JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

SZKOŁA DOKTORSKA

SEKCJA NAUK HUMANISTYCZNYCH

DYSCYPLINA LITERATUROZNAWSTWO

Edyta Olszańska-Smolarek

Między miejscem, doświadczeniem i słowem.

Studium antropologiczne twórczości Andrzeja Piskulaka

Praca doktorska napisana

pod kierunkiem

dr. hab. Zbigniewa Trzaskowskiego, prof. UJK w Kielcach

Kielce 2026

Spis treści

Wprowadzenie 4

Między geopoetyką a antropologią miejsca. Perspektywa badawcza pracy 4

Rozdział I

Biografia i przestrzeń formacyjna twórcy 13

1.1. Życie jako miejsce. Biografia Andrzeja Piskulaka z perspektywy antropologiczno-geopoetyckiej 13

1.2. Chrusty, Zagnańsk i dom babci – duchowa geografia dzieciństwa 14

1.3. Inicjacja językowa – szkoła i odkrycie własnego języka 17

1.4. Praca i dziennikarstwo – społeczne dojrzewanie wrażliwości 19

1.5. Choroba jako doświadczenie graniczne – przełom twórczy 21

1.6. Twórca i mediator kultury regionu – literatura wobec pamięci miejsca 22

Rozdział II

Poezja wczesna. Inicjacja w słowo i doświadczenie miejsca 24

2.1. Stan badań nad twórczością Andrzeja Piskulaka 25

2.2. *Kluczem do baśni może wytrych* – pierwsze otwarcie świata poezji 27

2.3. *Po trzeciej zmianie* – praca, logos i doświadczenie zakorzenienia 35

2.4. *Z gwiazdozbioru oczu* – poetycka podróż przez relację, miłość i cykliczność istnienia 43

Rozdział III

Poezja dojrzała. Krajobraz, rytuał i doświadczenie sacrum 52

3.1. Od zakorzenienia do syntezy poetyckiej 52

3.2. *Dąb jak chłop* – poetyka miejsca i antropologia trwania 54

3.3. *Poezjoborze* – pamięć wspólnoty i geografia sacrum 62

3.4. *Li®tania* – modlitwa języka i rytm istnienia 76

3.5. *Eremyk* – kontemplacja, samotność i mistyczna geografia ciszy 85

3.6. *Lirobranie* – manifest dojrzałości 92

3.7. *Poranne kobiety / Donne mattiniere* – dwugłos języków i ikona poranka 95

3.8. *Religijlirnik* – modlitwa sumienia i poetyka ciszy 98

3.9. *Pepezał* – księga pamięci i liturgia codzienności 101

Rozdział IV

Proza i dramat. Narracje doświadczenia i pamięci 108

4.1. Wprowadzenie – proza i dramat jako formy świadectwa 108

4.2. *Wincenty i Kadłubek* – między historią a opowieścią ... 109
4.3. *W imię Ojca* – doświadczenie graniczne i etyka relacji ... 123
4.4. *Basztar* – struktura inicjacyjna i doświadczenie liminalności ... 140
4.5. *Świat jest zawsze obok* – emigracyjne doświadczenie homo viator ... 153
4.6. *Szermętowski vel Szermentowski* – biografia jako droga widzenia ... 162
4.7. Dramat jako forma świadectwa ... 178
Rozdział V
Publicystyka. Świadectwo rzeczywistości i antropologia codzienności ... 185
5.1. Publicystyka jako przestrzeń spotkania i świadectwa ... 185
5.2. Język publicystyki – między świadectwem a literaturą ... 186
5.3. Publicystyka wobec przemiany – kronikarz transformacji ustrojowej ... 188
5.4. Doświadczenie społeczne – praca, wykluczenie i świadectwo ... 191
5.5. Rozmowa jako świadectwo – głosy uczestników życia publicznego ... 198
5.6. Pamięć miejsca – wspólnota, krajobraz i trwanie ... 200
5.7. Szkice o twórcach regionu – pamięć kultury i geografia doświadczenia ... 207
5.8. Gołoborze i emigracja – archiwum pamięci środowiskowej ... 213
5.9. Postpamięć – wspólnota wobec przemocy historycznej ... 221
5.10. Świadectwo zesłańców – pamięć przeżyta i przekazywana ... 228
5.11. Wywiad jako forma spotkania – dialog, relacja, odpowiedzialność ... 230
Zakończenie ... 239
Bibliografia ... 243
Nota redakcyjna ... 267
Aneksy ... 268
Indeks nazwisk ... 279
Streszczenie ... 276
Abstract ... 278

Wprowadzenie

Między geopoetyką a antropologią miejsca. Perspektywa badawcza pracy

Literatura często rodzi się z relacji człowieka z miejscem – z doświadczenia krajobrazu, pamięci i przestrzeni codziennego życia, które z czasem przekształca się w język opowieści o ludzkiej egzystencji. W pisarstwie Andrzeja Piskulaka relacja ta przybiera wyjątkowo wyrazistą postać: krajobraz rodzinnego regionu, jego historia oraz rytm codzienności stają się nie tylko tematem literackiej refleksji, lecz także sposobem rozumienia świata i własnej w nim obecności. Twórczość ta rozwija się bowiem między miejscem, doświadczeniem i słowem – między krajobrazem przeżywanym, pamięcią wspólnoty oraz językiem literatury nadającym temu doświadczeniu formę opowieści.

