

„Umarłym rosną włosy”. Wokół *Wiecznego powrotu* Zbigniewa Herberta

“The Dead’s Hair Grows”. About Zbigniew Herbert’s *Wieczny Powrót*

Magdalena Idzikowska

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: m.idzikowska5@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3997-5422

Abstract

The aim of this article is to describe Zbigniew Herbert’s unpublished drama *Wieczny powrót*. It is a fragment preserved in the archive which Herbert worked on in the 1950s. The interpretation proposes Friedrich Nietzsche’s category of eternal return as fundamental to this work. *Wieczny powrót* was a polemic with the philosopher’s concepts. The paper also attempts to compare drama with Samuel Beckett’s oeuvres. *Wieczny powrót* laid the foundations for the poetics of time plays in Poland.

Keywords

eternal return, Zbigniew Herbert, theatre of the absurd, ennui, time

Zbigniew Herbert w marcu 1957 roku pisał o nieukończonym utworze, który miał być inspirowany nietzscheańską koncepcją wiecznego powrotu:

Kochanie, serdeczne dzięki za wszystko. Książkami zrobiłaś mi ogromną frajdę. Dziś t.j. w niedzielę specjalnie wcześniej zbudziłem się, aby rozkoszować się nimi. O [Samuelu] Beckettcie marzyłem od dawna – chciałem prześledzić dialog, co bardzo, myślę, pomoże mojej nowej sztuce. Mam ją nazwać *Koło* – jak podoba ci się ten tytuł. A może *Powrót*. Dziś rano przyszło mi na myśl nowe rozwiązanie *Prologu* i *Epilogu*, myślę, że sceniczne i proste. Już mnie tak swędzi ręka do pisania, że chyba nie wytrzymam¹.

¹ Zbigniew Herbert, *List do Haliny Misiołek z 10 marca 1957 roku*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 18123, t. 3, cyt. za: Henryk Citko, *Kalendarium życia*

Fragment pochodzi z listu pisarza do Haliny Misiólek, która przesłała pocie „tekst któregoś z dramatów”² autora *Końcówki*. Utwór „nigdy nie powstał, choć Herbert wracał do tej koncepcji, czego śladem są notatki poety”³ – komentował Jacek Kopciński. Kilkuletnie, „zapładniające” intelektualnie i „olśniewające”⁴ studia nad filozofią Friedricha Nietzschego wpłynęły na przełomie lat 50. i 60. XX wieku na twórczość Herberta, w szczególności na dramaty, a wśród nich – zwłaszcza na *Jaskinię filozofów*⁵. Wspominana w korespondencji idea „wiecznego powrotu”⁶ nie doczekała się jednak planowanej realizacji teatralnej. Sztuka pozostawiła po sobie jedynie archiwalny trop. Jego wyśledzenie, odczytanie, interpretacja i umiejscowienie w kontekście dramatycznej twórczości Herberta, a także powiązanie go z koncepcją „wiecznego powrotu” oraz poetyką utworów Becketta – to cele, które stawia sobie ten artykuł.

Mateusz Antoniuk charakteryzował rękopiśmienne ślady pracy poety nad nietzscheańskim zagadnieniem: „w papierach z okolic roku 1954 zachowała się luźna kartka z próbą dramatyczną i tytułem *Wieczny Powrót. Prolog*. Zapisane zostały jednak ledwie trzy wersy, z których pierwszy brzmi «Ach gdybym kiedyś mógł wydobyć głos», pozostałe są zaś prawie nieczytelne”⁷. Badacz dodawał, że „dziwny utwór”⁸ zajmował uwagę Herberta przez następnych kilka lat. „Wciąż myślę o dramacie i teraz prawie jestem pewny, że będę pisał o «wiecznym powrocie»” – donosił poeta Halinie Misiólek w lipcu 1956 roku⁹. Notatnik, w którym Antoniuk odnajdywał inne „ślady” nietzscheańskiej myśli, pochodzi z czasu po ukończeniu prac nad *Jaskinią filozofów*. Obok zapisków dotyczących Narcyzy Żmichowskiej, Stanisława Ignacego Witkiewicza

i twórczości Zbigniewa Herberta 1924–1998. T. I. 1924–1969, Warszawa: IBL PAN 2025, s. 301. O liście wspominał m.in. Jacek Kopciński (*Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa: Biblioteka Więzi 2008, s. 154). Por. Zbigniew Herbert, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, Gdynia: Małgorzata Marchlewska 2000, s. 20 (tu błędne datowanie listu).

² Andrzej Franaszek, *Herbert. Biografia. T. I. Niepokój*, Kraków: Znak 2018, s. 607.

³ Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 154.

⁴ Zob. „Jestem pod świeżym wpływem Nietzschego. Doznałem bardzo wielu zapładniających i olśniewających myśli na temat «wiecznego powrotu»”, Zbigniew Herbert, *List do Henryka Elzenberga z 6 maja 1953 roku*, w: idem, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, oprac. Barbara Toruńczyk, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2002, s. 54.

⁵ Kopciński podkreślał, że „na micie *Wiecznego Powrotu*” „ufundowana” została *Jaskinia filozofów*, ponieważ Herbert zaprojektował dramat tak, by „powracający w jego kluczowych scenach idiom poetycki górował nad językiem filozoficznym, a poprzez jego krytykę, wyznaczał nowe horyzonty poznania, cofając odbiorców sztuki do mitycznych źródeł kultury”, Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 153–154.

⁶ W literaturze przedmiotu występuje wiele wariantów zapisu tego pojęcia. Decyduję się na formę „wieczny powrót”, aby wyraźnie odróżnić nazwę pojęcia filozoficznego od tytułu omawianego dramatu.

⁷ Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Platan 2009, s. 209–210.

⁸ Ibidem.

⁹ Zbigniew Herbert, *List do Haliny Misiólek z 17 lipca 1956*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 18123, t. 2, cyt. za: Henryk Citko, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta*, s. 245.

czy Tytusa Czyżewskiego¹⁰ mieści się w nim „krótki plan dramatu o Wiecznym Powrocie”¹¹. Zdaniem badacza „niska czytelność zapisu” i „wysoka enigmatyczność sformułowań”¹² uniemożliwiają interpretowanie notatek poety.

Tyle można się domyśleć, że dramat miał być ujęty w akty, każdy akt posiadał, wedle planu, strukturę dnia, dzielonego na trzy pory: rano, południe, wieczór. Bohater dramatyczny (bliżej niesprecyzowany) miał się budzić, zasypiać i chyba równocześnie – w planie symbolicznym – umierać, nadal żyć. Zagadką pozostaje jednak treść, która powinna ów schemat wypełnić. Być może zresztą treści takiej Herbert w ogóle nie dopracował, a idea dramatu o Wiecznym Powrocie była tylko mglistą intencją?¹³

– kończył rozważania na temat niepowstałego utworu Antoniuk.

W zinwentaryzowanym przez Henryka Citko archiwum Herberta znajduje się jeszcze jeden, obszerniejszy fragment dramatyczny, który nosi znamiona nietzscheańskiej koncepcji i odpowiada niektórym szczegółom zawartym w obiekcie opisanym przez Antoniuka. To dwanaście kart wypełnionych „notatkami do planowanego dramatu”¹⁴, których czas powstania Citko datował na ok. 1955 rok¹⁵. Dwie pierwsze karty zawierają rysunkowe portrety wykonane przez poetę oraz schemat dramatu. Herbert naszkicował go w dwóch wariantach. W centralnej części *verso* pierwszej karty mieszczą się trzy kolumny podzielone kolejno Ia, Ib i Ic, które gromadzą wymienione hasłowo tematy następujących po sobie fragmentów utworu. Ponad spisem widnieje rysunek połączonych wagonów pociągowych, który poprzedza paratekst „Akt I”. „Bezsenność” – tak został podpisany początkowy wagon i to samo hasło otwiera listę z kolumny Ia. Pojawia się ono zapisane ołówkiem także na marginesie *recto* drugiej karty, na której rozpoczyna się rękopis inicjalnej – i jedynej zachowanej – sceny.

* * *

Wypowiedzi dwójki postaci, S. Pana i S. Pani, poprzedzone zostały didaskaliami sygnalizującymi otwarcie pierwszego aktu oraz określającymi porę dnia – ranek¹⁶. Ten

¹⁰ Zbigniew Herbert, *Notatnik t. 53*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 17955.

¹¹ Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 209.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 209–210.

