; l’accession à des mondes invisibles, parmi bien d’autres sujets encore. En arrière-plan, il tisse une vision noire de l’humanité à laquelle il oppose le fantasme d’une société idéale qui verse souvent, hélas, dans une utopie rose bonbon”.

modele dyskursu, sięgające po gotowe, zakorzenione kulturowo wzorce, zbudowane na fenomenie wielkich odkryć geograficznych, doświadczeniu kolonizacji oraz mocarstwowej rywalizacji w podbijaniu kosmosu. Wzorce te stanowią poznawczy fundament kształtujący językowe i obrazowe sposoby opisu nowych światów, a równocześnie stoją w jawnej sprzeczności z rzeczywistym charakterem „wędrowek po nieznanach łąkach” podejmowanych przez bohaterów omawianych powieści. Paradoks podróży w *Tanatonautach* i *Szóstym śnie* polega bowiem przede wszystkim na tym, że bohaterowie nie przemieszczają się w przestrzeni ani w czasie, lecz doświadczają odmiennych stanów świadomości.

Podróże po nieznanach terytoriach: mapowanie kontynentu zmarłych

Tanatonautyka ufundowana jest na przeżywaniu stanów z pogranicza życia i śmierci (*Near Death Experience*, NDE⁸), wzmocnionych odpowiednio dobranymi środkami farmakologicznymi pozwalającymi na przedłużenie trwania stanów klinicznego przebywania „pomiędzy” światem żywych i umarłych. Odwołanie do szeroko obecnych w świadomości kulturowej wyobrażeń owej granicy, takich jak, przykładowo, „życie po życiu” czy „pójście tunelem w stronę światła” odsyła czytelnika do wiedzy pozatekstowej, indeksowanej jednakże

⁸ Powiązanie z tym modnym tematem wyrażone jest w powieści wprost, chociaż opatrzone ironicznym komentarzem: „Każdy wiedział doskonale, czym jest NDE. Było to bardzo modne w swoim czasie. Wydano też kilka bestsellerów na ten temat, o czym pisano w wielu czasopismach i reklamowano na okładkach. [...] Czyżby Raoul wierzył w podobne bajki? Rozłożył przede mną kilka wycinków z gazet i ukłękliśmy, by się im lepiej przyjrzeć. Te fragmenty nie zostały wycięte z pism uznawanych za poważne albo za takie, które starannie dobierają informacje. Tytuły napisane wielkimi grubymi literami od razu jasno stawiały sprawę: »Podróż poza granice śmierci«, »Świadectwo po śpiączce«, »Życie po życiu«, »Wróciłem stamtąd i polubiłem to«, »Śmierć i co dalej...« (Werber 2009: 47-48), [Tout le monde savait ce qu'étaient les NDE. Elles avaient été très à la mode, un moment. Il y avait eu plusieurs bestsellers sur ce thème. Des hebdomadaires les avaient mises en couverture. Et puis, comme toutes les modes, celle-là aussi avait fini par s'estomper. Après tout, on ne disposait d'aucune preuve, d'aucun indice tangible, juste de quelques jolies histoires recueillies de bric et de broc. Raoul croirait-il à pareilles fables? Il étala devant moi plusieurs coupures de journaux et nous nous agenouillâmes pour mieux les examiner. Ces extraits n'étaient pas tirés de magazines réputés pour leur sérieux ou la rigueur de leurs enquêtes. Des titres en caractères gras et baveux annonçaient la couleur : »Voyage au-delà de la mort«, »Témoignage d'après-coma«, »La vie après la vie«, »J'en suis revenu et j'aime ça«, »La mort et puis après«] (Werber 1994: 39).

jako niewiarygodna lub pozanaukowa (metafizyka, wierzenia, spekulacje filozoficzne i wyobrażenia o życiu pozagrobowym powszechnie obecne w kulturze). Z drugiej strony stylizowany na naukowy język opisu, szczegóły na temat używanych substancji oraz obserwacje badawcze wprowadzają kontekst eksperymentu naukowego, który mocno kontrastuje z upowszechnionym, negatywnym obrazem NDE.

Dlatego też w podróż przez kulturę wyrusza najpierw czytelnik, który musi sprawnie poruszać się w całkiem sporym obszarze przywołań tekstów filozoficznych, religijnych i literackich (obecnych w postaci omówień lub parafraz, a nawet cytatów⁹) tworzących encyklopedię wiedzy o świecie tekstowym¹⁰ a równocześnie do spójnej opowieści stylizowanej na „pamiętnik odkrywcy”, wprowadzających polifoniczność oraz wielogatunkowość¹¹. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że autor świadomie zrywa więzi z kulturowo zakorzenionymi opowieściami o „krajnie zmarłych”, umiejscawiając ją w niedostępnej dla człowieka przestrzeni fizycznej (czarna dziura znajdująca się w centrum galaktyki) i równocześnie dając do niej dostęp poprzez podróż duszy w innym, metafizycznym wymiarze, który znosi wszystkie ograniczenia czasoprzestrzenne¹².

⁹ Cytaty te funkcjonują niemal autonomicznie w postaci przeplatających narrację pamiętnikarską mini-rozdziłów pozbawionych komentarza; jedynym sposobem ich włączenia w fabułę jest sugestia, iż cytowane są one za fikcyjną pracą ojca jednego z głównych bohaterów powieści, Francisa Razorbaka, zatytułowaną *Śmierć, ta nieznaną* (Werber 2009).

¹⁰ Chodzi o encyklopedię w sensie używanym przez Umberta Eco (1994) i poszerzonym przez Richarda Saint-Gelais (1999), do którego odwoływał się Krzysztof M. Maj (2015). Zagadnienie to w odniesieniu do *Trylogii mrówek* analizuje Elaine Després (2007).

¹¹ Pojawiają się zatem fikcyjne cytaty ze słownika, podręcznika szkolnego, notatek badawczych, kartoteki policyjnej, reklamy, cytowane są też przeglądy prasy; obok nich mini-rozdziały tworzą sparafrazowane fragmenty mitów (pozbawione jednak dokładniejszych odsyłaczy poza ogólnym określeniem geograficznym typu „mitologia mezopotamska” czy „lapońska”) oraz fragmenty różnych dzieł świata pozatekstowego (Werber 2009). O wadze kategorii literatury skonstruowanej dla budowania światów w fantastyce pisałam więcej przy okazji omawiania tematu bibliotek widmowych (Całek 2018).

¹² Ten zabieg wprowadza do powieści kolejne dwie dziedziny, czyli fizykę i astronomię, a równocześnie pozwala pisarzowi uniknąć wykorzystania dotychczasowego, archetypowego obrazu podziemnego „świata zmarłych”, zastępując go zlokalizowanym w przestrzeni kosmicznej „niebem” (Werber 2009: 287). Równocześnie umiejscowienie obszaru dotąd traktowanego metaforycznie lub metafizycznie pozwala na snucie rozważań na temat istoty pośmiertnej egzystencji i hipotezy reinkarnacji oderwanych od istniejących dyskursów kulturowych i religijnych. Podobnie zresztą czyni Werber w wypadku kreowania świata snu, nie wykorzystując tradycji oniryzmu (ani w aspekcie literackim, ani też kulturowym), a nawet rezygnując z tekstowych nawiązań do snienia i snu w literaturze lub kulturze; tym razem paradygmatem rozważań stylizowanych na naukowe staje się psychologia (z psy-

Wraz z rozwojem fabuły w „podróż świadomości” ruszają tytułowi tanatonauci, czyli pionierzy odkrywający topografię krainy śmierci: rezultatem kolejnych udanych eksperymentów jest tworzona kraina po krainie mapa kontynentu zmarłych (Werber 2009: 164). Szkicowany po powrocie każdego podróżnika (a raczej odzyskaniu przez niego pełnej świadomości po doświadczeniu śmierci klinicznej) kolejny fragment mapy Ostatecznego Kontynentu dzieli terytorium na część już odkrytą oraz obszar nazwany *Terra incognita*, ograniczony przerywaną linią określaną jako „bariera komatyczna” (zwana inaczej „barierą śmierci” lub „Moch”); jest nią: „Granica, której nie można na razie pokonać, nie narażając się na niebezpieczeństwo. Teraz, kiedy już mamy zarys tej mapy, możemy sobie także postawić cel, jakim jest przekroczenie tej linii” (Werber 2009: 170).