W takim ujęciu literatura jawi się jako szczególna forma doświadczenia geopoetyckiego – przestrzeń, w której relacja człowieka z krajobrazem i pamięcią miejsca przekształca się w refleksję nad ludzkim istnieniem. Tekst literacki nie jest tu jedynie zapisem wydarzeń ani estetyczną formą ekspresji, lecz staje się sposobem rozpoznawania sensów wpisanych w życie, przestrzeń i pamięć. Twórczość Piskulaka wyrasta z konkretnego pejzażu kulturowego, jakim jest region świętokrzyski, jednak nie zatrzymuje się na poziomie zapisu lokalnego czy regionalnego. Przeciwnie – czyni z niego punkt wyjścia do rozpoznania bardziej uniwersalnych form ludzkiego bycia w świecie: relacji z miejscem zamieszkiwania, pamięcią, wspólnotą i doświadczeniem sacrum. W tym sensie pisarstwo to można odczytywać na styku dwóch komplementarnych ujęć interpretacyjnych: geopoetyki oraz antropologii miejsca.

Takie rozpoznanie zakłada odejście od ujmowania przestrzeni w kategoriach neutralnego tła wydarzeń. Miejsce nie jest tu dekoracją ani jedynie zewnętrznym kontekstem ludzkich działań, lecz żywym środowiskiem doświadczenia – przestrzenią zamieszkiwaną, pamiętaną, odczuwaną i interpretowaną. W tym znaczeniu staje się jednym z podstawowych wymiarów kształtowania tożsamości, a zarazem kategorią pozwalającą uchwycić związek między jednostkowym losem a porządkiem kultury. Podobnie jak w klasycznych ujęciach

humanistyki miejsca, przestrzeń nie jest pustą rozciągłością, lecz obszarem nacechowanym egzystencjalnie, wpisanym w rytm życia, pamięci i trwania[1].

Szczególne znaczenie dla tak rozumianej interpretacji ma geopoetyka, wywodząca się z projektu geopoetyckiego Kennetha White'a i rozwijana na gruncie współczesnych badań literackich między innymi przez Elżbietę Rybicką[2]. Ujęcie to pozwala ujmować literaturę jako przestrzeń spotkania człowieka z krajobrazem, kulturą i doświadczeniem świata. Z tej perspektywy miejsce nie stanowi biernego tła opowieści, lecz aktywny element sensu – czynnik współtworzący wyobraźnię, sposób widzenia rzeczywistości i język jej opisu. W odniesieniu do tej twórczości oznacza to możliwość takiej lektury, w której krajobraz regionu świętokrzyskiego nie jest jedynie przedmiotem przedstawienia, lecz formą duchowego i egzystencjalnego zakorzenienia. Ujęcie geopoetyczne pozwala uchwycić, że literatura wyrastająca z konkretnej topografii może zarazem przekraczać lokalność, odsłaniając głębsze struktury ludzkiego bycia w świecie[3].

Istotnym ogniwem tej refleksji pozostaje również koncepcja miejsca autobiograficznego[4], wskazująca, że przestrzeń związana z doświadczeniem życia może w literaturze przybierać postać struktury znaczeń, w której biografia, pamięć oraz krajobraz kulturowy splatają się w obrębie tekstu. W odniesieniu do tego pisarstwa perspektywa ta pozwala odczytać region świętokrzyski nie tylko poprzez odniesienia biograficzne, lecz także dostrzec w nim przestrzeń powracającą, organizującą wyobraźnię twórczą i strukturę utworów. Świętokrzyskie ukazuje się tu nie tyle w funkcji tła wydarzeń, ile przestrzeni przeżywanej, wspominanej i nieustannie reinterpretowanej – przestrzeni, do której powraca się nie tylko geograficznie, lecz również w pamięci, języku i symbolicznej wyobraźni.

Perspektywa ta pozostaje bliska refleksji rozwijanej w obrębie antropologii i pedagogiki miejsca, podkreślającej, że doświadczenie przestrzeni stanowi jeden z podstawowych wymiarów kształtowania ludzkiej tożsamości, a miejsce staje się obszarem, w którym splatają się pamięć, doświadczenie oraz praktyki życia codziennego[5]. W twórczości Piskulaka nie jest ono więc jedynie nazwanym punktem na mapie, lecz

[1] Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
[2] Cf. K. White, *Geopoetyki*, wybór, oprac., przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014; idem, *Poeta kosmograf*, wybór, oprac., przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
[3] Cf. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 78–110, gdzie *Sein-in-der-Welt* („bycie-w-świecie") zostaje określone jako podstawowa struktura egzystencji ludzkiej.
[4] M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne*. *Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5.
[5] Cf. Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit.; M. Mendel, *Pedagogika miejsca wspólnego: miasto i szkoła*, Gdańsk 2017.

środowiskiem sensu: przestrzenią pracy, obrzędu, relacji rodzinnych, religijności oraz kulturowego dziedziczenia. To właśnie dlatego jego utwory domagają się lektury łączącej wrażliwość geopoetyczną z antropologiczną uważnością na gest, rytm, przedmiot, obyczaj i formy wspólnotowego trwania.