¹⁴ *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. Henryk Citko, Warszawa: Biblioteka Narodowa 2008, s. 57.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Intensyfikację przeżyć postaci w niedługim czasie akcji w dramatach Herberta wydobywał Kopicński: „To właśnie «gorączkowa egzystencja» postaci, skumulowana w kilkudziesięciu, intensywnych i świadomie przeżywanych godzinach, stanowi dla Herberta fundament nowoczesnej tragedii. W ten sposób poeta odrobił nie tylko «lekcję» Szekspira i Wyspiańskiego, ale także Norwida, którego koncepcja «białej tragedii» w głosie Sokratesa znalazła swoje współczesne «odrzeczenie»”, Jacek Kopicński, *Herbert dramaturg, czyli o „bohaterskiej formie intelektualnego przeżywania rzeczywistości”*, w: *Herbert na językach. Współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*,

szczegól i fakt, że bohaterowie fragmentu budzą się na początku sceny, są tożsame z zarysem akcji znanym z notatki opisanej przez Antoniuka. Hasła, które dramaturg wynotował w kolumnie Ia, uzgadniają się z podejmowanymi w utworze problemami. S. Pan i S. Pani – inicjalne „S.” pochodzi najprawdopodobniej od przymiotników „starszy” i „starsza” – to ludzie w podeszłym wieku¹⁷. Świadczy o tym ich autoidentyfikacyjna wypowiedź: „myślę, że my wydaliśmy zaduch starych ludzi”¹⁸.

Akcja rękopiśmiennego fragmentu rozpoczyna się o świcie, który zastaje bohaterów niespokojnie czuwających. Zwłaszcza obudzonego bólem ciała S. Pana (S. Pani „śpi. Ja nie mogę spać”¹⁹). Dramat charakteryzuje oszczędność ruchów scenicznych. Jacek Marczyński pisał, że „statyczność dominuje” „u Herberta, jego dramaty są oczekiwaniem na jakieś wydarzenie, przeważnie śmierć”²⁰. Treść utworu skupia się na rozmowie pary, która przez znaczną część sceny nie przemieszcza się, znajduje się w jednym miejscu. S. Pan i S. Pani poruszają wszystkie umieszczone na *verso* pierwszej karty rękopisu tematy według określonej przez autora kolejności: „bezsensowność”, „nerwy”, „zoo – lew – kino – kawiarnia – wakacje”, „samotność”, „czas”, „po co to wszystko”, „lustro”, „P. Malina”²¹. O ich dialogu Franaszek pisał, że:

bohaterowie, dwoje starszych ludzi, rozmawiają tu o swojej samotności, pustce, życiu, które straciło sens, i nawet w tej rozmowie rozmijają się z sobą, niczym owe monady Leibniza, którym brak okien. Prawdopodobnie w kolejnych scenach mieli się odrodzić, wrócić do dzieciństwa i znów zesterować, zaryzykujemy hipotezę, że wracając do pełnego gorczy punktu wyjścia²².

Inicjującą fragment dramatu rozmowę sprowokował rozdrażniony bezsensownością S. Pan. Zbudził on Marię, S. Panią, i na jej prośbę o zachowanie spokoju odpowiedział:

S. Pan: Co mi z tego, że inni śpią. Niech nie śpią. [Gdyby wszyscy cierpieli na bezsensowność, byłoby lepiej].

S. Pani: [Egoista].

S. Pan: Najgorzej, że nie mogę [sobie] miejsca znaleźć.

red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, Jerzy Snopek, Warszawa: Biblioteka Narodowa 2010, s. 123. Choć *Wieczny powrót* to zaledwie fragment i nie sposób domyślać się całości utworu, w zachowanej części panuje podobne „zagęszczenie” poruszanych wątków.

¹⁷ Por. Andrzej Franaszek, *Herbert*, s. 606.

¹⁸ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 17889, k. 3v. Dostosowuję tekst do współcześnie obowiązujących reguł interpunkcyjnych i ortograficznych. Fragmenty, które autor przekreślił, umieszczam w nawiasach kwadratowych.

¹⁹ Ibidem, k. 2v. Początkowe usytuowanie akcji zbliżone zostało do tego ze sceny szóstej *Drugiego pokoju*, zob. idem, *Drugi pokój*, w: idem, *Dramaty*, oprac. Jacek Kopciński, Grzegorz Wroniewicz, Warszawa: Biblioteka Więzi 2008, s. 124–125.

²⁰ Jacek Marczyński, *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 5, s. 116.

²¹ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 1v.

²² Andrzej Franaszek, *Herbert*, s. 606. To jedyna znana mi obszerniejsza wzmianka interpretacyjna o *Wiecznym powrocie*.

S. Pani: Połóż się na boku.

S. Pan: Na którym? Na lewym serce, na prawym wątroba. Źle jesteśmy zbudowani.

S. Pani: [Nudzisz] Nudy²³.

Niemожność odnalezienia miejsca dla siebie dotyczy zarówno fizycznego braku odpowiedniej, wygodnej, niedoskwierającej pozycji, jak i niemożności skierowania myśli na zajmującą, absorbującą, przynoszącą intelektualną satysfakcję refleksję. „Źle jesteśmy zbudowani”, ponieważ narządy wewnętrzne nie pozwalają usytuować się odpowiednio w przestrzeni, ale także – umysł nie pozwala zaangażować się w żadną czynność czy myśl. Uniemożliwia nawet pochłonięcie przez sny, które poranne godziny uczyniłyby znośniejszymi.

Para rozmawia o różnych możliwościach wypełnienia czasu. W tym niewielkim, rękopiśmiennym fragmencie wielokrotnie podkreślono lęk przed jego upływem. Impulsem do rozważania nad przyszłymi, potencjalnymi aktywnościami staje się stwierdzenie S. Pana: „nie można tak żyć”²⁴. Rozumie on przez to pograżanie się w bierności, w niewypełnionym żadnymi aktywnościami trwaniu. Kilkukrotnie bohaterowie precyzują czas: „S. Pan: Co za dzień? S. Pani: Piątek. S. Pan: Więc pojutrze”²⁵; „S. Pani: (...) Która godzina? S. Pan: Pięć po siódmej. S. Pani: Trzeba wstać”²⁶; „S. Pan: Która u ciebie godzina? Dwadzieścia po siódmej”²⁷; „S. Pan: Położył zegarek na serwecie i siedział trzy bite godziny”²⁸. Bezszykownie starają się go posegmentować:

S. Pan: Co to za dzień?

S. Pani: Piątek.

S. Pan: Jutro sobota, południe niedługo.

S. Pani: Po co obliczasz?

S. Pan: [Nie obliczam] Tak dla pamięci.

S. Pani: Niedziela, poniedziałek. Co za różnica.

S. Pan: Pewnie. Żadna²⁹.

Perspektywa długowieczności lwa, o którym rozmawiają przy okazji planowania wycieczki do zoo, wzbudza w nich przestroch. Powoduje go długość życia zwierzęcia:

S. Pani: Jak długo żyje lew?

S. Pan: Sto lat.

S. Pani: Chyba nie tak długo. Skąd wiesz, że sto lat?

S. Pan: Czytałem.

S. Pani: To chyba niemożliwe. Co on robi przez te sto lat?

²³ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 2v.

²⁴ Ibidem, k. 3r.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, k. 4v.

²⁷ Ibidem, k. 5r.

²⁸ Ibidem, k. 5v.

²⁹ Ibidem, k. 4r.

S. Pan: Żyje.

S. Pani: Sto lat. Ładny kawał czasu.

S. Pan: Która godzina?

S. Pani: Za pięć siódma³⁰.

Komentarz o długowieczności zwierzęcia – potoczne określenie przeciętnej rozpiętości jego życia jako „ładnego kawału czasu” – kieruje myśl S. Pana na własną temporalność. Wyraźnie mu ona doskwiera. Bohater liczy następne dni tygodnia, wymienia kolejne pory dnia, które stara się wraz z S. Panią zapełnić, choćby oczekiwaniem zaplanowanych wydarzeń, ponieważ ma nadzieję, że pokawałkowane – będą trwałe krócej. Ograniczony, nawet jeśli tylko w komunikacji werbalnej, czas zdaje się ujarzmiony, okiełznany, opanowany i – w ten sposób – możliwy do zniesienia³¹.

* * *

Temporalność sprawiała problem bohaterom *Wiecznego powrotu* z powodu nieustannie towarzyszącej im nudy. Rüdiger Safranski pisał: „nudę cechuje to, że nie sposób się w niczym pogрузić, całkowicie oddać chwili, lecz stale wychodzimy poza aktualny moment, doświadczamy pewnego czasowego odcinka, choć nie tyle jako czegoś wyzwającego i uskrzydającego, ile jako rzeczy budzącej przerażenie”³². Rozmowa o lwie skupia się na „przerażającym” aspekcie jego długiego życia. Dąży do odkrycia, że takie samo stało się udziałem pary bohaterów. S. Pan odlicza dni wcale nie „dla pamięci”, lecz dla zapomnienia o nich, ponieważ go nudzą, a świadomość ich przemijania nie pozwala skoncentrować się na czynnościach. W intensywnie przytłaczającej bohaterów nudzie „przeraża perspektywa konieczności zrobienia wszystkiego samodzielnie, samodzielnego nadania treści własnemu życiu”³³. Odczuwają w związku z tym uporczywą obecność czasu, który zamiast upływać, zdaje się stać w miejscu, bo na zegarze – zaledwie „za pięć siódma”.

Safranski zauważał, że tylko niekiedy można doświadczyć „całkowitego zaangażowania w daną rzecz lub osobę”:

³⁰ Ibidem.