Jean Bresson, kolejny z tanatonautów, do eksploracji Ostatecznego Kontynentu wprowadza ład i porządek:

Jean Bresson był prawdziwym profesjonalistą. Z dużą dokładnością wskazywał na mapie strefę, w którą celował, a potem wykonywał bardzo dokładne rysunki tego, co zaobserwował. [...] Jean Bresson był precyzyjny i metodyczny. Krok po kroku, rygorystycznie i z pełną dyscypliną posuwał się coraz dalej na kontynencie umarłych. Odmówił udzielania jakichkolwiek wywiadów dla prasy. Zrezygnował z życia prywatnego, żeby całkowicie poświęcić się działalności zawodowej. Każdego dnia zapisywał postępy w zeszytach i z małym kalkulatorem w ręce wyznaczał rozsądny cel na dzień następny [...]. — Jutro dojdę do poziomu „koma plus dwadzieścia minut” (Werber 2009: 215-216, 218)¹³.

W wyniku eksplorowania Ostatecznego Kontynentu okazuje się, że śmierć nie kończy istnienia duszy, lecz staje się początkiem długotrwałego procesu, dro-

choanalizą włącznie), neurobiologia i antropologia.

¹³ Przekład Oskara Hedemanna za: „Jean Bresson était un vrai professionnel. Il indiquait sur la carte très précisément la zone qu'il visait puis nous rapportait des croquis extrêmement précis de ses observations. [...] Jean Bresson était méticuleux et méthodique. Pas à pas, avec rigueur et discipline, il progressait sur le continent des morts. Il refusait toute interview à la presse. Il avait renoncé à toute vie sentimentale pour se consacrer uniquement à ses activités professionnelles. Chaque jour, il consignait ses progrès dans un cahier, et avec une petite calculette décidait d'un objectif raisonnable pour le lendemain” (Werber 1994: 181-182, 184). Polski przekład pierwszego z fragmentów jest niedokładny: „Profesjonal” w tym kontekście oznacza „zawodowca” („profesjonalista” wydaje się określeniem nazbyt szerokim), „rapporter” nie oznacza „wykonywać”, lecz „raportować / składać raport” lub „przynosić”, a „croquis” to „szkice”, a nie „rysunki”.

gą do pokonania, podzieloną na siedem etapów, pełną wyzwań i prób, których szczęśliwe przejście doprowadza duszę na sąd, w wyniku którego albo kończy ona definitywnie dotychczasowy byt, albo też rozpoczyna nowy w kolejnym wcieleniu. Zmiany perspektywy narracyjnej (relacje kolejnych tanatonautów, opis podróży samego Michaela, który przeżywa śmierć kliniczną, by jak Orfeusz sprowadzić z zaświatów swoją Eurydykę, czyli Rose) uzupełniony zostaje o fragment podręcznika historii, w którym już bez narracyjnego komentarza – jako fakty – zostają podane dane topograficzne i szczegóły podsumowujące charakterystykę i specyfikę każdego z miejsc (metaforycznie ujmowanych jako „nieba” ze względu na symboliczną liczbę siedem), przez które trzeba przejść.

Pierwsze z terytoriów (niebieskie) przyciąga dusze i zachęca do dalszej drogi, co skutkuje przerwaniem więzi między duszą a ciałem (upostaciowionej za pomocą srebrnej pępowiny; jej zerwanie oznacza definitywną śmierć). Drugie terytorium (czarne) to obszar konfrontacji z traumatycznymi wspomnieniami; aby sobie poradzić, należy zrozumieć przeszłość i stawić czoło konsekwencjom swoich czynów. Trzecie miejsce (czerwone) pozwala zwizualizować fantazje seksualne i wypierane pragnienia; celem jest pogodzenie się z tymi wyobrażeniami i zdystansowanie do nich. Od czwartego terytorium wyzwania mają inny charakter: to walka z czasem (kolor pomarańczowy), która przybiera symboliczny kształt kolejki dusz ciągnącej się w nieskończoność; uwolnienie się wymaga rezygnacji z pośpiechu, wyzwolenia od presji oraz zgody na trwanie w bezruchu. Piąte terytorium, w kolorze żółtym, jest miejscem wiedzy absolutnej i odkrycia sensu każdej egzystencji; wyzwanie polega na uzyskaniu wolności od pragnienia, by wszystko poznać i zrozumieć. Terytorium kolejne (zielone) to konfrontacja z niezwykłym pięknem, w świetle którego wszystko inne wydaje się brzydkie, a najbardziej – dusza dla samej siebie; konfrontacja z własną niedoskonałością kończy się akceptacją siebie. Celem wędrówki jest jednak terytorium siódme w kolorze białym, na którego terenie znajduje się „światlista góra Sądu Ostatecznego”; tu odbywa się ważenie zasług i błędów, które decyduje o dalszych losach duszy (Werber 2009: 480-483).

Tym samym topografia kontynentu śmierci odzwierciedla los umarłych: ich wędrówka metaforycznie wyraża szereg przeszkód do pokonania na drodze ku coraz większej dojrzałości: osiągnęte etapy rozwoju wewnętrznego uobecniają kolejne miejsca, czyli „nieba”, do których wchodzi dusza, pokonując trasę w zaświatach. Każde „niebo” umiejscowione jest w określonym punkcie tej drogi, zajmuje przestrzeń, którą należy bezpiecznie przebyć, mimo iż charakter prób nie wymaga konkretnej lokalizacji, dusza walczy bowiem z samą sobą i konsekwencjami własnych błędów oraz wad, podlega pokusom (rozkoszy, absolutnego piękna, pełnej

wiedzy i zrozumienia). W ten sposób podróż po zaświatach zyskuje sens figuralny, stając się odbiciem egzystencji ziemskiej, chociaż już na innym poziomie.

Podróże we śnie i w czasie: onironautyka

Szósty sen wprowadza z kolei koncept podróży nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, oczywiście pozostawiając w mocy wyjściowy paradoks: bohater przemieszcza się w przestrzeni onirycznej, powiązanej z paradoksalną fazą snu (podczas której tworzą się marzenia senne), chociaż jego ciało pozostaje w miejscu. Różnica między onironautą a tanatonautą jest jednak zasadnicza: tym pierwszym może stać się każdy, ćwicząc świadomy sen i wykorzystując naturalny rytm dobowy organizmu, natomiast przygody drugiego podróżnika niosą ze sobą ryzyko śmierci i są efektem działania szeregu substancji chemicznych, wywołujących stan NDE.

Edukację onironautyczną czytelnik poznaje z perspektywy głównego bohatera powieści Jacquesa Kleina. Kiedy był w wieku szkolnym, jego matka Caroline, specjalistka w zakresie neurofizjologii i zaburzeń snu, nauczyła Jacquesa świadomie pokonywać poszczególne fazy zasypiania i docierać do wyobrażonej Wyspy Różowego Piasku (*l'île de Sable rose*), stanowiącej „miejsce bezpieczne” i stabilny punkt docelowy marzeń sennych (Werber 2018: 24-25; 29; 54-55). To przy tej okazji pojawia się pierwszy raz w fabule ujęcie snu jako „innego świata”, w który matka wprowadza syna:

— „Innego świata”?

— Tego, w który zagłębiasz się co wieczór.

Jacques zamknął oczy na kilka sekund, a kiedy znów je otworzył, matka ciągnęła swe wyjaśnienia.

— Po zanurzeniu się w wodzie trzeba oddalić się od powierzchni. [...] Gdyby założyć, że sen jest jak wirtualna kąpiel, można porównać zaśnięcie – od momentu, w którym zamykasz oczy – do zanurzenia się w wodzie. [...] Oddychaj głęboko, żeby się rozluźnić, zamknij oczy, zanurzymy się w morzu w pobliżu Wyspy Różowego Piasku (Werber 2018: 28-29)¹⁴.

¹⁴ Przekład Marty Turnau za: „– L'«autre monde» ?

– Celui où tu plonges tous les soirs.