Interpretacja dorobku literackiego autora *Eremyka* odwołuje się do kategorii doświadczenia, które w ujęciu hermeneutycznym ujmowane jest w kategoriach procesu rozpoznawania sensu ludzkiej egzystencji poprzez język, narrację i pamięć. Literatura nie jest więc jedynie przestrzenią estetycznej ekspresji, lecz formą rozumienia świata i samego siebie. Tak pojmowane doświadczenie pozostaje zarazem ściśle związane z kategorią pamięci kulturowej, pozwalającej uchwycić relację między indywidualnym przeżyciem a długim trwaniem tradycji i symbolicznych form kultury[6].

Jak wskazuje Ryszard Nycz, literatura nowoczesna nie tylko opisuje doświadczenie świata, lecz także uczestniczy w jego kształtowaniu, stając się miejscem rozpoznawania sensów egzystencjalnych i kulturowych[7]. Takie ujęcie literatury okazuje się szczególnie istotne w odniesieniu do tej twórczości, w której region przestaje być jedynie przedmiotem przedstawienia, a staje się przestrzenią doświadczenia, pamięci oraz samorozumienia. Nie pełni on już wyłącznie funkcji tła dla zdarzeń, lecz współtworzy porządek znaczeń organizujących przedstawiony świat.

Celem pracy jest próba pierwszego całościowego odczytania dorobku Andrzeja Piskulaka jako spójnego projektu literackiej antropologii miejsca, obejmującego poezję, prozę, dramat oraz publicystykę i ukazującego ich wzajemne powiązania w obrębie jednej wizji świata. W centrum uwagi znajduje się nie tylko rozwój tematów, lecz także dynamika znaczeń: droga, na której miejsce przechodzi w pamięć, pamięć w rytuał, rytuał w modlitwę, a modlitwa w milczenie. Istotne pozostaje również powracanie tych doświadczeń w różnych formach twórczości – za każdym razem w nowych konfiguracjach sensu. Takie ujęcie pozwala odczytać twórczość Piskulaka nie tylko w kontekście literatury regionalnej, lecz również w szerszym horyzoncie współczesnych badań nad relacją między literaturą, miejscem i doświadczeniem egzystencjalnym.

Podjęcie tematu tego pisarstwa znajduje wyraźne uzasadnienie poznawcze. Mimo wieloletniej obecności twórcy w życiu literackim regionu świętokrzyskiego oraz znaczącej aktywności artystycznej i publicystycznej jego dorobek nie doczekał się dotąd

[6] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
[7] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 7–25.

monograficznego opracowania obejmującego całość twórczości, w tym poezję, prozę, dramat i publicystykę. Opracowania te nie ujmują jednak tej twórczości z perspektywy systematycznej analizy literaturoznawczej. Dostępne omówienia mają najczęściej charakter cząstkowy i odnoszą się do poszczególnych utworów lub wybranych aspektów działalności twórczej, dlatego brakuje ujęcia, które pozwala uchwycić tę twórczość jako spójny projekt interpretacyjny rozwijający się na styku różnych form literackich.

Dotychczasowe refleksje krytyczne, choć istotne dla rozpoznania miejsca autora *Poezjoborza* w literaturze regionalnej, pozostają rozproszone i fragmentaryczne. Wśród prac o charakterze dokumentacyjnym ważne miejsce zajmują bibliografie podmiotowo-przedmiotowe, opracowane przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, obejmujące twórczość do roku 2008 oraz ich kontynuację dotyczącą lat 2009–2022. Zestawienia te pełnią przede wszystkim funkcję ewidencyjną i informacyjną, porządkując rozproszony materiał bibliograficzny. Zawierają również odniesienia do wybranych tekstów krytycznych poświęconych temu pisarstwu, w tym do komentarzy publikowanych jako posłowia do niektórych tomów poetyckich i utworów prozatorskich[8].

Tym bardziej zasadne wydaje się podjęcie próby całościowego ujęcia tej twórczości. Ujęcie to nie ogranicza się do porządkowania materiału, lecz pozwala uchwycić jej wewnętrzną logikę, powracające figury znaczeń oraz antropologiczny wymiar pisarstwa. Przyjęta perspektywa interpretacyjna ujmuje tę twórczość w kategoriach spójnego projektu literackiej antropologii miejsca, wpisującego się zarazem w nurt literatury małych ojczyzn, w którym doświadczenie przestrzeni, pamięci i drogi staje się jednym z podstawowych sposobów rozumienia ludzkiej egzystencji. Przyjęta perspektywa interpretacyjna ujmuje tę twórczość w kategoriach spójnego projektu literackiej antropologii miejsca, wpisującego się zarazem w nurt literatury małych ojczyzn, w którym doświadczenie przestrzeni, pamięci i drogi staje się jednym z podstawowych sposobów rozumienia ludzkiej egzystencji. Perspektywa ta pozwala zarazem dostrzec powiązania między poszczególnymi formami twórczości oraz uchwycić ich wspólne struktury znaczeniowe.