³¹ S. Pan ujawnia swój stosunek do dzielenia i ograniczania nie tylko czasu, lecz także przestrzeni: „S. Pan: Lubię zoo. Właściwie nie zwierzęta, ale klatki. Piękny las prętów. Tam przynajmniej jasna sprawa. Wszyscy są w klatkach. S. Pani: Z wyjątkiem ludzi. S. Pan: Ludzie też, tylko w trochę większych. Cały świat składa się z klatek. Żeby poczuć się wolnymi, może trzeba kogoś zamknąć. Ale to jest złudna wolność. Bo zawsze jest ktoś trzeci, który nas samych zamyka”, ibidem, k. 4v. Peter Toohey (*Boredom. A Lively History*, New Heaven–London: Yale University Press 2011, s. 12–13) – za Martinem Doehlemannem i Larsem Svendsenem – wyróżnił dwa typy nudy: nudę sytuacyjną i nudę przesytu. Pierwsza wiązała się z doświadczeniem „zamknięcia” i „uwięzienia”, druga – „monotonii”, „nadmiaru i powtarzalności”. Obie warunkują życie bohaterów *Wiecznego powrotu*.

³² Rüdiger Safranski, *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa: Czytelnik 2017, s. 16.

³³ Ibidem.

Biorące nas w posiadanie działania, przy których jesteśmy całkowicie zaangażowani w sprawę, pozwalają zniknąć czasowi. Ocknąwszy się, odczuwamy zdumienie, ile czasu zdążyło upłynąć. Są to gęste chwile. Zwykle jednak działania nie oferują takiej ochrony, ponieważ niewystarczająco angażują jednostkę i ponieważ czas, jaki widzieliśmy na przykładzie nudy, stale prześwieca przez ich cienką tkaninę. Po prostu nie pozwala się wtedy zapomnieć. Potrzeba dopiero momentów zatopienia i oddania; to one dadzą nam czasowe poczucie beczasowości³⁴.

Problem bohaterów herbertowskiego dramatu ma źródło w tym, że chronicznie nie potrafią pozwolić „pochłonąć się” aktywnościom. Stale kontrolują czas, a w efekcie – nudzą się. Ich działania stają się bezcelowe³⁵.

„Zwykle gęsto utkany dywan zdarzeń, osłaniający ten upływ przed postrzeżeniem, staje się wtedy prawie niewidoczny i odsłania widok na rzekomo pusty czas. To paraliżujące spotkanie z czystym upływem czasu nazywamy nudą”³⁶ – definiował towarzyszące S. Pani i S. Panu odczucie Safranski. „Może się zdarzyć – kontynuował badacz – że (...) błogość nawyku przerodzi się w nudę, a ta rozrośnie się w znużenie i rozpacz”³⁷ powodowane powtarzalnością zdarzeń. W tym miejscu koncepcja wiecznego powrotu splata się u Herberta z nudą oraz jej przyczynami – „pustym czasem” i beczynnością. W *Wiecznym powrocie* stanowią one oś nie tyle korespondencji, ile polemiki z ideą Nietzschego³⁸.

* * *

Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra* pisał, że nudzie podlegają kluczowe składowe życia ludzkiego: praca, czyli wykonywane czynności, oraz emocje – ciekawość i strach. „Pracuje się jeszcze, bo praca jest rozrywką, lecz dba się o to, żeby praca nie zużyła (*nicht angreife*)”³⁹ – twierdził Zaratustra. Chwilę później dodawał: „tymczasem nadszedł wieczór i rynek pokrył się ciemnością: tłum rozszedł się, gdyż nawet

³⁴ Ibidem, s. 191.

³⁵ O „bezczelowości ludzkich działań” problematyzowanej przez dramaturgów zaliczanych do „absurdystów” wspominał Alojzy Pałasz: „już struktura zamkniętego koła *Lysej śpiewaczki* i *Lekcji* Ionesco nie bez powodu wywołała szok wśród odbiorców, wyzwalając entuzjazm za strony nielicznych znawców. Nawet spokojny na ogół Kenneth Tyman jeszcze w 1959 roku oskarżał Ionesco o dokonanie «dehumanizacji świata» i propagowanie hasła o pełnej «bezczelowości ludzkich działań»”, Alojzy Pałasz, *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*, Warszawa: Iskry 1989, s. 92.

³⁶ Rüdiger Safranski, *Czas*, s. 14–15.

³⁷ Ibidem.

³⁸ O symbolice koła – związanej z koncepcją wiecznego powrotu – w poezji Herberta, zob. Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007, s. 136–138.

³⁹ Fryderyk Nietzsche, *Tak mówił Zaratustra*, przeł. Maria Cumft, Stanisław Pieńkowski, Warszawa: Wydawnictwo Władysława Okręta 1901, s. 23. Wacław Berent przetłumaczył występujące w tym miejscu czasownikowe *angreifen* – oznaczające „zużywać”, „wyniszczać”, „wymęczać” – jako przymiotnikowe „uciążliwe”, zob. Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. Wacław Berent, Kraków: Hachette 2021, s. 15.

ciekawość i strach się nużą (*werden müde*)”⁴⁰. Spostrzeżenia Nietzschego konstytuują problematykę pojawiającą się w rozmowach bohaterów dramatu. Obecność elementów koncepcji autora *Wiedzy radosnej* w utworach z połowy lat 50. XX wieku nie zaskakuje, ponieważ – jak zaznaczał Antoniuk – „Herbert pod koniec lat czterdziestych i w początku lat pięćdziesiątych był pilnym czytelnikiem niemieckiego filozofa, o czym najlepiej świadczą obszerne cytaty i komentarze w notatnikach”⁴¹ oraz wzmianki w korespondencji. Pisarz w maju 1953 roku wyznawał Zdzisławowi Ruziewiczowi: „utracony metafizyczną intuicję nieśmiertelności duszy, próbuję zrozumieć teorię wiecznego powrotu”⁴². W lutym 1955 roku pisał z Zakopanego do Henryka Elzenberga:

przebywam oto na wysokości Zaratustry, niestety niedługo – będzie zstąpienie na niziny. Przewiewały mnie tu ostre wiatry, wisiałem nad przepaściami, miało mną po kotłach i żlebach, i był smak życia wysokiego. Z niechęcią wracam do miasta, by oddać się we władzę jakiejś nowej firmy Kłamstwa Żelaza i Papieru⁴³.

Nietzscheańska idea iteratywnego ruchu szczególnie zajmowała Herberta w utworach teatralnych i słuchowiskowych. Antoniuk podkreślał, że „motyw «powrotu», «koła», «nawrotu»” koresponduje z motywem powtórzenia „obecnym od samego początku w projekcie dramatu o Sokratesie”⁴⁴. Wykazywał, że w miarę dojrzewania tekstowego kształtu *Jaskini filozofów* miał on coraz większy wpływ na konstrukcję bohaterów oraz strukturę dramatu⁴⁵. Reprezentujące ten motyw, wypowiedziane przez chór w trybie zewnętrznego komentarza wobec rozgrywającej się w celi Sokratesa akcji i zamykające formowane na kształt stasimonów sceny, zdanie „gramy do końca i jeszcze raz” nadaje „powracaniu” charakter nieuchronnej, entuzjastycznej odradzalności. W *Wiecznym powrocie* przeciwnie – motyw koła staje się uciążliwą, nużącą koniecznością. W latach 50. XX wieku Herbert myślał więc o nietzscheańskiej koncepcji w dwójaki sposób. Jeden z nich znalazł wyraz w *Jaskini filozofów*, drugi – we fragmentach pozostawionych w archiwum. S. Pan i S. Pani wyrażają negatywne, bierne postawy bohaterów zanurzonych w niezależnym od nich procesie warunkującym ich życie.

Dwa zasadnicze rozumienia idei „wiecznego powrotu” usystematyzowały Monika Małgorzata Lis i Anna Żymelka – to wykładnie metafizyczno-kosmogoniczna

⁴⁰ Idem, *Tak mówił Zaratustra*, s. 26.

⁴¹ Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 223.

⁴² Zbigniew Herbert, *List do Zdzisława Ruziewicza z 6 maja 1953 roku*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 19136, t. 1, cyt. za: Henryk Citko, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta*, s. 192.

⁴³ Zbigniew Herbert, *List do Henryka Elzenberga z 18 lutego 1955 roku*, w: idem, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, s. 78.

⁴⁴ Antoniuk podkreślał, że „Scena alegoryczna przedstawiała przeciwieństwo wznowiony proces mędrca, w dialogach *Do mojej Jaskini Platona*, kwestia: «No, kończmy już» powtarza się kilkakrotnie, a już w *Jaskini filozofów* powtarzalność stała się główną cechą świata, ludzkich zachowań oraz struktury dramatycznej”, Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 210.