Il referma quelques secondes les yeux et, quand il les eut à nouveau grands ouverts, elle

Jak w *Tanatonautach*, tak i w *Szóstym śnie* sen przedstawiany jest przestrzennie: chociaż zasypianie ma charakter fazowy, który odzwierciedlają zmiany w częstotliwości fal mózgowych, to jednak Caroline, ucząc Jacquesa świadomego śnienia, przedstawia mu zapadanie w sen jako podróż w głąb siebie. Senny bezruch (a nawet paraliż, bo końcowe partie powieści są poświęcone śpiączce, w którą zapada Caroline na skutek wypadku podczas epizodu somnambulizmu) skonstrastowany zostaje z wyobrażonym ruchem wertykalnym, a pozorna bezczynność – z aktywnością podejmowaną w marzeniach sennych, traktowanych jako realny odpowiednik czynności na jawie¹⁵.

Po wielu latach praktykowania świadomego śnienia starszy i młodszy Jacques (postaci dzieli dwadzieścia lat życia i doświadczeń) spotykają się we śnie właśnie na tej wyspie, dzięki czemu starszy Jacques może kilkakrotnie zaingerować w bieg życia młodszego i spowodować zmiany, które wpłyną na wynalezienie w przyszłości metody poruszania się w czasie za pomocą butelki Kleina¹⁶. Spotkania bohaterów mogą odbywać się wyłącznie w przestrzeni onirycznej, gdyż tylko ona jest w stanie zniwelować efekt przesunięcia w czasie; mechanizm wynalazku, nazwanego przez bohatera ATON (Aczasowy Transport Oniryczny i Naturalny, Werber 2018: 149¹⁷), zostaje wyjaśniony w odrębnym rozdziale – opisie próby przekroczenia granicy snu do stadium szóstego, nazywanego *Somnus incognitus* (Werber 2018: 348-385). W tym miejscu wiedza naukowa spotyka się z wyobraźnią pisarską; takich miejsc wspólnych jest w tej powieści o wiele więcej, pokazuje ona bowiem

continua son explication.

– Après être entré dans l'eau, il faut s'éloigner de la surface. [...] Si le sommeil est comme une baignade virtuelle, on pourrait comparer l'endormissement, à partir du moment où tu fermes les yeux, à l'entrée dans l'eau. [...] Respire profondément pour te détendre, ferme les paupières, nous allons plonger dans la mer près de l'île de Sable rose" (Werber 2015: 19-20).

¹⁵ Gdy Jacques przebywa w wiosce plemienia Senoi, dowiaduje się, że w społeczności tej odpowiada się również za czyny popełnione we śnie: sen o zranieniu towarzysza w czasie walki powoduje, że trzeba go na jawie przeprosić i ofiarować podarek (Werber 2018: 239).

¹⁶ Jest to trójwymiarowa figura, której wewnątrz płynnie przechodzi w zewnątrz, dlatego ma tylko jedną stronę, w czym podobna jest do wstęgi Möbiusa; kształtem przypomina butelkę z uchem (stąd jej nazwa); jej ilustracja oraz opis stanowi ważny element fabularny *Szóstego snu* (Werber 2018: 45, zdjęcie: 369). O znaczeniu strukturalnym tej figury dla powieści postmodernistycznej pisał Brian McHale (2012: 20-21), omawiając twórczość Alaina Robbe-Grilleta.

¹⁷ Polski przekład zachowuje skrót (ATON), chociaż jego składowe słowa są nieco inne: Ascenseur temporel onirique naturel; gdyby tłumaczyć go dosłownie, brzmiałby raczej: „Naturalna oniryczna winda czasowa” (Werber 2015: 110).

nie tylko rzeczywistość, lecz ekstrapoluje obecne w niej możliwości, co we współczesnych powieściach zaliczanych do konwencji fikcji spekulatywnej jest zjawiskiem powszechnym¹⁸.

Powieść otwiera i zamyka ta sama wypowiedź matki głównego bohatera, Jacquesa, i lekarki specjalizującej się w zakresie zaburzeń snu, tworząc ramę kompozycyjną spinającą w całość wewnętrzną opowieść o onironautyce. Wypowiedź początkowa ma charakter manifestu naukowego i wygłaszana jest do syna oraz jego partnerki; jej powtórzenie na końcu ma już formę cytatu i przytoczone zostaje bez fabularnego uzasadnienia; może być interpretowane jako wspomnienie Jacquesa Kleina (na co wskazywałby bezpośredni kontekst) lub autonomiczna całość kompozycyjna (tworzy bowiem odrębny rozdział o numerze siedemdziesiąt siedem; Werber 2018: 386). Wypowiedziane w pierwszym rozdziale słowa stają się ważne dla zrozumienia konceptu „krajiny snu”:

Świat snu to nowy kontynent wymagający odkrycia, równoległy wszechświat pełen skarbów, które zasługują na to, aby je wydobyć i wykorzystać. Kiedyś będzie się uczyło dzieci w szkołach, jak dobrze sypiać. Kiedyś na uniwersytecie będzie uczyło się studentów śnić. Pewnego dnia marzenia senne staną się dziełami sztuki oglądanymi przez wszystkich na wielkim ekranie (Werber 2018: 11).

Ich powtórzenie w finale powieści uzyskuje nowy sens, gdyż wszystko, co przewidywała Caroline, realizuje się w powieści: onironauci podróżują po krainie snu, prowadzone są lekcje świadomego śnienia (nazywane „edukacją onironautyczną”, Werber 2018: 33), a syn Jacquesa, Ikar tworzy technologię pozwalającą na wyświetlanie w postaci filmu onirycznych wizji śniącego.

¹⁸ Zagadnienie to z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań jest poboczne i z tego względu nie będzie rozwinięte; warto jednak wspomnieć, że podobnie opisywane są utwory Margaret Atwood (zwłaszcza trylogia *MaddAddam*) oraz niektóre powieści Jacka Dukaja czy Neala Stephensona.

Rywalizacja odkrywców: pionierzy i konkwistadorzy

Perspektywę geograficznych podbojów Werber czyni jednym z kluczy interpretacyjnych, rozpoczynając *Tanatonautów* od definicji słownikowej¹⁹ oraz fragmentu podręcznika historii dla szkoły podstawowej:

KILKA DAT, KTÓRE WARTO ZAPAMIĘTAĆ:

1492: Pierwszy krok na kontynencie amerykańskim

1969: Pierwszy krok na Księżycu

2062: Pierwszy krok na kontynencie zmarłych

2068: Pierwszy krok na drodze do reinkarnacji (Werber 2009: 9).

Przywołane daty sugerują od początku historyczne i polityczne znaczenie odkrycia nowych terytoriów, nieprzypadkowo więc to polityk musi dokonać pierwszego, językowego przededefiniowania problemu:

— „Cudowny kontynent”? – Jill zmarszczyła brwi. – Dziwne, bo dokładnie takich samych słów użyli pierwsi żeglarze z Europy, gdy odkryli kontynent, na którym się urodziłam: Australię.

— Ale jaki to ma związek? – zapytał, nalewając sobie kieliszek wina.

— Masz za zadanie zbadać nowy kontynent. Powinieneś więc osiągnąć taki sam stan ducha i przyjąć to samo podejście, co odkrywcy w szesnastym wieku. Nie wiedzieli, że istnieje jakiś ląd na wschód od Indonezji. A ci, którzy tak twierdzili, mogli zostać uznani za niegroźnych wariatów [...]. Mówienie o południowych ziemiach było czymś równie dziwnym jak opowieści o kontynencie w zaświatach (Werber 2009: 75-76).

Fabularnym uzasadnieniem dla projektu badań nad życiem po śmierci jest doświadczenie stanu NDE przez prezydenta Francji Jeana Lucindera, który nakazuje swojemu ministrowi nauki Benoît Mercassierowi zorganizowanie ośrodka badawczego. W ten sposób Francuzi, nieobecni podczas wyścigu o podbój Kosmosu, mogą stać się pionierami innej dziedziny, odkrywcami Ostatecznego Kontynentu: w tej perspektywie zmiana myślenia

¹⁹ Brzmi ona następująco: „TANATONAUTA r. m. (z greckiego: *thanatos*, śmierć i *nautes*, żeglarz) badacz śmierci.” (Werber 2009: 9).

o pośmiertnej egzystencji staje się warunkiem brzegowym rozpoczęcia poważnych analiz naukowych nad tym zagadnieniem.