[8] W bibliografiach uwzględniono m.in. wcześniejsze teksty krytyczne publikowane jako posłowia lub szkice interpretacyjne do wybranych utworów Andrzeja Piskulaka, które zostały tam przywołane niekiedy pod zmienionymi tytułami. Należą do nich m.in.: E. Zyman, *Świat pisany wierszem* (dot. tomów *Dąb jak chłop*, *Poezjoborze*, *Li®tania*); Z. Korzeńska, *Proza Andrzeja Piskulaka* (dot. powieści *W imię Ojca…*, *Basztar*); H. Dolezińska, *Andrzej Piskulak – felietonista, autor wywiadów, reportażysta, publicysta*; Z.T. Łączkowski, *Świadectwo kultury dawno już europejskiej* (dot. tomu *Poezjoborze*); J. Termer, *Duch oświeconego pozytywisty podsłuchany* (dot. utworów scenicznych); E. Zyman, *Ku formie dojrzałej* (dot. tomów *Po trzeciej zmianie*, *Dąb jak chłop*, *Poezjoborze*, *Li®tania*, *Eremyk*).

Istotnym założeniem rozprawy jest przekonanie, że poezja lat osiemdziesiątych XX wieku nie stanowi jedynie wstępnego etapu tej twórczości, lecz zawiera podstawowe figury wyobraźni rozwijane w późniejszym pisarstwie. Już w pierwszych tomach ujawniają się motywy domu, drogi, pracy, pamięci oraz zakorzenienia w krajobrazie, które w kolejnych utworach powracają w nowych konfiguracjach znaczeniowych. Analiza twórczości Piskulaka nie może zatem ograniczać się do chronologii kolejnych książek, lecz powinna uchwycić ciągłość, nawroty i przekształcenia tych centralnych figur wyobraźni twórczej.

Przestrzenią organizującą tę wyobraźnię pozostaje region świętokrzyski, potraktowany nie tylko w kontekście biograficznym, lecz również jako obszar kształtujący sposób widzenia świata. Z tej topografii wyrastają podstawowe osie organizujące wyobraźnię twórczą: droga, dom, praca, pamięć, rytuał oraz sacrum. Szczególne miejsce wśród tych motywów zajmuje także figura kobiety, która w dalszej części pracy zostanie ukazana w roli jednej z ważnych kategorii antropologii miejsca. Jej obecność wiąże się z codziennością i relacjami, które współtworzą sposób przeżywania przestrzeni oraz budowania więzi z miejscem.

W poezji, prozie i dramatach region nie jest jedynie opisywany, lecz przeżywany w wymiarze przestrzeni pamięci. Krajobraz nie pełni funkcji dekoracyjnej ani ilustracyjnej, lecz staje się aktywnym elementem procesu znaczeniotwórczego. Dom, wiejskie obejście, pole, kościół, pasma górskie i miejsca kultu tworzą sieć punktów orientacyjnych symbolicznej mapy, w której człowiek wchodzi w relację z historią, pamięcią i trwaniem. Układ tych miejsc porządkuje sposób przeżywania przestrzeni oraz jej rozumienia.

W analizowanych utworach wyraźnie zaznacza się obecność pasma Łysogór oraz przestrzeni Świętego Krzyża – obszaru nawarstwionego kulturowo, symbolicznie i religijnie, w którym doświadczenie krajobrazu splata się z refleksją nad historią i duchowością. Góra nie funkcjonuje tu jedynie w roli dominanty krajobrazowej, lecz staje się osią wertykalną, punktem styku ziemi i nieba, przeszłości i teraźniejszości, natury i historii oraz tradycji przedchrześcijańskiej i chrześcijańskiej. Jest to przestrzeń inicjacyjna, w której cisza, samotność i trwanie otwierają możliwość duchowego rozeznania.

Analogiczną funkcję pełni motyw dębu Bartka, realnie zakorzenionego w zagnańskim pejzażu, a zarazem obdarzonego znaczeniem symbolicznym. Drzewo staje się znakiem pamięci i organicznej ciągłości oraz kontrapunktem dla ludzkiej kruchości i ruchu. Napięcie między trwaniem a wędrowaniem ujawnia jedno z podstawowych

rozpoznań antropologicznych tej twórczości, ponieważ sens drogi staje się czytelny dopiero w odniesieniu do tego, co trwa dłużej niż jednostkowa biografia.

Najgłębszym antropologicznym centrum tej przestrzeni znaczeń pozostaje jednak postać kobiety świętokrzyskiej, obecna przede wszystkim w poezji, a w formie przekształconej także w prozie. Nie jest to postać idealizowana ani folklorystycznie stylizowana, lecz głęboko zakorzeniona w codzienności, w pracy, trosce, milczeniu i powtarzalności gestów. Jej obecność wiąże się z trwaniem i odpowiedzialnością, które organizują rytm życia oraz sposób przeżywania relacji z innymi i z miejscem. Wyznacza tym samym jeden z podstawowych punktów odniesienia dla rozumienia ludzkiej egzystencji.

W poezji przybiera ona najczęściej postać babci lub kobiety świętokrzyskiej – strażniczki domowego ładu, pamięci rodzinnej oraz rytmu pracy. W prozie natomiast powraca w formie przetworzonej, w wizerunku starej, mądrej kobiety, obdarzonej doświadczeniem i szczególną wrażliwością na porządek świata, niekiedy noszącej także znamiona pośredniczki między różnymi wymiarami rzeczywistości. Kobiecość w tym ujęciu staje się jedną z podstawowych kategorii antropologii miejsca – znakiem zakorzenienia, trwania i przekazywania pamięci wpisanej w przestrzeń codziennego życia. Ukazuje ją w roli tej, która podtrzymuje ład codzienności, pozostając zarazem strażniczką wspólnotowego doświadczenia i pierwszą interpretatorką rzeczywistości. W miarę rozwoju pisarstwa obraz ten ulega stopniowej symbolizacji i przyjmuje postać archetypu kobiety-ziemi – rodzącej, karmiącej, przechowującej pamięć i przyjmującej śmierć.