⁴⁵ Ibidem.

i etyczna⁴⁶. „Pierwsza z nich dotyczy cykliczności czasu i świata; wszystko, co jest, miałoby ulec powtórzeniu”, a „figurą objaśnienia dynamiki świata byłoby koło. Druga wykładnia skupia się na indywidualnej reakcji na możliwość powtórzenia i kształtowania swojego życia w taki sposób, by móc chcieć je powtórzyć”⁴⁷. W *Wiecznym powrocie* realizuje się druga z wyłonionych interpretacji. Herbert dokonał krytyki koncepcji filozofa. Rozwagał uwarunkowanie psychiczne postaci, której reakcja na „możliwość powtórzenia” życia nie opiera się na afirmatywnym entuzjazmie, lecz na zniechęceniu i – w jego efekcie – inercji. Nietzscheańska koncepcja we fragmentach Herberta stanowi przyjętą *a priori* zasadę fundującą świat, więc to nie ona interesuje autora, lecz wywoływane przez nią reakcje i emocje bohaterów.

Jedno z odczuć aktywowanych przez świadomość trwania w nieustająco repetującej się rzeczywistości to nuda. Inne – wyrażone przez S. Pana – to bierny sprzeciw i wynikająca z niego próba odmowy uczestnictwa w „grze”. Po rozmowie dotyczącej potocznej etiologii i patogenezy chorób nowotworowych⁴⁸ wywiązała się między starszym małżeństwem dyskusja na inny temat:

S. Pani: Ja ci powiem, dlaczego źle się czujemy.

S. Pan: No?

S. Pani: Bo nie mamy dzieci. Nie mamy dla kogo żyć.

S. Pan: Bzdura. Co to znaczy żyć dla dzieci? A te dzieci dla kogo będą żyły?

S. Pani: Dla swoich dzieci.

S. Pan: Idiotyzm. Ponieważ nie wiemy, po co żyjemy, robimy dzieci w nadziei, że one wymyślą nam cel. One też nie wiedzą i tak w nieskończoność.

S. Pani: Dzięki temu istnieje ludzkość.

⁴⁶ Monika Małgorzata Lis, Anna Żymełka, *Wieczny powrót jako myśl religijna*, w: *Nietzsche i religijność*, red. Katarzyna Dworakowska, Krzysztof Matuszewski, Jakub Wroński, Łódź: Wydawnictwo Oficyna 2017, s. 132.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ „S. Pani: Ty o niczym nie marzyłeś. S. Pan: Marzyłem. S. Pani: O czym? S. Pan: O takim miejscu w ciele [człowieka], które napelnione byłoby powietrzem. S. Pani: Po co? S. Pan: [Nie rozumiesz] Można byłoby wtedy spać jak na gumowej poduszce. Nic nie boli. Najgorsze w bezsenności jest uczucie ciężaru. Leżysz na wznak i nagle czujesz swoje pięty. S. Pani: Pieką. S. Pan: Nie. Naprzód czujesz tylko, że je masz. Skóra dotyka pościeli potem tak, jakby ktoś nalewał w ciału ołowiu i cały ten ołów zbierał się w piętach. Cięża, wgrzyzają się w pościel. Myślę, że łóżko runie, a ono powoli wabi do środka ziemi. S. Pani: Głupie uczucie. S. Pan: Oblędne. Pocę się wtedy. S. Pani: Idź do lekarza. S. Pan: Powie, żeby zmienić tryb życia. To tak, jakby kazał zmienić skórę. S. Pani: Ja też źle się czuję. Chudnę. S. Pan: Mało jesz. S. Pani: To nie to. Człowiek psuje się od wewnątrz. Nic o tym nie wie. Czasem zdaje mi się, że jestem w środku pusta jak szafa przed przeprowadzką. S. Pan: Opowiadano mi o człowieku, który miał raka. Kiedy go otworzyli, nic już tam nie było, wszystko miał stoczone. S. Pani: Jak rak wygląda? S. Pan: Nie wiem, chyba jest czarny. S. Pani: Na pewno czarny. Cuchnie zepsutą krwią. S. Pan: Teraz dużo wypadków. S. Pani: Dużo. Epidemia. S. Pan: Chyba nie jest zaraźliwy. S. Pani: Nie wiadomo. S. Pan: Z czego właściwie człowiek dostaje raka? S. Pani: Nie [wiadomo] wiem. Z powietrza. Jak już komu sążzone... S. Pan: Jak to sążzone? Kto sądzi? S. Pani: Nie wiadomo. Przychodzi i zabija. S. Pan: Świństwo”, Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 2v–2r.

S. Pan: Wielka rzecz. Jeśli spostrzegam, że siadłem do gry z oszustami, mam odwagę w pewnym momencie rzucić karty na stół i powiedzieć: nie gram⁴⁹.

„Wiadomość o wiecznym powrocie «zmienia i miażdży» dotychczasowy byt tego, kto tak pomyśli”, doprowadza do „radikalnej zmiany”. „Jest to wielkie odmieniające przeżycie, które określa charakter tego, kto je zna”⁵⁰ – pisała Hanna Buczyńska-Garewicz. „Zgrzytanie zębami”, którym Nietzsche obrazował reakcję na „wiadomość o nieskończonym powtórzeniu tego samego”, badaczka odczytywała jako „zniszczenie całej osobowości, której to się przytrafiło”⁵¹. Przeciwna reakcja na świadomość wiecznego powrotu polega na całkowitej afirmacji „boskiej radości powtórzenia”⁵², która produktywnie przemienia dającą pochłonąć się jednostkę. Ale świadomość wiecznego powrotu wpływa także na tego, kto nie przyjmie jej afirmatywnie, wręcz: ją odrzuca. Oddziałuje na „zgrzytającego zębami”, „skoncentrowanego na negacji”, „ogarniętego przez resentyment nihilistę”⁵³. Paweł Pieniążek dowodził, że „nihilizm ma swoje źródło w resentymentcie – deprecjacji tego, co aktywne przez siły reaktywne i to, co słabe wobec niemożliwości osiągnięcia przez nie mocy afirmatywnej”⁵⁴. Taką postawę ujawnia S. Pan, gdy nie potrafi podjąć żadnego działania, by przezwyciężyć nudę. W omawianym fragmencie swój negatywny stosunek do idei wiecznego powrotu wyraża przez krytykę koncepcji odradzania się ludzkości, którą degradującą przyrównuje do gry z oszustami. „Co to znaczy żyć dla dzieci?” – pyta S. Pania, ponieważ w reprodukcyjnym kole, które instynktownie i nieustannie chce się powtarzać, dostrzega przede wszystkim bezcelowość. „Na poziomie świadomości gubi się sens i cel: w Błędnym Kole są one wszędzie i nigdzie, ponieważ w Kole nie ma ani jednego punktu, który nie byłby początkiem, a zarazem końcem”⁵⁵ – podkreślał Pierre Klossowski. Wobec takiego ukształtowania ludzkiego świata S. Pan konsekwentnie opowiada się po stronie „nie” w odniesieniu do zgody na wieczny powrót⁵⁶, co uniemożliwia

⁴⁹ Ibidem, k. 3v.

⁵⁰ Hanna Buczyńska-Garewicz, *Człowiek wobec losu*, Kraków: Universitas 2010, s. 126–127.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Paweł Pieniążek, *Problem wiecznego powrotu w filozofii Fryderyka Nietzschego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 1988, nr 5, s. 181.

⁵⁵ Pierre Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Warszawa: Wydawnictwo KR 1996, s. 120.

⁵⁶ Koncepcja wiecznego powrotu miała źródła antyczne, o czym Herbert pisał w liście do Heinricha Kunstmanna: „myślę o dramacie opartym na idei «wiecznego powrotu światów» (myśl stoików i Nietzschego między innymi)”, Zbigniew Herbert, *List do Heinricha Kunstmanna z 18 lipca 1959 roku*, w: idem, Heinrich Kunstmann, „Bardzo potrzebna mi jest przyjaźń Pana”. *Listy 1958–1970*, oprac. Marek Zybura, Kraków: Universitas 2018, s. 16. O figuracjach wiecznego powrotu (*apokatastasis, diakosmesis, sfairos, epanorthosis*) w pismach stoickich, pitagorejskich, orfickich czy wczesnochrześcijańskich, zob. Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej i jej greckie źródła*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2014, s. 21–30.

mu poddanie się przynależnemu aprobatywnej postawie witalistycznemu szalowi⁵⁷. To trudniejszy los „źle się czującego”, cierpiącego sceptyka wybrany zamiast pozycji afirmującego mistyka.

Zdystansowany stosunek S. Pana do mechanizmów wiecznego powrotu, które warunkują życie codzienne postaci, zdradza także jego podejście do śmierci Pana Maliny – znajomego bohaterów, o którym niewiele wiadomo. To starszy (choć S. Pani ma wątpliwości dotyczące jego wieku) przyjaciel ojca bohaterki, który „przychodził zawsze”⁵⁸, a jego sposób ubierania się przypomina bohaterom poprzednią epokę. Odznacza się niebywałą punktualnością, choć nie wiadomo, gdzie mieszka. Cechują go także zimne dłonie, które kojarzą Pana Malinę z nieboszczykiem⁵⁹. S. Pan komentuje odwiedzinę znajomego: „można by według niego regulować zegarek. Na szczęście przychodzi raz w miesiącu”⁶⁰. Środki do życia pozyskuje z „wyprzedawania się”⁶¹ – sprzedaży rodzinnych pamiątek. Jego wizyty niepokoją i irytują małżeństwo. Zwłaszcza S. Pana:

S. Pan: Słuchaj, z nim trzeba skończyć. Ja już nie mogę patrzeć na tego kościotrupa, kościanego starucha i słuchać jego okropnych anegdotek. Z nim trzeba skończyć.