Przejście od wyobrażeń pozanaukowych do wytworzenia wiedzy i technologii pozwalającej odkrywać „kontynent śmierci” umożliwia zmiana języka opisu, co wyjaśnia przyczynę tak licznych cytatów obecnych w powieści: zderzenie religijnego i kulturowego wyobrażenia życia po śmierci odbywa się bowiem na poziomie przywoływanych schematów poznawczych. Zmiana dotyczy najpierw pojęć i wyobrażeń, a dopiero – w konsekwencji – paradygmatów naukowych:

— Wystarczy, że nazwiesz tę swoją krainę umarłych Nową Australią i że zaczniesz myśleć jak odkrywca. Wyzwanie jest naprawdę godne naszych czasów. Wyobrażasz sobie w trzydziestym pierwszym wieku ludzi, którzy żartować będą w taki oto sposób: „I pomyśleć, że te ciemniaki nie wiedziały kompletnie nic o kontynencie umarłych!”. W roku trzytysięcznym być może będzie rządził prezydent, który spróbuje pójść jeszcze dalej w poszukiwaniach i zechce na przykład cofnąć czas. A minister, któremu powierzona zostanie ta misja, zazdrościć będzie niegdysiejszemu Mercassierowi, któremu zlecono znacznie łatwiejsze zadanie: odwiedzenie krainy umarłych... (Werber 2009: 76-77).

We francuskim oryginale Werber używa określenia *adopter ensuite une mentalité d'explorateur*, które polski tłumacz oddał nie do końca trafnie jako „zaczniesz myśleć jak odkrywca”, gubiąc w przekładzie określenie „mentalność odkrywcy”, czyli całokształt sądów, przekonań i postaw – to o wiele więcej niż tylko zmiana myślenia zaproponowana przez Oskara Hedemanna²⁰.

Poszukiwania krainy umarłych (której wyobrażenie jest mocno zakorzenione kulturowo w mitologii i religii, a dodatkowo upostaciowione jako – na przykład – Tartar, Elizjum czy Valhalla) po redefinicji i ujęciu w kategoriach języka pionierów zdobywających nowe lądy i żeglarzy kreślących mapę Nowego Świata doprowadziło do przekształcenia sytuacji wyjściowo przegranej w zadanie możliwe do rozwiązania. Przekodowanie doświadczenia pochodzą-

²⁰ Wskazuje na to bardzo wyraźnie definicja francuskiego rzeczownika „mentalité”, który oznacza „mentalność”, rozumianą z jednej strony socjologicznie jako „całokształt przekonań i przyzwyczajzeń, które kształtują i kierują myśleniem określonej społeczności i które są wspólne dla każdego jej reprezentanta”, a z drugiej – psychologicznie, jako „stan ducha, dyspozycje [czyli stałe cechy –A.C.] psychologiczne albo moralne” (Le Petit Robert 1993: 1385).

cego z obszaru niemożliwego i niesprawdzalnego (symboliczne ujęcie życia po śmierci) na pojęcia pozwalające ująć wyobrażenie pośmiertnej egzystencji w ramy topograficzne „świata” (wprowadzającego wymiar przestrzenny do początkowo abstrakcyjnego obrazu, takie jak konkretne miejsca, dzielące ich odległości, podział na obszary i inne podobne właściwości) przeddefiniowało zadanie z niemożliwego do spełnienia w ekspedycję, którą można zaplanować i zrealizować na wzór wypraw dawnych odkrywców, których *expressis verbis* przywołała zresztą Jill, małżonka ministra. Pomogła mu ona nie tylko przeformułować problem, ale także zrelatywizować istniejące obiektywnie przeszkody, znów poprzez dobór określeń przekształcając język i sposób mówienia o poszukiwaniu kontynentu śmierci. Projektując reakcję kolejnych pokoleń, nazwała postawę „niewiary w życie po śmierci” dwuznacznym określeniem „zapóźniona” w znaczeniu „nie na czasie”, lecz także „opóźniona w rozwoju” (w domyśle – niespełna rozumu, szalona)²¹. Z perspektywy XXI wieku, w którym toczy się akcja, szalona wydaje się raczej wiara w realne istnienie świata zmarłych.

Także Raoul Razorbak, pomysłodawca badań nad doświadczeniami granicznymi związanymi ze śmiercią, używa podobnych nawiązań do odkryć geograficznych, gdy angażuje do pracy swojego przyjaciela (i głównego bohatera powieści) Michaela Pinsona, który stanie się anestezjologiem ekipy badawczej, odpowiedzialnym za podawanie leków umożliwiających doświadczenie śmierci klinicznej:

— Będziesz się uczył tak samo jak my. Wszyscy razem wkraczamy na nieznaną ziemię. Nie mamy żadnych poprzedników. Jesteśmy jak ci pierwsi ludzie, którzy postawili niegdyś stopę w Ameryce czy Australii. Do nas należy odkrycie „Nowej Australii” i zatknięcie tam naszej flagi! (Werber 2009: 101).

²¹ W tym miejscu znów polski tłumacz użył niezbyt trafnego i potocznego wyrażenia „te ciemniaki”, wykorzystując odmianę według paradygmatu nieosobowego dla mocniejszego wyrażenia pogardy, podczas gdy Werber posłużył się pejoratywnym, ale standardowym określeniem osoby zapóźnionej w rozwoju, spóźnionej z czymś lub o przestarzałym sposobie myślenia (Petit Robert 1993: 125). „Zagubiona w przekładzie” dwuznaczność tego określenia osłabia wydźwięk słów bohaterki, która próbuje z perspektywy przyszłości przewartościować postawę wiary / niewiary w życie po śmierci, doceniając tę pierwszą i odbierając jej posmak szaleństwa. Szalona – z perspektywy wieku XXXI – będzie właśnie niewiara w życie po śmierci.

Kwestia języka opisu powraca w narracji wielokrotnie: początkiem werbunku ochotników – pionierów podróży na kontynent umarłych – staje się znalezienie odpowiedniej nazwy dla nich, co ostatecznie udaje się właśnie Raulowi. Akt nadania nazwy nie tylko powołuje do istnienia nową dziedzinę wiedzy, ale kreuje równocześnie jej odpowiednie znaczenie i rangę:

— [...] Ci właśnie panowie są naszymi pilotami w zaświatach. To... hm... — Zastanawiał się przez chwilę, jakby szukał natchnienia. — To... — I nagle twarz mu się rozjaśniła:

— To ta-na-to-nau-ci. Z greckiego, *tanatos*, śmierć i *nautes*, żeglarz. A zatem tanatonauci. Całkiem ładne określenie, prawda? Tanatonauta. [...] A więc słowo z tej samej rodziny co kosmonauta albo astronauta. To określenie będziemy stosować. Wreszcie udało nam się znaleźć odpowiedni termin. Wykorzystujemy tanatonautów, żeby uprawiać ta-na-to-nau-ty-kę.

Teraz wsłuchiwał się z zachwytem w wypowiedane przez siebie słowa.

— W związku z tym nasz hangar jest tanatodromem, ponieważ stąd startują nasi... tanatonauci.

W podziemiach Fleury-Mérogis [jednego z paryskich szpitali – A.C.] narodził się nowy język. Raoul promieniał (Werber 2009: 85).

Chwył, który skupia uwagę czytelnika na samym dyskursie i jego uwarunkowaniach, jest charakterystycznym elementem powieści postmodernistycznej (McHale 2012: 231-250).

W ten sposób pojawia się w narracji drugie ważne pole semantyczne, związane z podbojem Kosmosu. Leksemy *tanatonautyka*, *tanatonauta* i *tanatodrom* to zaledwie początek budowania kolejnej opowieści o zdobywaniu nowych terytoriów; narracja ta łączy kolonizatorskie zapędy Francji z wielkościami fantazmatami jej obywateli oraz pozwala skompensować traumę nieuczestniczenia w wyścigu o palmę pierwszeństwa podczas lądowania na Księżycu (do czego nawiązaniem był także akt zatknięcia flagi, pojawiający się w poprzednim zacytowanym fragmencie powieści). „Maszyna do umierania”, czyli fotel wyposażony w szereg podajników i rurek z substancjami powodującymi śmierć kliniczną, przez Michaela została nazwana *boosterem*: włącznik, który automatycznie uruchamiał dozownik tych środków, spoczywał w dłoni tanatonauty (który sam decydował o momencie jego naciśnięcia²²),

²² Michael Pinson w pewnym momencie fabuły, stając wobec oskarżeń o dokonywanie eksperymentów medycznych na więźniach (co oczywiście przywołuje kolejne pole znaczeniowe, powiązane tak z drugą wojną światową i obozami koncentracyjnymi, jak i zjawiskiem

eksperyment nazywano *odlotem*, a poprzedzało go odliczanie – jak w przypadku startu promu kosmicznego (Werber 2009: 101-104; 155).