Równolegle rozwija się motyw drogi. Nie pełni on jedynie funkcji biograficznej ani fabularnej, lecz staje się jedną z kluczowych figur egzystencji. Organizuje obraz *homo viator*, człowieka wędrującego i poszukującego sensu własnego istnienia. W tym ujęciu wędrówka nie oznacza wyłącznie przemieszczania się w przestrzeni, lecz przybiera postać egzystencjalnego i duchowego samopoznania. Ruch, powrót, odejście, pielgrzymowanie oraz nawroty pamięci tworzą jedną z osi znaczeń. Droga porządkuje tym samym sposób ujmowania ludzkiego losu i nadaje kierunek interpretacji ukazywanych zdarzeń i przeżyć.

Ważnym wymiarem pisarstwa autora *Religijlirnika* pozostaje również obecność sytuacji granicznych: cierpienia, choroby, śmierci oraz traum historii. Literatura ujmuje je w postaci momentów odsłaniających etyczny wymiar słowa oraz potrzebę zachowania pamięci o ludzkim losie. Sytuacje te nie są przedstawiane jedynie w formie wydarzeń, lecz wymagają interpretacji i odpowiedzialnego nazwania. Tym samym można ją sytuować

w pobliżu tradycji literatury świadectwa, rozumianej nie w kategoriach prostego dokumentowania faktów, lecz odpowiedzialnego towarzyszenia drugiemu człowiekowi[9].

Istotnym elementem proponowanego ujęcia pozostaje także uwzględnienie dorobku publicystycznego. Wieloletnia praktyka dziennikarska tworzy ważne zaplecze działalności literackiej i pełni funkcję swoistej szkoły widzenia świata, wyrażającej się w uważności wobec drugiego człowieka, jego historii oraz konkretu miejsca. Publicystyka okazuje się jednym z istotnych źródeł formacyjnych tej twórczości, przestrzenią spotkania z faktami, losem jednostki, rzeczywistością społeczną i lokalną pamięcią. Pozwala ona również dostrzec, w jaki sposób treści rejestrowane wcześniej w reportażu, szkicu czy wywiadzie ulegają przetworzeniu w poezji, prozie i utworach scenicznych.

Zastosowana w pracy metodologia ma charakter hermeneutyczno-antropologiczny i korzysta z narzędzi wypracowanych w badaniach nad pamięcią kulturową, rytuałem oraz miejscem. Sens utworów ujawnia się nie w izolowanych odczytaniach pojedynczych tekstów, lecz w dynamice powrotów, wariantów i przesunięć znaczeniowych, które organizują strukturę całej twórczości. Wewnętrzną logikę pisarstwa można opisać w kategoriach układu spiralnego, w którym twórca powraca do tych samych figur, takich jak droga, dom, praca i pamięć, każdorazowo pogłębiając ich znaczenie lub przenosząc je w inne medium literackie. Perspektywa ta pozostaje w dialogu z tradycją badań nad literaturą małych ojczyzn, rozwijając ją w kierunku ujęcia geopoetyczno-antropologicznego.

Z przyjętych założeń metodologicznych wynika również sposób organizacji materiału badawczego. Analiza twórczości Andrzeja Piskulaka została przeprowadzona z uwzględnieniem zarówno rozwoju pisarstwa w czasie, jak i powracającego charakteru podstawowych motywów. W odniesieniu do poezji oraz prozy zachowano porządek chronologiczny, który pozwala uchwycić kolejne etapy rozwoju oraz przemiany wyobraźni literackiej związane z publikacjami książkowymi. Jednocześnie wywód nie ogranicza się do opisu następstwa utworów, ponieważ omawiane pisarstwo cechuje wyraźna tendencja do ponownego podejmowania tych samych motywów i obrazów w nowych kontekstach interpretacyjnych. Motywy miejsca, pamięci, pracy, religijności oraz sytuacji granicznych pojawiają się w kolejnych książkach w odmiennych konfiguracjach znaczeniowych, a porządek chronologiczny zostaje podporządkowany logice powrotów i przekształceń, które organizują całość interpretacji.

[9] R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, wyb. i wstęp K. Strączek, Kraków 2003.

Odmienną zasadę organizacji przyjęto w analizie publicystyki. Ze względu na różnorodność form dziennikarskich oraz rozproszenie materiału w prasie regionalnej i ogólnopolskiej podstawowym kryterium porządkującym staje się układ problemowy. Pozwala on uchwycić najważniejsze obszary zainteresowań społecznych i kulturowych oraz ukazać publicystykę w przestrzeni dokumentowania przeżyć, które znajdują następnie przetworzenie w twórczości literackiej. Tym samym nie stanowi ona jedynie uzupełnienia zasadniczej części dorobku, lecz domyka analizowany krąg problemowy, odsłaniając egzystencjalne zaplecze świata przedstawionego w poezji, prozie i dramacie. Założenia badawcze znajdują odzwierciedlenie w strukturze rozprawy, której układ podporządkowano logice stopniowego odsłaniania sensów obecnych w tej twórczości. Całość ma charakter monograficznego studium prowadzącego od źródeł formacji twórczej ku analizie kolejnych obszarów dorobku, przy zachowaniu równowagi między porządkiem chronologicznym, problemowym i gatunkowym.