S. Pani: Ale to nieludzkie.

S. Pan: Przeciwnie – ludzkie. My stwarzamy pozory, że on jest komuś potrzebny. Kiedy ktoś czuje, że jest niepotrzebny – łatwiej mu odejść. Niech sobie odpocznie. Niech sobie umrze.

S. Pani: Co chcesz robić?

S. Pan: Nie wpuścimy go dzisiaj.

S. Pani: Będzie długo dzwonił.

S. Pan: Trudno.

S. Pani: A może dzisiaj go wpuścimy, a na drugi raz już nie.

S. Pan: Nie ma czego odkładać.

S. Pani: Słuchaj, najlepiej jeśli w ogóle nie przyjdziemy do domu.

S. Pan: E, tak nie można. Wtedy nie wiadomo będzie, czy przyszedł. Robimy dobry uczynek. Człowiek tak mało robi dobrych uczynków⁶².

Henryk Benisz, omawiając zagadnienie umierania w nietzscheańskiej koncepcji, podkreślał, że perspektywa „wiecznego życia w wiecznym powracaniu” „relatywizuje” śmierć i odejmuje jej powagę. „Zdaniem [Nietzschego], właśnie z miłości do życia należy opowiadać się za dobrowolną śmiercią. Wydaje się zatem, że wcześniejszy, samodzielnie wybrany moment śmierci przyspiesza udział w wieczności życia nie-

⁵⁷ Andrzej Kaliszewski podkreślał, że w *Jaskini filozofów* „Herbertowy Sokrates toczy wewnętrzną walkę wyboru między żywiołem apollińskim i dionizyjskim (to podział Nietzschego); walkę wywołaną przez perspektywę rychłej śmierci”, Andrzej Kaliszewski, *Teatr Pana Cogito*, „Poezja” 1988, nr 1, s. 46.

⁵⁸ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 5v.

⁵⁹ „S. Pan: Te jego bokobrody, niemodne kołnierzyki, zimne ręce. Czy on wie, że ma takie lodowate ręce? S. Pani: Chyba wie. S. Pan: Obrzydliwość”, ibidem, k. 5r-5v.

⁶⁰ Ibidem, k. 5r. Serdecznie dziękuję Profesorowi Tomaszowi Wójcikowi za pomoc w odczytaniu fragmentów rękopisu, sugestie interpretacyjne i konsultacje dotyczące *Wiecznego powrotu*.

⁶¹ Ibidem, k. 6r.

⁶² Ibidem, k. 6v.

ustannie powracającego”⁶³ – pisał badacz. S. Pan – choć nie posługuje się filozoficzną argumentacją, wręcz przeciwnie: odwołuje się do pragmatyki codzienności – także degraduje powagę śmierci oraz desakralizuje jej moment. W wypowiedzi bohatera staje się on elementem indywidualnej decyzji, w którą S. Pan stara się zaingerować⁶⁴. Andrzej Kaliszewski wskazywał na odmienne kreowanie znaczenia śmierci przez Herberta w dramatach i poezji:

Ta śmierć, którą w sposób arcynaturalistyczny szokuje Herbert w *Lalku* i *Drugim pokoju*, niewiele ma już wspólnego ze śmiercią na polach bitew, śmierciami w więzieniach (za idee); śmierciami celebrowanymi potem, wyzłaczanymi w księgach. Mur dzieli ją nawet od prawdziwej śmierci szeregowego wojownika, wpatrującego się gasnącymi oczami w zieleń tamaryszku. Oto mamy śmierć banalną, okrutną, bez winy i kary, wnet idącą w zapomnienie, niemal tendencyjną. Wyzbytą godności i humanitarnej otoczki. Absurd tej śmierci jest w dramatach Herberta demitologizacją (zaprzeczeniem) śmierci bohaterskiej, a zarazem oskarżeniem epoki małej powojennej stabilizacji, przesyconej mitem kombatanckim⁶⁵.

Śmierć ukazywana w *Wiecznym powrocie* wydaje się jeszcze bardziej zdeherowizowana, zanatomizowana, sprowadzona do faktu biologicznego. W innym miejscu S. Pan w obliczu swojego łysienia zastanawia się: „chciałbym wiedzieć, ile jest prawdy w tym, że umarłym rosną włosy”⁶⁶. Tak postawione pytanie wyraża wątpliwość względem istnienia różnicy między życiem a śmiercią. Skoro umarli mogliby wykazywać cechy żywych, a on łysieje, nie rosną mu nowe włosy, jego ciałem rządzi proces obumierania – to wyraźna granica między trupem a żyjącym organizmem, która uniezwykła stan *post mortem*, rozmywa się. Śmierć staje się jednym z rozwiązań problemu, który postawiła przed Panem Maliną rzeczywistość – samotności. S. Pani mówi: „musisz go zrozumieć. On jest sam. Zupełnie sam”. Jej partner bezwzględnie odpowiada: „każdy z nas jest sam. To nie powód, żeby dręczyć ludzi”⁶⁷. Swoją samotność rozważała chwi-

⁶³ Henryk Benisz, *Wieczne powroty wieczności według Nietzschego. Dionizyjskie wizje*, w: *Wokół Nietzschego*, red. Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2009, s. 132.

⁶⁴ Ciekawie o tym zagadnieniu pisał Franaszek: „«duszą życia jest jego groza» – notuje w 1955 roku Henryk Elzenberg. Wywoływaną przez czającą się w byciu nicość grozę odczuwa też uczeń profesora, co poświadcza wielki temat jego twórczości – szczególnie wyczulenie na śmierć, która pojawia się tu z obcesyjną wręcz regularnością. Od *Białych oczu* ze *Struny światła*, a nawet otwierających ten tom *Dwóch kropli*, gdzie we frazie «do końca» dojrzeć można perspektywę śmierci dwojga kochanków, poprzez choćby *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* lub *Tren* aż po wiersz czy utwory z *Rovigo – Życiorys* albo *Achilles. Pentesilea*. Wyjątkowo mocno «nasycone śmiercią» są tomy *Hermes, pies i gwiazda* oraz *Studium przedmiotu*, gdzie motyw ten podejmują łącznie trzydzieści dwa utwory, w publikowanych zaś w tych samych latach *Jaskini filozofów*, *Drugim pokoju* oraz *Lalku* (a zatem trzech spośród pięciu znanych sztuk Herberta) śmierć staje się wydarzeniem centralnym, wokół którego osnuta jest akcja”, Andrzej Franaszek, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Znak 2008, s. 178.

⁶⁵ Andrzej Kaliszewski, *Teatr Pana Cogito*, s. 50.

⁶⁶ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 6v.

⁶⁷ Ibidem, k. 5v.

lę wcześniej Maria. Poszukiwała środka, który pozwoliłby przekroczyć tę sytuację egzystencjalną. I w tym wypadku to S. Pan proponował remedium na oddalenie poczucia alienacji i pogłębiającą się „atrofię międzyludzkich relacji”⁶⁸:

S. Pan: Weź psa.

S. Pani: Wiesz, co było z psem.

S. Pan: Uciekł, bo go za bardzo kochałaś. Zwierzęta nie lubią miłości. To proste.

S. Pani: Nic mi się nie udaje. Nawet kwiaty u nas więdną. Pamiętasz tę gloksynię. Myślałam, że będzie kwitnąć. Tyle miała pąków. Wszystko na nic⁶⁹.

Z podobną surowością w stosunku do postaci, która była bliska śmierci, wypowiadał się On z *Drugiego pokoju* z 1958 roku o starszej współlokatorce:

Ona: Ona nigdy tak długo nie pali światła.

On: Tak. Chyba że jest sama. W ciemności człowiek jest samotny. Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć. Kiedy wychodziliśmy, paliła wszystkie światła. Ona bała się ciemności⁷⁰.