Félix Kerboz, pierwszy tanatonauta, który powrócił z podróży po zaświatach cały i zdrowy, po wybudzeniu również wypowiada frazę będącą czytelnym nawiązaniem do historii kosmicznych wypraw na Księżyc: „ — Był to malutki krok dla mojej duszy, ale wielki krok dla ludzkości [— *C'est un petit pas pour mon âme, mais un grand pas pour l'humanité*]” (Werber 2009: 163; Werber 1994: 139); nieprzypadkowo też pojawia się ono w tekście kursywą (co niestety nie zostało odzwierciedlone w polskim przekładzie). Innym charakterystycznym cytatem jest ukryta aluzja do kultowej frazy rozpoczynającej każdy odcinek serialu *Star Trek*: „— Prosto przed siebie, wciąż prosto w nieznanne [— *Tout droit, toujours tout droit vers l'inconnu*; podkreślenie – A. C.]” (Werber 2009: 171; Werber 1994: 139); o świadomym nawiązaniu świadczy powtórzenie pojawiające się dwa zdania dalej: „Ruszajmy więc ku Nieznanemu” (Werber 2009: 171), które po francusku brzmi „**En avant vers l'Inconnu** [podkreślenie – A.C.]”. Uchwycenie cytatu możliwe jest tylko poprzez odwołanie się do francuskiej wersji tego zdania:

Espace, frontière de l'infini vers laquelle voyage notre vaisseau spatial. Sa mission de cinq ans: explorer de nouveaux mondes étranges, découvrir de nouvelles vies, d'autres civilisations et au mépris du danger, **avancer vers l'inconnu** [podkreślenie – A.C.] (Guédon 2016)²³.

Obok semantyki podboju w opisach tanatonautycznych wypraw pojawia się też język procedur naukowych: kontrolowane są warunki eksperymentu, eliminowane czynniki ryzyka, dopracowywane substancje chemiczne. Podróżnika od świata zewnętrznego izoluje szklana bańka; śmierć nazywana jest „wypadkiem”, a odcieleśnienie (czyli stan NDE) następuje „przy dźwiękach muzyki liturgicznej lub sakralnej” odtwarzanej w „najwyższej jakości systemie

współczesnego, nielegalnego eksperymentowania z niezatwierdzonymi farmaceutykami), informuje media: „Wszyscy więźniowie, którzy uczestniczyli w projekcie »Raj«, zgłosili się do nas na ochotnika. Wiedzieli, jakie ryzyko niesie eksperyment i każdy własnoręcznie naciskał guzik, który włączał procedurę odlotu” (Werber 2009: 150).

²³ Francuski przekład tego zdania cytuje Claire Guédon przy okazji świętowania jubileuszu pięćdziesięciolecia emisji pierwszego odcinka serialu *Star Trek* w amerykańskiej telewizji NBC 8 września 1966 roku.

polifonicznego udźwiękowania” (Werber 2009: 273). Wyniki doświadczeń są przekazywane zagranicznym ośrodkom w ramach internalizacji badań. Dołączenie do zespołu astrofizyczki Rose staje się fabularnym pretekstem do wprowadzenia w narrację zagadnień naukowych, takich jak emisja fal radiowych podczas odcieleśniania i ich rejestracja za pomocą oscyloskopu oraz radiotele-skopu (już w przestrzeni) oraz możliwość eksploracji czarnej dziury.

Także *Szósty sen* dostarcza pisarzowi licznych pretekstów do włączania w fabułę utworu informacji o charakterze naukowym. W powieści wyjaśnione zostały fazy snu (wraz z wizualnym przedstawieniem, nazywanym hipnogramem), historia badań nad snem, problem snu świadomego, znaczenie fazy snu paradoksalnego, mechanizm działania leków nasennych (zwłaszcza benzodiazepinów); pojawiły się też własne koncepty autora, stworzone na potrzeby fabuły, takie jak sen akompaniowany (*rêve accompagné*)²⁴, dośniewanie (*jubjotage*)²⁵ czy wiadomość przekazywana we śnie.

Relacją z przebiegu eksperymentu naukowego jest też cały końcowy fragment powieści – od rozdziału siedemdziesiątego – w którym Jacques „podróżuje” do miejsca, z którego nie może wydostać się Caroline, pozostająca w śpiączce (Werber 2018: 348-385). Jego wędrówka wymaga odpowiedniego ekwipunku, w czym *Szósty sen* przypomina *Tanatunautów*: mężczyzna przebywa w plastikowej wannie w kształcie sarkofagu, wypełnionej słoną wodą izolującą onironautę od otoczenia, której temperatura jest regulowana²⁶. Wizualiza-

²⁴ Polega on na śnieniu scenariusza opowiadanego przez osobę towarzyszącą, która wydaje polecenia, prosząc o wizualizację kolejnych elementów: miejsc, osób, wydarzeń. Śniący udziela odpowiedzi, poruszając poziomo gałkami ocznymi: jeden raz na tak, dwa razy na nie (Werber 2018: 46, 53).

²⁵ „Dośniewanie” opisane jest w powieści jako kontynuowanie snu z dnia poprzedniego lub powrót do własnego snu po jego przerwaniu w fazie snu paradoksalnego (Werber 2018: 60-61). Zaproponowany przez polską tłumaczkę neologizm „dośnienie” dość dobrze oddaje słownikowy status rzeczownika „jubjotage”, który wbrew sugestiom fabularnym nie znajduje się w słownikach języka francuskiego. Dociekliwi czytelnicy francuscy w rozmaitych dyskusjach na forach internetowych nie dochodzą w kwestii samej definicji do spójnych konkluzji; termin można odnaleźć na nielicznych stronach poświęconych ezoteryce i wróżbiarstwu, zatem być może jest używany, ale jego pole znaczeniowe wydaje się niedookreślone. Chociaż w fabule Jacques odnajduje definicję tego pojęcia za pomocą zwykłej wyszukiwarki internetowej, to w rzeczywistości pozatekstowej większość wskazywanych w wyszukiwarce definicji *jubjotage* odsyła właśnie do *Szóstego snu*, co w świetle rozważań McHale’a (2012) nad dominantą ontologiczną w powieści postmodernistycznej wydaje się kolejnym chywytem, charakterystycznym dla współczesnej fantastyki światotwórczej.

²⁶ Opis ten przypomina nieco badania nad zjawiskiem deprywacji sensorycznej; w polskiej literaturze fenomenem tym interesował się również Stanisław Lem, który opisał takie do-

cja tej podróży możliwa jest za pomocą stworzonego przez Ikara urządzenia o znaczącej nazwie *Dream Catcher*, identycznie jak kamera rejestrującego pojawiające się w mózgu obrazy. Narracja poprowadzona jest najpierw z perspektywy zewnętrznych obserwatorów, którzy dzięki kamerze widzą stadia snu Jacquesa oraz jego przejście do szóstej fazy snu (w stanie głębokiej hipotermii i katalapsji). Następnie perspektywa zostaje zogniskowana na przeżyciach Jacquesa: w jego obrazowaniu szóstej fazy snu jako schodzenia do głębokiej studni (odpowiednika miejsca, w którym mężczyzna wcześniej nurkował z delfinami), przez którą dociera do przestrzeni symbolizującej nieświadomość.

Przywołane wyobrażenie nieświadomości spójne jest z najnowszymi odkryciami neurobiologii i koncepcją umysłu ucieleśnionego (Całek 2019: 176-181), a dodatkowo Werber wykorzystuje przestrzenne ujęcie umysłu do zobrazowania najbardziej wewnętrznej sfery podmiotowości, dzięki której możliwe staje się przemieszczanie w czasie po trajektorii własnego biegu życia (Werber 2018: 356-371). Koncepcja nieświadomości umysłu ucieleśnionego jako miejsca dającego dostęp do najbardziej wewnętrznej prawdy podmiotu o sobie samym, chociaż wynika z założeń psychoanalitycznych teorii znaczenia marzeń sennych, wykracza poza nie w stronę teorii najnowszych, oderwanych od koncepcji Freuda: „Sen jest niczym prezent, który we wszystkim nam pomaga. Wiadomość przekazywana jest nam w formie symboli, alegorii, osobliwych obrazów. Przemawia nieświadomość. A nieświadomość rozumie więcej niż świadomość. Ufaj jej, ufaj swoim snom i nie wierz nikomu, nawet mnie” (Werber 2018: 52).