Organizacja analizy łączy wyraźny podział rozdziałów z bardziej płynną strukturą śródtytułów, co odpowiada kategorii drogi ujmowanej w wymiarze procesu, opartego na przejściu, powrocie i stopniowym odsłanianiu sensu. Śródtytuły nie funkcjonują jako odrębne jednostki kompozycyjne, lecz pełnią funkcję pomocniczą wobec zasadniczej struktury rozprawy, porządkują tok analizy i wyznaczają kolejne etapy interpretacji. Wprowadzają dodatkowe uporządkowanie materiału, a zarazem podkreślają dynamikę przechodzenia między kolejnymi ogniwami wywodu. Z tego względu nie zostały uwzględnione w spisie treści, który obejmuje wyłącznie główne jednostki strukturalne pracy, co pozwala zachować jego przejrzystość i funkcjonalność.

Rozdział pierwszy, o charakterze biograficzno-kulturowym, stanowi fundament interpretacyjny dalszych analiz i ukazuje konteksty formacyjne oraz zakorzenienie twórcy w przestrzeni regionu. Rozdział drugi poświęcony jest poezji wczesnej, w której ujawniają się podstawowe intuicje tematyczne i obrazowe. Rozdział trzeci obejmuje poezję dojrzałą i stanowi centrum interpretacyjne pracy, w którym najpełniej wybrzmiewa wypracowany idiom poetycki. Rozdział czwarty koncentruje się na prozie oraz utworach scenicznych i ukazuje rozwinięcie tych samych zagadnień w odmiennych formach narracyjnych i dramatycznych. Rozdział piąty poświęcony jest publicystyce; ze względu na obszerność materiału przyjęto w nim układ problemowy, który pozwala uchwycić najważniejsze zjawiska organizujące tę część dorobku.

Tak zaprojektowana kompozycja rozprawy umożliwia odczytanie tej twórczości w kategoriach spójnego projektu interpretacyjnego rozwijanego w różnych formach

wypowiedzi i zachowującego wewnętrzną ciągłość. W tym ujęciu pisarstwo ujawnia się w napięciu między trzema podstawowymi wymiarami: miejscem, doświadczeniem oraz słowem. Miejsce wyznacza horyzont geopoetyczny, doświadczenie – wymiar egzystencjalny i antropologiczny, natomiast słowo staje się medium, w którym zostaje ono rozpoznane, uporządkowane i przekazane, a zarazem przekształcone w formę umożliwiającą dalsze trwanie w obrębie kultury. Pisarstwo nie tylko opisuje rzeczywistość, lecz współtworzy jej rozumienie i staje się formą myślenia o świecie zakorzenioną w konkretnej przestrzeni oraz otwartą na wymiar uniwersalny. Literatura ujawnia się tu jako praktyka sensu, sposób ocalania przeżyć, nadawania im kształtu i włączania ich w porządek pamięci wspólnotowej. Z tej relacji wyrasta tytuł pracy: *Między miejscem, doświadczeniem i słowem. Studium antropologiczne twórczości Andrzeja Piskulaka*.

Na zakończenie autorka pragnie wyrazić serdeczne podziękowania Promotorowi pracy, dr hab. Zbigniewowi Trzaskowskiemu, prof. UJK, za opiekę naukową, cenne wskazówki oraz życzliwe wsparcie towarzyszące powstawaniu niniejszej rozprawy.

Rozdział I

Biografia i przestrzeń formacyjna twórcy

1.1. Życie jako miejsce. Biografia Andrzeja Piskulaka z perspektywy antropologiczno-geopoetyckiej

Życie Andrzeja Piskulaka, poety, prozaika, dziennikarza i animatora kultury, rozpoczęło się w 1959 roku w Kielcach, jednak jego formacyjny początek należy sytuować gdzie indziej, w Zagnańsku, niewielkiej miejscowości położonej u progu Puszczy Świętokrzyskiej. To właśnie tam ukształtowały się podstawowe osie wrażliwości, związane z krajobrazem, rytmem codziennych czynności oraz wspólnotą, zanim zostały nazwane słowem i przetworzone w literaturze. Przestrzeń ta pozostaje trwałym punktem odniesienia dla późniejszej wyobraźni twórczej i jednym z kluczowych źródeł jej znaczeń.

Ujęcie biograficzne nie poddaje się tu tradycyjnemu modelowi opisu, w którym życiectwórcy rekonstruowane jest w postaci ciągu dat i kolejnych etapów jego drogi życiowej. Taki porządek, choć niezbędny na poziomie dokumentacyjnym, okazuje się niewystarczający wobec charakteru twórczości od początku silnie zakorzenionej w doświadczeniach miejsca, pracy, cielesności oraz relacji wspólnotowych. W tym ujęciu perspektywa biograficzna staje się przestrzenią formacyjną, pozwalającą uchwycić źródła wyobraźni literackiej oraz czynniki kształtujące sposób rozumienia miejsca, pamięci i wspólnoty. Ma ona charakter antropologiczno-geopoetycki i ujmuje proces formowania relacji człowieka ze światem, a nie sumę zdarzeń. Inspiracją pozostają ustalenia antropologii miejsca oraz geopoetyki Kennetha White'a[10], zgodnie z którymi twórczość literacka wyrasta z praktyki „zamieszkiwania świata", przeciwstawionej autonomii języka. Nie stanowi zatem jedynie wprowadzenia do twórczości, lecz pierwszy poziom jej interpretacji, moment, w którym doświadczenia miejsca zaczynają przekształcać się w język literatury.