W *Drugim pokoju* można odnaleźć kilka innych zbieżności z tekstem *Wiecznego powrotu*⁷¹. Jedną z nich jest poruszony w obu utworach temat sprzętów, mebli, które mają zaspokajać potrzeby społeczne bohaterów. W pierwszym dramacie jednak „nawet” one nie mogą sprawić, że człowiek będzie czuł się lepiej w samotności. Ich jedynie fizyczna obecność nie potrafi zagłuszyć odczuć związanych z odosobnieniem. W drugim – rzeczniczka takiego stanowiska stała się S. Pani, która odpierała argumenty partnera przeciwko posiadaniu dzieci: „sam byś chciał, żeby było przy tobie jakieś życie”⁷². Rozważania pary z *Wiecznego powrotu*, bardziej doświadczonej wiekiem niż ta z *Drugiego pokoju* i najprawdopodobniej silniej zrezygnowanej, prowadzą jednak do odmiennej konstatacji:

⁶⁸ Ten motyw dostrzegaliśmy w dramaturgii Herberta Kopcińskiego: „w «sztukach na głosy» Herberta żywił epicki stale ściera się z żywiołem lirycznym. Ten pierwszy jest znakiem niespójności i zaniku metafizycznej tkanki świata, zerwanej komunikacji, atrofii międzyludzkich relacji, rozbicia podmiotu. Ten drugi – sposobem na wewnętrzną integrację świata, ekspresję wewnętrznego «ja» postaci i odbudowanie ludzkiej podmiotowości, wreszcie na choćby chwilowe nawiązanie zerwanej komunikacji i rekonstrukcję utraconych relacji z drugim człowiekiem. Liryzacja oznacza więc dominację świadomości poety, świadomości scalającej świat dramatu, i zasadza się na różnych formach monologu, ewokujących poprzez dźwiękową strukturę słowa, pierwotną postać teatru”, Jacek Kopciński, *Herbert dramaturg*, s. 111.

⁶⁹ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 3v. Serdecznie dziękuję Panu Doktorowi Henrykowi Citko za pomoc w odczytaniu fragmentów rękopisu, a także za cenne wskazówki archiwalne.

⁷⁰ Idem, *Drugi pokój*, s. 121.

⁷¹ Franaszek „paradoksalnie” twierdził, że *Drugi pokój* był „sztuką, z którą autor wiązał mniejsze ambicje i którą napisał w parę tygodni” – w przeciwieństwie do projektu dramatu o wiecznym powrocie, którego nie udało się ukończyć, zob. Andrzej Franaszek, *Herbert*, s. 606.

⁷² Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 3v.

S. Pan: Był taki filozof, który mówił, że wszystko, co istnieje, żyje. Jeśli wienią ci kwiaty, możesz hodować dywany. Jeśli od ciebie uciekają zwierzęta, możesz jeszcze przywiązać się do mebli.

S. Pani: Tak. Sprzęty są wierne. Zostaną z nami do końca: szafa, stolik, tam krzesło⁷³.

Bohaterowie *Drugiego pokoju* walczą o wspólne, wygodne życie. Para z *Wiecznego powrotu* właściwie zaledwie trwa razem. Dynamika relacji S. Pana i S. Pani łączy *Wieczny powrót* z *Drugim pokojem*, z kolei starość włącza tych bohaterów w szereg postaci dramatycznych w sędziwym wieku, charakterystycznych dla herbertowskiej personologii⁷⁴, do których zaliczają się m.in. Sokrates z *Jaskini filozofów*, Homer z *Rekonstrukcji poety* czy naprzykrzająca się młodej parze lokatorka z *Drugiego pokoju*. Z tym ostatnim dramatem łączy *Wieczny powrót* także małżeński charakter relacji jedynych występujących na scenie bohaterów⁷⁵.

* * *

Badacze twórczości teatralnej Herberta akcentowali jej filiacje ze współczesną polską dramaturgią – utworami Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka, Stanisława Grochowiaka, Bohdana Drozdowskiego czy Mirona Białoszewskiego⁷⁶. Jednak to nie rodzimi autorzy wpływali na Herberta najbardziej. W dorobku dramaturgicznym autora *Lalka* najwyraźniej uwidoczniło się oddziaływanie Becketta.

Bronisław Mamoń wskazywał, że język, którym posługują się postacie z *Drugiego pokoju* „to mowa zwięzła i surowa. Właściwie to już nie zdania, ale równoważniki zdań – pojedyncze słowa i pauzy, które znaczą napięcie dramatyczne”⁷⁷. W tym kontekście Marczyński przywoływał pojęcie „intymnego teatru wyobraźni”⁷⁸, a Kopciński pisał o „słowie jako naczelnej kategorii dramatycznej w utworach Herberta”⁷⁹. Aspekt „wyczelowanej” „lakoniczności”⁸⁰, oszczędności leksykalnej, która „czyni

⁷³ Ibidem, k. 4r.

⁷⁴ Można by tu pisać – w analogii do formuły Theodora W. Adorna opisującej *Kończórkę* Becketta – o herbertowskiej gerontologii, zob. Theodor Wiesengrund Adorno, *Próba zrozumienia „Kończórki” Becketta*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. T. 3, oprac. Henryk Markiewicz, Teresa Walas, Kraków: Universitas 2011, s. 33.

⁷⁵ Starsza para w roli głównych bohaterów występuje także w *Szczęśliwych dniach* Becketta.

⁷⁶ Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 32–33.

⁷⁷ Bronisław Mamoń, *Okrucieństwo z premedytacją*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 31, s. 4–5, cyt. za: Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 21.

⁷⁸ Jacek Marczyński, *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, s. 113. Badacz pisał: „jest to teatr wyobraźni, w którym nie ma dekoracji, elementy wizualne istnieją w wyobraźni odbiorcy, bądź są zredukowane do niezbędnego minimum (postać aktora). Jednak naczelną rolę gra słowo”.

⁷⁹ Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 32–33.

⁸⁰ Kaliszewski przypominał, że „również Marian Grześczak stwierdza z naciskiem, że teatr Herberta jest domeną mowy. Lakoniczność, w której lubuje się autor, czyni ze sztuk «piękne surowe przedmioty», wyczelowane i zamknięte. Niestety – zdaniem Grześczaka – zniechęca to ludzi teatru, nie mogących tym samym znaleźć marginesu na rozwinięcie swej inwencji”, Andrzej Kaliszewski, *Teatr Pana Cogito*, s. 42.

ze sztuk «piękne surowe przedmioty»⁸¹, można odnaleźć również w *Wiecznym powrocie*. I tutaj bohaterowie posługują się krótkimi zdaniami, „skondensowanymi dialogami” aktualizującymi tradycję stychomytii⁸², często wypowiedzeniami złożonymi z samych rzeczowników, w których nadal zamyka się paradoks niecodziennego „słowa z codziennego życia” o wielkiej „sile wyrazu” i olbrzymim „ładunku energii potencjalnej”⁸³, jak określał dialogi Herberta Józef Mayen. W rytmie tych fraz wyczuwalne staje się, deklarowane przez samego autora, zainteresowanie sztukami Becketta i wykorzystywanymi w nich technikami podawczymi. Być może oddziaływanie irlandzkiego autora szczególnie uwidacznia się w *Wiecznym powrocie*.

Poświadczone w korespondencji oddziaływanie dramaturgii autora *Końcówki* na warsztat pisarski Herberta stanowi oczywistość dla interpretatorów jego twórczości⁸⁴. Anna Krajewska odnajdywała jego ślady zwłaszcza w zabiegach schematyzowania, symbolizowania czy esencjalizowania reprezentacji rzeczywistości, które Herbert wprowadzał w miejsce klasycznego mimetyzmu oraz „unieruchamiającego rzeczy i stany” klasyfikującego nazywania⁸⁵. Pisała, że herbertowski

Sokrates dostrzega sens w działaniach umożliwiających redukcję obrazów świata do geometrycznych kształtów, redukcja może oczyścić od przypadkowości, ujawnić harmonię lub jej brak leżącą u podstaw świata. Tu spotyka się Herbert z późnym Beckettem. Autor *Sztuk telewizyjnych* redukcją obejmie także sam poznający podmiot, aż do zakwestionowania siebie myślącego w kategoriach pojęć. Herbert także dokonuje podobnych, lecz nie tak ekstremalnych jak Beckett, redukcji⁸⁶.

Redukcja w *Wiecznym powrocie* obejmuje zarówno formalne wykładniki konstruujące dramat, jak i reprezentowane przez nie zagadnienia. Podobnie jak w *Czekając na Godota* (Vladimir i Estragon, Lucky i Pozzo), *Końcówce* (Hamm i Clov, Nagg i Nell) czy kilka lat późniejszych *Szczęśliwych dniach* (Winnie i Willie) osoby dramatu grupują się w – osamotnione lub podwojone – pary połączone wspólną emocjonalną i często

⁸¹ Ibidem.

⁸² Irena Sławińska pisała: „Funkcja czasowa wypowiedzi słownych” w dramacie „nie sprowadza się tylko do wzmianek o płynącym czasie; czas konstruuja także same repliki, ułożone w błyskawiczne cięcia jak w stychomytii lub też w powolne, rozdłużane pauzami frazy”, Irena Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960)*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 299.

⁸³ Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie*, s. 22.

⁸⁴ Marta Piwińska podkreślała: „oto w dramacie Herberta ślepnący Homer, bojąc się kalectwa, wykrzykuje na rynku wiersze. Właśnie tak, jak bohaterowie Becketta, którzy mówią i mówią bez końca po to, żeby zagłuszyć strach. Bohaterowie Becketta, tak często ślepi...”, Marta Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, „Dialog” 1963, nr 8, s. 321. Ewa Guderian-Czaplińska i Elżbieta Kalemba-Kasprzak pisały z kolei, że „to założenie jest konieczne, aby niemal pustą scenę, na której toczą się długie dialogi, momentami przypominające nastrojem sztuki Becketta, uczynić znaczącym dla widza miejscem”, Ewa Guderian-Czaplińska, Elżbieta Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, w: *Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS 1995, s. 206.