Drugim wspólnym dla obu powieści polem semantycznym jest kontekst odkryć geograficznych; chociaż w *Szóstym śnie* nawiązań jest mniej, to jednak topograficzne wyobrażenie sfery onirycznej oraz materializowanie drogi do niej pojawia się w postaci ważnych fabularnie wzmianek. Powraca idea „świata dusz”, znana już z *Tanatonautów*, ale są to dusze śniących, które wspólnie tworzą „noosferę”²⁷. Obraz snu jako specyficznego uniwersum od-

świadczanie w *Odruchu warunkowym*, piątym rozdziale *Opowieści o pilocie Pirxie* (1968). Taka deprywacja w eksperymencie Werbera umożliwia szybkie przechodzenie faz snu w poszukiwaniu owego tytułowego „szóstego snu”, czyli fazy dotąd nieosiągalnej w doświadczeniach onironautycznych.

²⁷ „Noosfera” jest terminem zaproponowanym przez Teilharda de Chardin na określenie sfery duchowej; Werber uznaje ją jednak za sferę „zbiorowego umysłu gatunku”, która przypomina

działuje na wyobraźnię i emocje głównego bohatera: „Pasja Caroline jest zaraźliwa, a kiedy mówi o tym kontynencie do zbadania, jego przesywają dreszcze” (Werber 2018: 19); pojawia się też zdanie, że „geografia może czasami odblokować sytuację [*la géographie peut parfois aider à débloquer les choses*]” (Werber 2015: 53). W innym momencie Caroline cytuje swego męża i jego powiedzenie „Większość problemów rozwiązuje geografia”, które następnie komentuje tak: „Kiedy coś nie gra, przede wszystkim nie można siedzieć w miejscu, trzeba podróżować, nabierać dystansu” (Werber 2018: 110).

Bohater określa siebie jako „dziecko żeglarza i pionierki nauki”, mówiąc o pragnieniu badania nowych światów. Ojciec Jacquesa był żeglarzem, zginął w morskiej katastrofie podczas samotnego rejsu, ale jego życie nieustannie inspirowało syna i zachęcało do podejmowania podróży mimo istniejącego ryzyka śmierci. Matka z kolei nazywała siebie Krzysztofem Kolumbem, który chce odkryć nowy kontynent (Werber 2018: 99), a ponieważ w tajemnicy wyjechała na poszukiwania plemienia snów, a następnie sfingowała własną śmierć, to właśnie jej działania miały kluczowe znaczenie dla decyzji porzucenia Paryża i wyruszenia na wyprawę do Malezji. Dzięki naukom tamtejszego plemienia Senoi Jacquesowi udaje się dotrzeć do noosfery i ją zobaczyć:

Jest to swego rodzaju rozległa biała równina, niczym gigantyczna płyta złożona z twarzy o zamkniętych powiekach. Na czole każdej z tych twarzy widnieje mały krzaczek, również biały. Jego liście reprezentują poszczególne sny. O tym wspominała Shambaya: Internet żywych myśli. Można przemierzać noosferę **tak, jak się zwiedza jakiś kraj** [podkreślenie – A.C.]. [...] Wreszcie Jacques opuszcza noosferę i, pod chmurą, odkrywa dusze zmarłych, które chciały włóczyć się po ziemi. Astralna nizina... Trzyma się jednak od nich z daleka, po czym postanawia wynurzyć się ze snu (Werber 2018: 257-258).

Noosferę można zatem przemierzać, „stąpać po białej posadzce” (Werber 2018: 272).

Trzecim równoległe wykorzystywanym w *Szóstym śnie* polem semantycznym jest szeroko rozumiana twórczość: aby mieć piękne sny, należy czytać do-

infosferę oraz „chmurę danych”. „Teilhard de Chardin uważał, że noosfera stanowi zbiorową myśl ludzkości, sumę wszystkich snów i wszystkich wyobraźni” (Werber 2018: 256).

brą literaturę²⁸, oglądać dzieła malarskie²⁹ i słuchać muzyki klasycznej³⁰ – jednym słowem onironauta byłby równocześnie wszechstronnie wykształconym odbiorcą kultury wysokiej:

— Powieści, poezja, malarstwo i muzyka to najlepsze składniki pozwalające na przygotowanie twoich własnych dań onirycznych – wyjaśniła mu matka. – To „świeże” produkty. Ale nie oglądaj telewizji. To fast food, który sprzyja produkcji „przeżutych” snów o sztucznym smaku, nie wspomaga naturalnej kreatywności ani wyczucia estetyki, odwołuje się jedynie do podstawowych emocji. Niech przyświeca ci ta główna zasada: w snach twórz własne filmy, nie odtwarzaj cudzych (Werber 2018: 39).

Celem tej szerokiej kulturowej edukacji są umiejętności światotwórcze: z jednej strony należy doceniać książkowe światy cudze, z drugiej – w snach budować oniryczne światy własne. Wyspa Różowego Piasku jest przykładem takiego wewnętrznego świata, który bohaterowi wydaje się równie realny co dzielnice Paryża czy wyspa zamieszkiwana przez plemię Senoi.

Pośrednik a konkwistador: integracja *versus* kolonizacja

W podróż, z racji jej ścisłego powiązania z odmiennymi stanami świadomości, bohaterowie Werbera wyruszają samotnie, nawet jeśli łączą siły i poruszają się w grupie. Sytuacja bycia „pomiędzy” światami, niezależnie od ich nieokreślonego statusu ontologicznego, wytwarza zatem specyficzną rolę pośrednika (Greenblatt 2006), w którą każdorazowo wchodzi postać podróżująca do krainy śmierci lub snu. Dzieje się tak dlatego, iż podróżnik Werbera musi porzucić dotychczasowe uniwersum, a przebyte doświadczenie zmienia go raz na zawsze (Całek 2016).

²⁸ Wśród rekomendacji przygotowanych przez Caroline znalazły się dzieła z różnych epok (między innymi: Rabelais, Jonathan Swift, Edgar Allan Poe, Wiktor Hugo, Charles Baudelaire, Artur Rimbaud) oraz sporo fantastyki takich autorów jak Lewis Carroll, Juliusz Verne, Isaac Asimov czy Philip K. Dick (Werber 2018: 39). W powieści pojawiają się też nawiązania do Herberta George’a Wellsa, cytaty z Edgara Allana Poe’go czy Hermanna Hesse’go.

²⁹ Jacques miał zatem oglądać dzieła Hieronima Boscha, Francisca Goi, Rembrandta, Petera Paula Rubensa, Jana Vermeera, Williama Turnera, Johna Martina czy Salvadora Dalego (Werber 2018: 39).

³⁰ Po literaturze i malarstwie Klein słuchał muzyki Vivaldiego, Mozarta, Beethovena, Griega, Faurégo i Debussy’ego (Werber 2018: 39).

Kontakt z obcym i obcością – a tak przedstawiają się bohaterom Werbera światy snu i śmierci – wymaga, według Greenblatta (2006: 202), „dawania świadectwa”, przez które rozumie on „formę szczególnego i reprezentatywnego widzenia”, której prawdziwość zasadza się na osobistej gwarancji wynikającej z roli naocznego świadka. Należy jednak pamiętać o ograniczonej perspektywie, którą przyjmuje odkrywca: widząc jedynie fragment, „wyobraża sobie resztę w akcie zawłaszczania” (Greenblatt 2006: 203). Dlatego też świadek staje się pośrednikiem, dzięki któremu reprezentacja świata, wytworzona przez niego, jest przenoszona i przekazywana innym, natomiast akt jej wytwarzania powoduje zawsze „odkrycie siebie w innym i innego w sobie” (Greenblatt 2006: 213).