Biografia ta przybiera postać przestrzeni doświadczeń, w której krzyżują się krajobraz dzieciństwa, rytm pracy fizycznej, inicjacje językowe oraz wieloletnia obecność

[10] K. White, *Poeta kosmograf*, op.cit.

w świecie społecznym i kulturowym. Elementy te nie pozostają zewnętrzne wobec twórczości, lecz tworzą jej źródło oraz trwały horyzont interpretacyjny. Istotną rolę odgrywa także wymiar autobiograficzny, obecny między innymi w wywiadzie *Wypoezjowane życie*[11]. Tekst ten nie pełni funkcji anegdotycznej, lecz stanowi świadectwo samoświadomości twórczej. W wypowiedziach autora omawianej twórczości powraca przekonanie, że poezja nie rozpoczyna się od aktu pisania, lecz od sposobu bycia w świecie, od uważnego patrzenia, słuchania i zapamiętywania.

Tak rozumiana biografia nie konkuruje z analizą poezji, prozy i dramatu, lecz stanowi jej fundament interpretacyjny. W kolejnych rozdziałach rozprawy powracać będą te same kategorie – miejsce, praca, pamięć, rytm i cisza – które organizują zarówno doświadczenie życiowe, jak i język literacki. Ujawnia się ona jako proces stopniowej formacji twórczej: od domu i krajobrazu dzieciństwa, poprzez inicjacyjne rozpoznanie słowa i sytuacje graniczne, aż po literaturę, w której znajdują one swoje artystyczne przetworzenie.

1.2. Chrusty, Zagnańsk i dom babci – duchowa geografia dzieciństwa

Formacyjne doświadczenie dzieciństwa Andrzeja Piskulaka wiąże się przede wszystkim z dwiema przestrzeniami: Chrustami oraz pobliskim Zagnańskiem. To właśnie w tych miejscach kształtował się pierwotny sposób postrzegania świata, oparty na bezpośrednim kontakcie z krajobrazem, rytmem pracy i życia codziennego oraz funkcjonowaniem lokalnej wspólnoty. Chrusty, niewielka osada położona w sąsiedztwie Zagnańska, stanowiły dla przyszłego twórcy *Lirobrania* pierwsze miejsce życia i stopniowego poznawania rzeczywistości. Otaczający pejzaż – pola, lasy oraz rozległe tereny Puszczy Świętokrzyskiej – nie był jeszcze przedmiotem refleksji ani świadomej obserwacji, lecz pozostawał naturalnym środowiskiem egzystencji. W tej wczesnej fazie doświadczenie przestrzeni miało charakter bezpośredni i niewyodrębniony, wpisany w codzienność i powtarzalność działań. Dopiero wiele lat później pejzaż ten powrócił w przetworzonej postaci w języku poetyckim, przyjmując formę obrazów natury, rytmu pracy oraz symboliki drogi obecnych w twórczości. Tym samym przestrzeń dzieciństwa

[11] A. Piskulak, *Wypoezjowane życie*, wywiad przeprowadzony przez Monikę Brachę w 2003 r. na potrzeby pracy maturalnej, materiał niepublikowany, Archiwum Andrzeja Piskulaka, brak paginacji.

zyskała trwałe miejsce w wyobraźni twórczej i stała się jednym z istotnych odniesień tego pisarstwa.

Drugą przestrzeń formacyjną stanowił Zagnańsk – miejscowość, która w jego świadomości nie ogranicza się do punktu geograficznego, lecz zyskuje znaczenie kulturowe i symboliczne. Skupiało się tu życie społeczne regionu: szkoła, parafia, lokalne instytucje oraz codzienna aktywność mieszkańców. Zagnańsk stawał się tym samym pierwszym doświadczeniem wspólnoty – przestrzenią, w której biografia jednostki splatała się z historią miejsca i nabierała szerszego wymiaru. Przestrzeń ta nie była jedynie tłem życia, lecz środowiskiem współkształtującym sposób postrzegania świata.

Istotnym elementem krajobrazu dzieciństwa była również kolejka wąskotorowa funkcjonująca w okolicach Zagnańska i związana z transportem leśnym. Jej obecność wpisywała się w rytm życia regionu, łącząc przestrzeń pracy z przestrzenią zamieszkania, wyznaczając porządek codzienności mieszkańców. Ruch kolejki wprowadzał powtarzalność i rytm, które porządkowały doświadczenie codzienności i oswajały przestrzeń. Dla przyszłego pisarza nie była jedynie elementem pejzażu, lecz stawała się znakiem ruchu i drogi – doświadczeniem, które trwale zapisało się w pamięci i powracało później jako istotny punkt odniesienia.