⁸⁵ Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 1996, s. 131.

⁸⁶ Ibidem.

zbliżoną fizycznie sytuacją⁸⁷. Unieruchomieni w piasku, śmietnikach czy – jak u Herberta – łóżku, beznadziejnie wyczekujący na bliżej nieokreślone wydarzenia bohaterowie oddają się wytracającym czas rozmowom. Wewnątrz par dochodzi zwykle do schematycznego, dychotomicznego rozłamu na racjonalizujących pesymistów, którzy pozostają raczej biernymi, sceptycznymi komentatorami rzeczywistości (u Becketta – Vladimir, Hamm, Willie, u Herberta – S. Pan) i ich nieco bardziej aktywnych, naiwnych, optymistycznych partnerów (u Becketta – Estragon, Clov, Winnie, u Herberta – S. Pani).

Zarówno w dramatach Becketta, jak i Herberta istotną rolę odgrywają nieliczne rekwizyty-przedmioty (np. kapelusz, sznur, szczotka i pasta do zębów, małe lustro, ciemne okulary, chusteczka do ich czyszczenia), które towarzyszą postaciom w powtarzalnych czynnościach, odkrywających ich kondycję egzystencjalną. W *Wiecznym powrocie* to wspomniane już meble, które mają stać się towarzyszami odganiającymi samotność, ale także pojawiające się w końcowej partii sceny lustro.

(wstaje, podchodzi do lustra)

S. Pan: Co myślisz, jak patrzysz do lustra?

S. Pani: Myślę, że to nieprawda.

S. Pan: Co nieprawda?

S. Pani: Twarz. Że jest inna.

S. Pan: Gorsza czy lepsza?

S. Pani: Nie wiem, ale sama myślałam, że oczy fałszują⁸⁸.

Ireneusz Opacki pisał, że w dwudziestowiecznym imaginariu literackim „lustro zostało uznane za świadomość poznającą, za świadomość przyswajającą sobie cechy przedmiotu odbijanego. Można powiedzieć – w lustrze dochodzi on sam do stanu świadomości”⁸⁹. S. Pani przyznaje się do zanegowania identyfikacji ze swoim obrazem w lustrze, poszukuje elementu odpowiedzialnego za niezgodność projektowanego wizerunku z jego odbiciem („myślałam, że oczy fałszują”). Stara się cofnąć proces uświadamiania sobie siebie samej.

Nie tylko twórczość Becketta stała się w badaniach nad dramatami Herberta podstawowym odniesieniem komparatystycznym. Kopciński przywoływał inne „literackie powinowactwa” i – za recenzentami Herberta – odnajdywał je w utworach Eugène’a Ionesco, Harolda Pintera, Dylana Thomasa, Thomasa Stearnsa Eliota czy Christophera

⁸⁷ Zob. Stanley Gontarski, *Beckett. Przewodnik*, przeł. Piotr Szymor, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2024, s. 43–45. Badacz stwierdzał: „pary Becketta rzeczywiście można odczytywać jako «pseudopary» nie dlatego, że postaci są identyczne albo są dwoma częściami jednej całości, ale na bardziej dosłownym poziomie – ponieważ jako istoty ludzkie są całkowicie od siebie oddzielone i niezależne do pokonania dzielącego je dystansu. Skłonność do łączenia postaci w pary tylko podkreśla ułomność bohaterów i przypadkowość ich egzystencji”.

⁸⁸ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 6v.

⁸⁹ Ireneusz Opacki, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk” 1979, s. 54.

Fry'a⁹⁰. Irena Sławińska wskazywała także nurt XX-wiecznej dramaturgii eksplorujący – centralne dla *Wiecznego powrotu* – zagadnienie czasu. „Zainteresowanie czasem w dramacie podniecały ówczesne eksperymenty w twórczości [Luigiego] Pirandella, [Thorntona] Wildera (*Nasze miasteczko*), przede wszystkim zaś *time plays* [Johna Boyntona] Priestleya” – pisała badaczka⁹¹. W tym kontekście Herbert byłby jednym z fundatorów nowej poetyki dramaturgicznej w Polsce lat 50.

Pozostawiona w rękopisie scena *Wiecznego powrotu* wydaje się literacko oddawać niepokoje, które sygnalizował, rozwijał i pogłębiał Beckett w swoich sztukach, posługując się ostatecznie bardziej dopracowaną i przemyślaną, ale jednak zbieżną z herbertowską, estetyką. *Czekając na Godota* było już najprawdopodobniej znane Herbertowi⁹², gdy powstawał *Wieczny powrót*, lecz *Końcówka* czy *Szczęśliwe dni* to sztuki późniejsze, publikowane pod koniec lat 50. XX wieku. Dlaczego więc Herbert zdecydował się wycofać z pomysłu, który u Becketta rozkwitł i z czasem przerodził się w język wyrażający egzystencjalną sytuację człowieka drugiej połowy XX wieku⁹³? W liście do Bolesława Taborskiego poeta wyrażał żal, że polski teatr nie jest zapoznany i oswojony z europejską dramaturgią⁹⁴. Jeszcze w 1959 roku w korespondencji z tłumaczem Heinrichem Kunstmannem wspominał o chęci powrotu do dramatycznej realizacji koncepcji Nietzschego⁹⁵. Kopciński, odtwarzając recepcję *Drugiego pokoju*, pisał, że przez Bogdana Wojdowskiego został on nazwany

⁹⁰ Zob. Jacek Kopciński, *Nastuchiwanie*, s. 32–33.

⁹¹ Irena Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960)*, s. 299.

⁹² Pierwszy raz Herbert mógł zetknąć się z utworami Becketta w kwietniu 1955 roku w czasie rozmów z Jerzym Zawieyskim, który czytał wtedy *Czekając na Godota* po francusku, zob. Henryk Citko, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta*, s. 238. Bezpośrednio pisarz przywołuje lekturę utworu Becketta w cytowanym liście do Misiólek z 1957 roku. Franaszek pisał o beckettowskiej inspiracji *Wiecznego powrotu*: „Ani jednak ta lektura, ani polska prapremiera *Czekając na Godota* w warszawskim Teatrze Współczesnym nie pozwoliły mu ukończyć przedsięwzięcia. Możliwe zresztą, że gdy latem 1957 roku przeczytał w «Dialogu» przekład *Końcówki*, doszedł do wniosku, że jego *Wieczny powrót* zbyt przypomina tę sztukę”, Andrzej Franaszek, *Herbert*, s. 607. Staram się dowieść, że przyczyny nieukończenia *Wiecznego powrotu* mogły mieć charakter bardziej skomplikowany – aksjologiczny. Dzieje recepcji Becketta w Polsce lat 50. odtwarzała Ewa Brzeska, zob. eadem, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2020, s. 12–14.

⁹³ Kopciński dostrzegał podobną problematykę w dramaturgii Herberta. Badacz pisał: „[sztuki na głosy] Herberta, w całości wyrastające z przekonania poety o duchowej katastrofie człowieka nowoczesnego, stają się wyjątkowym wehikułem takich «pozasystemowych» wypowiedzi. Te «konkretnie akty mowy zakorzenione w autentyczności bycia» rodzą się w nich w wyniku dramatycznego zderzenia świadomości bohaterów z tajemnicą cierpienia i śmierci, a więc tych doświadczeń, które Karl Jaspers zaliczył do najważniejszych «szyfrów transcendencji»”, Jacek Kopciński, *Nastuchiwanie*, s. 19.

⁹⁴ Zbigniew Herbert, *List do Bolesława Taborskiego z 5/6 września 1956 roku*, w: *Listy Zbigniewa Herberta do Bolesława Taborskiego (w relacji adresata)*, „Więź” 2000, nr 11, cyt. za: Andrzej Franaszek, *Herbert*, s. 607.

⁹⁵ Zbigniew Herbert, *List do Heinricha Kunstmanna z 18 lipca 1959 roku*, s. 16. Citko komentował, że Herbert „myślał” o *Przewodniku* – innym, ukończonym, także zachowanym tylko w archiwum, dramacie, zob. Henryk Citko, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta*, t. 1, s. 383.

„tragifarsą czystego bytu”, czyli opowieścią o ślepym okrucieństwie bez jakiegokolwiek podtekstu, napisaną w zgodzie z modą teatralną, której dyktatorem stał się w bieżącym sezonie Ionesco. Była to bodaj pierwsza wypowiedź, w której dramaturgia Herberta została umieszczona w kontekście awangardy lat 50. spod znaku teatru absurdu. Przyszli interpretatorzy wskazywać będą na jej związek z dramaturgią Samuela Becketta, a zwłaszcza Tadeusza Różewicza, którego twórczość teatralna będzie stanowić w refleksji o Herbercie stały punkt odniesienia⁹⁶.