Temat ten w zasadzie nie został szerzej rozwinięty w *Tanatonautach*, jest natomiast ważnym zagadnieniem w wątku *Szóstego snu*, który dotyczy kontaktów Francuzów z przedstawicielami malezyjskiego plemienia Senoi. Małżeństwo Jacquesa i Shambai, symbolicznie wyrażające połączenie zaawansowanej wiedzy technologicznej oraz naukowej zachodnioeuropejskiego społeczeństwa z pokoleniowym doświadczeniem plemiennym, zdobywanym kosztem ofiar³¹ i poprzez kolejne etapy wtajemniczenia stanowi nie tylko katalizator rozwoju badań onironautycznych, ale jest też wyrazem etycznego zaangażowania, wejścia w obcą społeczność.

Jacques i Shambaya stają się pośrednikami, gdyż oboje przekraczają granice swoich światów: najpierw czyni to mężczyzna, który odnajduje koczownicze plemię i pomaga mu osiąść na stałe na wykupionej ze środków Caroline samotnej wysepce oraz zaadaptować się do potrzeb turystyki onironautycznej. Ryzykuje życie, aby uratować wszystkich przed wspólnym wrogiem, jakim staje się korporacja, pragnąca wybudować na wyspie ośrodek obserwacji delfinów. Rolę pośrednika przyjmuje też Shambaya: znając język francuski, uczy Jacquesa dialektu plemiennego, a następnie jest jego przewodniczką i nauczycielką świadomego snienia. Wreszcie zgadza się razem z Ikarem opuścić wyspę i wyjechać do Francji: oboje odkrywają cywilizację zachodnioeuropejską, której ucieleśnieniem staje się Paryż jako stolica kultury, główny ośrodek przełomowych badań i symbol zwycięstwa oświeconej myśli nad przesądami i zabobonami (za takie uważa Werber wszelkie religie i wyznania, jest to jednak wątek poboczny powieści). Tylko połączenie obu perspektyw – swojej i obcego – gwarantuje

³¹ Shambaya zostaje oślepią po to, by mogła całkowicie skoncentrować się na świecie snu jako przedstawicielka swego plemienia odpowiadająca za kultywowanie tradycji przodków.

sukces, czego wyrazem staje się wyciągnięcie matki ze śpiączki w rytm muzyki Antonína Dvořáka i pieśni Senoi (Werber 2018: 377).

Przeciwnieństwem pozytywnie wartościowanych postaw Caroline (która jako pierwsza dociera do malezyjskiego plemienia snów) i Jacquesa (który na różne sposoby integruje się z „obcym”, ucząc się języka, żeniąc się z Shambayą, praktykując sny i mieszkając przez wiele lat na wyspie poza Francją) są postawy konkwistadorów zobrazowane w *Tanatonautach*, które wprowadzają do powieściowych rozważań kontekst postkolonialny. Paradygmat podboju, uruchomiony w początkowej fazie badań nad Ostatecznym Kontynentem, odsyła do politycznej wartości eksplorowania nowych ziem: we francuskim prezydentcie budzi się dawny kolonizator, łaknący dla kraju sławy, nowych terytoriów i zwycięstwa w wyścigu o odkrycie Ostatecznego Kontynentu.

Szef państwa wyjaśnił nam, że od tej chwili powinniśmy zdecydowanie przyspieszyć. Uporaliśmy się już przecież ze sceptykami, ale pojawili się nowi przeciwnicy, mianowicie naśladowcy. Rzeczywiście, zazdroszcząc nam sławy, jaką zdobyliśmy, w różnych zakątkach na świecie budowano teraz tanatodromy (Werber 2009: 179).

Skojarzenie z epoką kolonializmu nie jest przypadkowe; o francuskich marzeniach imperialnych mówi prezydent Lucinder na konferencji prasowej zorganizowanej po oficjalnym otwarciu pierwszego francuskiego tanatodromu:

Przywódca państwa wygłosił krótkie przemówienie, gratulując nam dotychczasowych osiągnięć i zachęcając nas, byśmy nadal pozostawali na czele wyścigu o podbój „Ostatecznego Kontynentu”. Stojąc na podium otoczonym bujnymi roślinami, ze smutkiem wymieniał kolonie: Kanadę, Indie, Afrykę Zachodnią, które Francja utraciła tylko dlatego, że nie potrafiła utrzymać swojej przewagi.

— Tym razem pozostaniemy pierwsi – zakończył dobitnie (Werber 2009: 190).

Atmosfera rywalizacji szybko przekształca się w światowy konflikt: najpierw religijny, a następnie polityczny, zakończony „Bitwą o Raj” w roku 2065 pomiędzy dwiema stronami – Koalicją i Przymierzem. Relacja o wojnie, przedstawiona w formie autonomicznego sprawozdania autorstwa fikcyjnego dziennikarza Maxime’a Villaina (Werber 2009: 332-335; 339-342) obrazuje temperaturę sporów politycznych wokół statusu kontynentu zmarłych. Napięcia w środowisku międzynarodowym doprowadzają w końcu do angażowania w spór asasynów i aranżowania zabójstw tanatonautów. Ostatecznie Kontynent

Śmierci – na wzór porządku obowiązującego w świecie pozatekstowym – staje się domeną działań dyplomatycznych i terenem chronionym przez pokojową misję ONZ.

Odkrycie nowego świata, niezależnie od tego, że należy on do zmarłych, wyzwała w ludziach procesy społeczne wymodelowane na wzór zjawisk znanych i powszechnie występujących w świecie pozatekstowym: matka Michaela obok tanatodromu otwiera sklepik z mapami Ostatecznego Kontynentu, sprzedaje zestawy małego tanatonauty, odpowiednie pamiątki i stroje. W zaświaty ruszają także turyści (głównie japońscy ze względu na kulturę czci wobec przodków), osoby uprawiające medytację zen wysyłają na kontynent zmarłych plakaty reklamowe, które ustawia się na trasie dusz. Satyryczne obrazowanie Ostatecznego Kontynentu sprawia, iż świat początkowo metafizyczny przybiera z czasem coraz bardziej realne i znane, a w konsekwencji – groteskowe kształty:

Po coma-coli i LUG [Londyńskie Ubezpieczenia Globalne, które oferowały „bezpieczeństwo we wszystkich wcieleniach” – A.C.] zjawili się touroperatorzy organizujący podróże ektoplazmiczne („Z Air-Zgonem gwarancja podróży w jedną i drugą stronę”), producenci pieluszek („Żeby dobrze się czuć w przyszłej skórce noworodka, stosujcie pamperodloty, pieluchy, które łączą popuszczających starców z przyszłymi popuszczającymi noworodkami”), nabiału („Dzięki jogurtom transit wyruszyście lekko ku naturalnym rajom”), materacy („Materac Wieczny Sen, tajemnica udanych medytacji”), pojawiły się też fotele startowe produkowane przez mojego brata Conrada („Cesarski tron: marzenie każdego umrzyka – katapultą w zaświaty”), grupy rockowe („Muzyka Dead-Stroyów, ekstaza aniołów”), a nawet producenci alkoholu („Lucillius, aperitif tak mocno owocowy, że i serafin by się napił”). [...] Zbliżając się do czarnej dziury Raju można było odnieść wrażenie, że jesteśmy tuż obok wielkiego supermarketu (Werber 2009: 524).

Polski przekład nie oddaje obecnego w tym miejscu lekkiego, żartobliwego stylu oryginału: rymowanych wierszyków reklamowych, fraz zasłyszanych w reklamach radiowych oraz telewizyjnych. Kolonizację terytorialną zastępuje kolonizacja kulturowa, czego najpełniejszym wyrazem staje się zbiór zasad ustanowionych przez Narody Zjednoczone, wydrukowany na billboardzie usytuowanym przy wejściu do Raju (Werber 2009: 540-542).

Sytuację degradacji zmierzającej ku katastrofie porządkuje dopiero anielska interwencja „z góry”, doprowadzająca do śmierci wszystkich bohaterów,

zniszczenia tanatodromu i usunięcia wszelkich wzmianek o tanatonautyce (powieść kończy fragment podręcznika historii, z którego zniknęły dwie daty spośród wymienionych na początku utworu). Następuje zatem postmodernistyczne „wymazanie” wykreowanego wcześniej świata (McHale 2012), którego egzystencja zostaje przekreślona mimo wytworzenia tekstowej, wiarygodnej relacji o nim.

Podsumowanie. Po co Werberowi onironautyka i tanatonautyka?