Herbert w *Wiecznym powrocie* stosował środki wytwarzające efekt absurdu⁹⁷. Udanie wykorzystywał „kreację podmiotu oddalonego od sceny”⁹⁸. W sztukach „absurdystów” bohaterowie zostają umieszczeni w trudnych, nierozstrzygalnych, dramatycznych okolicznościach, ale brak im – jak podkreślała Krajewska – wzniosłości. Odnaczają się „przyziemnością”, co „sprawia, że nie dorastają do tragizmu”. Stale towarzyszący im „brak konieczności” „nie pozwala rozwinąć się tragedii”⁹⁹. Tak jak w *Wiecznym powrocie* – bohaterowie nie odczuwają przymusu wykonywania działań. Choć wielokrotnie wypowiadają myśl negującą bierne trwanie, ostatecznie nie podejmują żadnych aktywności, bo nie czują się do niczego zobowiązani.

S. Pani: Łysiejesz.

S. Pan: To okropne. Nie chcę być łysy. Jak byłem mały, bardzo współczułem łysym. Myślałem zawsze, że taka goła głowa tłucze się na drobne kawałki, gdy się upadnie. Dlaczego włosy wypadają?

S. Pani: Za mało masz tłuszczu. Jak jest tłuszcz pod skórą, to cebulki włosów mocno siedzą.

S. Pan: Chciałbym wiedzieć, ile jest prawdy w tym, że umarłym rosną włosy.

S. Pani: Nie wiadomo, może rosną, a może wypadają.

S. Pan: Która u ciebie godzina? Dwadzieścia po siódmej.

S. Pani: No to się spóźni.

światło nagle gaśnie¹⁰⁰

Bohater zaprzecza łysieniu, kolejnym propozycjom czynności wysuwanych przez S. Panią, przyjściu Pana Maliny, reprodukcji, powtarzalności zdarzeń, upływowi czasu. Jego starania skupione są na wykreowaniu właściwego obrazu samego siebie („nie chcę być łysy”). Nie podejmuje on jednak żadnego działania, a na końcu – i tak gaśnie światło.

⁹⁶ Jacek Kopciński, *Nastłuchiwanie*, s. 23.

⁹⁷ Annick Brillant-Annequin (*Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki. Na przykładzie dramaturgii Ionesco i Becketta*, przeł. Małgorzata Sugiera, „Ruch Literacki” 1995, nr 4, s. 475–494) za kluczowe wyznaczniki estetyki teatru absurdu uznawała dezintegrację „tradycyjnych kategorii racjonalności i percepcji, tworzącą świat o wysokim stopniu nieprzewidywalności” i załamanie funkcji referencyjnej języka. W *Wiecznym powrocie* dokonuje się i pierwszy, i drugi proces. Gestem protestu względem „absurdalnej” wizji świata było zarzucenie przez Herberta pisania dramatu.

⁹⁸ Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, s. 132.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Zbigniew Herbert, *Wieczny powrót*, k. 6v. Obok słów „światło nagle gaśnie” autor dorysował rozchodzące się strzałki, które prawdopodobnie znakowały sugerowany ruch światła.

Krajewska podkreślała, że Herberta „od absurdystów różni” „powaga”¹⁰¹. Autor *Lalka* nie śmieje się, a uśmiecha¹⁰² zmieniającym „tonację i rejestry”¹⁰³ uśmiechem. Jest bardziej powściągliwy i „nie ulega grotesce”¹⁰⁴. „Miał jadowitej groteski posługiwał się wieloznaczną ironią”¹⁰⁵ – pisał Jan Błoński. Elżbieta Mikołajczak stwierdzała, że „w grotesce zanika całkowicie orientacja w świecie, jej twórca nie podejmuje prób usensownienia”¹⁰⁶ wytwarzanej reprezentacji świata. Właściwie trzeba przyznać, że Herbert zarzucił pisanie dramatu, bo nie chciał poddać się naporowi niejasności aksjologicznej i – charakterystycznej zwłaszcza dla francuskich pisarzy połowy XX wieku – „konieczności porzucenia wiary w logiczne, czy może raczej «racjonalne», fundamenty dziejów”¹⁰⁷. Pozwolił sobie w *Wiecznym powrocie* tylko na łagodny uśmiech. I tylko na archiwum, co – jak wiadomo – wiele komplikuje¹⁰⁸.

References

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. T. 3, oprac. Henryk Markiewicz, Teresa Walas, Kraków: Universitas 2011.
- Antoniuk Mateusz, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Platan 2009.
- Archiwum Zbigniewa Herberta. *Inwentarz*, oprac. Henryk Citko, Warszawa: Biblioteka Narodowa 2008.
- Benisz Henryk, *Wieczne powroty wieczności według Nietzschego. Dionizyjskie wizje*, w: *Wokół Nietzschego*, red. Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2009, s. 125–153.
- Błoński Jan, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3, s. 24–38.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Człowiek wobec losu*, Kraków: Universitas 2010.
- Brillant-Annequin Annick, *Teatr absurdu: narodziny współczesnej estetyki. Na przykładzie dramaturgii Ionesco i Becketta*, przeł. Małgorzata Sugiera, „Ruch Literacki” 1995, nr 4, s. 475–494.
- Brzeska Ewa, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2020.
- Citko Henryk, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta 1924–1998. T. I. 1924–1969*, Warszawa: IBL PAN 2025.

¹⁰¹ Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, s. 132.

¹⁰² O opozycji między plautowską tradycją „teatru śmiechu” a terencjuszowską tradycją „teatru uśmiechu”, zob. Dobrochna Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2015, s. 314–315.

¹⁰³ Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, s. 132.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Jan Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3, s. 24.

¹⁰⁶ Elżbieta Mikołajczak, *Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Zbigniewa Herberta*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2005, nr 1–2, s. 171.

¹⁰⁷ Ewa Brzeska, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*, s. 14.

¹⁰⁸ Zob. Danuta Ulicka, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 300.

- Franaszek Andrzej, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Znak 2008.
- Franaszek Andrzej, *Herbert. Biografia. T. 1. Niepokój*, Kraków: Znak 2018.
- Gontarski Stanley, *Beckett. Przewodnik*, przeł. Piotr Szymor, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2024.
- Guderian-Czaplińska Ewa, Elżbieta Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, w: *Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS 1995, s. 196–211.
- Herbert Zbigniew, *Dramaty*, oprac. Jacek Kopciński, Grzegorz Wroniewicz, Warszawa: Biblioteka Więzi 2008.
- Herbert Zbigniew, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, Gdynia: Małgorzata Marchlewska 2000.
- Herbert Zbigniew, *Notatnik t. 53*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 17955.
- Herbert Zbigniew, *Wieczny powrót*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, rkps akc. 17889.
- Herbert Zbigniew, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, oprac. Barbara Toruńczyk, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2002.
- Herbert Zbigniew, Heinrich Kunstmann, „Bardzo potrzebna mi jest przyjaźń Pana”. *Listy 1958–1970*, oprac. Marek Zybur, Kraków: Universitas 2018.
- Kaliszewski Andrzej, *Teatr Pana Cogito*, „Poezja” 1988, nr 1, s. 39–52.
- Klossowski Pierre, *Nietzsche i błędne koło*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Warszawa: Wydawnictwo KR 1996.
- Kopciński Jacek, *Herbert dramaturg, czyli o „bohaterskiej formie intelektualnego przeżywania rzeczywistości”*, w: *Herbert na językach. Współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, Jerzy Snopek, Warszawa: Biblioteka Narodowa 2010, s. 96–113.
- Kopciński Jacek, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa: Biblioteka Więzi 2008.
- Krajewska Anna, *Dramat i teatr absurdu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 1996.
- Lis Monika Małgorzata, Anna Żymelka, *Wieczny powrót jako myśl religijna*, w: *Nietzsche i religijność*, red. Katarzyna Dworakowska, Krzysztof Matuszewski, Jakub Wroński, Łódź: Wydawnictwo Oficyna 2017, s. 129–145.
- Mamoń Bronisław, *Okrucieństwo z premedytacją*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 31, s. 4.
- Marczyński Jacek, *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 5, s. 103–116.
- Mikołajczak Elżbieta, *Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Zbigniewa Herberta*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2005, nr 1–2, s. 157–174.
- Mikołajczak Małgorzata, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007.
- Nietzsche Fryderyk, *Tak mówił Zaratustra*, przeł. Maria Cumft, Stanisław Pieńkowski, Warszawa: Wydawnictwo Władysława Okręta 1901.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. Wacław Berent, Kraków: Hachette 2021.
- Opacki Ireneusz, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk” 1979.

- Pałasz Alojzy, *Od Jarry'ego do Becketta i Arrabala*, Warszawa: Iskry 1989.
- Pieniążek Paweł, *Problem wiecznego powrotu w filozofii Fryderyka Nietzschego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica” 1988, nr 5, s. 179–201.
- Piwińska Marta, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, „Dialog” 1963, nr 8, s. 84–95.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2015.
- Safranski Rüdiger, *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa: Czytelnik 2017.
- Sławińska Irena, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945–1960)*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 283–309.
- Szczerba Wojciech, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej i jej greckie źródła*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2014.
- Toohey Peter, *Boredom. A Lively History*, New Heaven–London: Yale University Press 2011.
- Ulicka Danuta, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 273–302.