Na koniec warto zapytać o sens podróżowania w krainę snów lub na kontynent zmarłych. Fabuły zrealizowane w obu powieściach nie są bowiem specjalnie odkrywcze, znacznie większy potencjał kryją w sobie natomiast wyobrażenia obu światów, przedstawianych za pomocą relacji naocznych świadków, którzy tam podróżowali. Nawet najwięksi krytycy Werbera, którzy zarzucają mu niekonsekwencje fabularne, błędy konstrukcyjne lub też mało rozbudowane wizerunki psychologiczne bohaterów, doceniają moc jego wyobraźni i potencjał idei, rozwijanych w omówionych tu powieściach. Jednak wydaje się, że to tylko pierwsza warstwa tych tekstów. Także wymiar intertekstualny oraz obecne w tej prozie chwytły postmodernistyczne wskazane przez McHale’a (2012): kwestia statusu ontologicznego wytworzonych światów oraz chwyt jego wymazania w zakończeniu, autotematyczne komentarze, wykorzystywanie cytatów z nieistniejących dzieł czy łączenie ze sobą w spójny obraz naukowych faktów i absolutnej fikcji, chociaż realizują ważnej dla Werbera kategorii „gry” (Werber & Schreiber 1998), nie stanowią istoty omawianych powieści.

Najważniejszy, ideowy poziom tych utworów każe stawiać pytania o to, kim staje się człowiek postawiony wobec wyzwań związanych z eksploracją kontynentu zmarłych i krainy snów; którą z ról, wytworzonych przez kulturę w toku historii dziejów, wybierze w kontakcie z obcym światem. Może być odkrywcą i podróżnikiem, może jednak przyjąć postawę konkwistadora i uczynić z eksploracji lukratywny interes, może wreszcie wejść na obcy kontynent, by przemocą przywłaszczać sobie nowy świat, obciążony swoimi zwykłymi błędami i słabościami: egoizmem, okrucieństwem, dbaniem wyłącznie o własne korzyści, chęcią zwycięstwa za wszelką cenę.

Obca przestrzeń odslania przed bohaterami ich najgłębszy wymiar: relację do samego siebie i do Innego; nie ma w niej miejsca ani czasu na fałszywe pozy czy polityczną poprawność. Dlatego też proza Werbera niesie ze sobą

mocne przesłanie etyczne o szacunku dla Innego–obcego, nawet gdy go nie rozumiemy (*Trylogia mrówek*); o konieczności nieustannego budowania interpersonalnych mostów (*Tanatonauci*) i wchodzenia w rolę pośrednika (*Szósty sen*), który w kontakcie z odmienną kulturą przyjmuje postawę otwartą, jest gotów nauczyć się nowego języka, aby być naocznym świadkiem innego świata.

Źródła cytowań

- BACHORSKI, MACIEJ (2019), 'Szósty sen – do granic świadomości... i dalej [recenzja]', online: <http://dzikabanda.pl/recenzje/ksiazki/szosty-sen-do-granic-swiadomosci-i-dalej-recenzja/>, [dostęp: 27.12.2019].
- BERGERON, PATRICK (2019), 'Bernard Werber, l'explorateur d'idées', *Nuit blanche, magazine littéraire*: 156, ss. 26-29.
- BONAPARTE, NAPOLÉON (1821), *Oeuvres de Napoléon Bonaparte*, t. 2, Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, online: https://books.google.pl/books?id=dYawHZq6l_wC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, [dostęp: 27.12.2019].
- CAŁEK, ANITA (2016), 'Między „swoim” a „obcym”: figura pośrednika w powieściach *Świat Rocannon* Ursuli K. Le Guin i *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza', *Wielogłos*: 4, ss. 47-67.
- CAŁEK, ANITA (2018), 'Fantastyczne biblioteki widmowe: od fikcyjnych książek do pozatekstowych artefaktów', *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*: 8, ss. 139-155.
- CAŁEK, ANITA (2019), 'Świat wewnętrzny podmiotu i list jako jego reprezentacja', w: *Nowa teoria listu*, Kraków: Księgarnia Akademicka, ss. 173-198.
- DESPRÉS, ELAINE (2007), *Encyclopédie, encyclopédisme et bibliothèque totale: la gestion des savoirs chez Jorge Luis Borges, Isaac Asimov et Bernard Werber* [niepublikowana praca magisterska], online: <https://archipel.uqam.ca/780/>, [dostęp: 27.12.2019].
- ECO, UMBERTO (1994), *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przekł. Piotr Salwa, Warszawa: PIW.
- ENCYKLOPEDIA FANTASTYKI (2019), 'Bernard Werber', online: *Encyklopedia-fantastyki.pl*, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Bernard_Werber, [dostęp: 27.12.2019].
- GREENBLATT, STEPHEN (2006), 'Pośrednik', przekł. Klementyna Karpinowicz, Maria Łukowska, w: *Pisma wybrane*, Krystyna Kujawińska-Courtney (red.), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 195-253.
- GUÉDON, CLAIRE (2016), 'La série originale Star Trek fête ses cinquante ans', online: *leparisien.fr*, <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/tv/la-serie-originale-star-trek-fete-ses-cinquante-ans-08-09-2016-6104607.php>, [dostęp: 27.12.2019].

- KRYVENETS, IRYNA (2019), 'Spécificité pragmatique et communicative de l'espace conceptuel de la *Trilogie des fourmis* de Bernard Werber', *Scientific Notes of Ostroh Academy National University: Philology Series*: 7, ss. 20-22, online: <https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/2558/2332>, [dostęp: 27.12.2019].
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MCHALE, BRIAN (2012), *Powieść postmodernistyczna*, przekł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- MILLET, GILBERT (2007), *Étude sur Les Fourmis de Bernard Werber*, Paris: Ellipses.
- PETIT ROBERT (1993), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Josette Rey-Debove, Alain Rey (opr.), Paris: Dicorobert Inc.
- PISZCZEK, ZDZISŁAW (1983), *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Warszawa: PWN.
- ROTTER, ADAM Ł. (2009), 'Werber, Bernard – „Tanatonauci”', online: *Katedra.nast.pl*, <http://katedra.nast.pl/arttykul/4356/Werber-Bernard-Tanatonauci/>, [dostęp: 27.12.2019].
- RUPERTI, SANDY (2015), *Écriture de l'espace et espaces de l'écriture dans la trilogie des dieux par Bernard Werber* [niepublikowana praca magisterska], online: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01291348/document>, [dostęp: 27.12.2019].
- SAINT-GELAIS, RICHARD (1999), 'La science-fiction il la croisée des discours', w: *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*, Québec: Éditions Nota bene, ss. 135-194.
- SEBBFOLK, ANNIE (2019), *L'union fait la force (géologique): une analyse éco-critique des Fourmis de Bernard Werber*, [niepublikowana praca magisterska], online: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1331221/FULLTEXT01.pdf>, [dostęp: 27.12.2019].
- SHELOMI, MATAN (2013), 'Ants and the Humans Who Love Them: Bernard Werber's *Les Fourmis Trilogy*', *American Entomologist*: 4, ss. 208-213, online: <https://academic.oup.com/ae/article/59/4/208/6744> [dostęp: 27.12.2019].
- SUSSET, VALERIE (2015), 'Rêver utile', *Vosquesmatin.fr*, online: <https://www.vosquesmatin.fr/art-et-culture/2015/11/22/rever-utile>, [dostęp: 27.12.2019].
- WERBER, BERNARD (1994), *Les thanatonautes*, Paris: Éditions Albin Michel.
- WERBER, BERNARD (2009), *Tanatonauci*, przekł. Oskar Hedemann, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga.

- WERBER, BERNARD (2018), *Szósty sen*, przekł. Marta Turnau, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga.
- WERBER, BERNARD (2019), *Bernard Werber – site officiel*, online: <http://www.bernardwerber.com/> [dostęp: 27.12.2019].
- WERBER, BERNARD, JEAN-LOUIS SERVAN SCHREIBER (1998), 'Les cerveaux associés', online *Bernardwerber.com*, <http://www.bernardwerber.com/frame.php?dosier=unpeuplus/innerview&page=innerview>, [dostęp: 27.12.2019].
- WERBER, BERNARD, TOMASZ GARDZIŃSKI (2015), 'Człowiek z owadziej perspektywy', *Książki*: 6, s. 19.