Motyw kolejki powraca w twórczości poetyckiej. W tomie *Li®tania* pojawia się cykl zatytułowany *Leśna kolejka losu*, w którym obraz dawnej kolejki zostaje przekształcony w metaforę ludzkiego losu oraz symbol drogi egzystencjalnej. W ten sposób doświadczenie dzieciństwa zostaje wpisane w język poetycki, stając się elementem osobistej geografii pamięci. Opisane przestrzenie – Chrusty i Zagnańsk – nie stanowią więc jedynie tła biograficznego, lecz tworzą pierwszą „mapę doświadczenia", w której kształtuje się relacja człowieka z miejscem zamieszkania. W ujęciu antropologicznym miejsce nie jest wyłącznie punktem na mapie, lecz przestrzenią nasyconą pamięcią, doświadczeniem i emocjonalnym związkiem człowieka ze światem[12].

Dzieciństwo można odczytywać jako etap formowania się wrażliwości, która później znajduje wyraz w twórczości literackiej. W tym czasie kształtują się podstawowe sposoby postrzegania świata oraz relacje z otaczającą przestrzenią, które utrwalają się w pamięci i ujawniają się ponownie w późniejszych doświadczeniach. Krajobraz, praca, rytm codzienności oraz doświadczenie wspólnoty stają się trwałymi elementami wyobraźni i powracają w różnych formach zarówno w poezji, jak i w prozie oraz publicystyce. W ten

[12] Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit.

sposób wczesne doświadczenia nie tylko zostają zachowane, lecz także organizują późniejszy sposób widzenia świata i jego artystycznego wyrażania.

Równie istotnym elementem biografii Andrzeja Piskulaka pozostaje dom babci, z którą w pierwszych latach życia był szczególnie związany. Pod jej opieką spędzał wiele czasu: obserwował codzienne zajęcia i pomagał w prostych pracach domowych. W tej zwyczajności rodziła się bliska więź, a zarazem kształtowały się pierwsze doświadczenia pamięci rodzinnej oraz religijności wpisanej w porządek codziennego życia. Centralną postacią tej wspólnoty była babcia – Wacława Łukomska – która, jak sam wspomina twórca, przez całe życie pozostawała figurą duchowego zakorzenienia. Jej religijność nie miała charakteru instytucjonalnego, lecz wiązała się z codzienną praktyką modlitwy oraz prostą, głęboko uwewnętrznioną religijnością ludową. Modlitwa była naturalnie wpisana w codzienność, splatając się z pracą, rozmowami i zwyczajnymi obowiązkami domowników. W jednym z autobiograficznych komentarzy przywołany zostaje obraz babci, która, dożywszy stu lat, do ostatnich chwil trzymała w ręku modlitewnik, a ważne miejsce zajmował także album z fotografiami dokumentującymi pielgrzymki papieża Jana Pawła II, wpisany w rodzinną przestrzeń pamięci. Wspomnienie to nie ma charakteru jedynie rodzinnej anegdoty, lecz ukazuje sposób, w jaki religijność przenikała codzienność i współtworzyła doświadczenie życia domowego. W tej właśnie przestrzeni, wyznaczanej przez powtarzalność gestów i kobiecą praktykę pobożności, kształtowała się wrażliwość, która wiele lat później powraca w poetyckich obrazach modlitwy, pracy i porannych rytuałów. W ten sposób doświadczenie domu rodzinnego staje się trwałym składnikiem wyobraźni i jednym z ważnych punktów odniesienia dla późniejszej twórczości.

Postać babci powraca w poezji dojrzałej , stając się jedną z najważniejszych figur pamięci. W tomie *Li®tania* (*Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*) pojawia się cykl *Poranne kobiety*, w którym bohaterką wielu wierszy jest właśnie ona – przedstawiona nie jako jednostkowa postać biograficzna, lecz przekształcona w figurę kobiety modlącej się, strażniczki domowej pamięci i rytuału codzienności. W nocie autorskiej Piskulak podkreśla, że Wacława Łukomska była dla niego „wypadkową wszystkich babć na świecie", a zarazem figurą duchowej ciągłości przekazywanej z pokolenia na pokolenie[13].

Dom rodzinny można zatem odczytywać jako pierwszą przestrzeń formowania się religijnej wyobraźni. Nie jest to religijność teologiczna ani instytucjonalna, lecz zakorzeniona w codziennych gestach i rytmach życia. W wielu kulturach to właśnie kobiety

[13] A. Piskulak, *Kilka słów o „Li®tanii"*, op. cit., brak paginacji.

pełnią rolę strażniczek domowego rytuału i pamięci, przekazując tradycję nie przez doktrynę, lecz przez praktykę życia codziennego[14]. Z tej perspektywy motyw domu babci nabiera szczególnego znaczenia: przestrzeń modlitwy, pracy i codziennych opowieści staje się pierwszym miejscem kształtowania się wrażliwości przyszłego poety na rytm życia oraz symboliczny wymiar zwyczajnych gestów.

Motyw ten powraca w poezji dojrzałej, zwłaszcza w cyklu *Poranne kobiety* z tomu *Li®tania*, gdzie gesty pracy, modlitwy i troski o dom zostają przekształcone w obrazy duchowego sensu. Religijność obecna w twórczości Piskulaka nie ma charakteru abstrakcyjnego ani doktrynalnego, lecz wyrasta z doświadczenia domu rodzinnego, w którym sacrum nie oddziela się od życia, lecz przenika jego najbardziej zwyczajne momenty. W ten sposób codzienność zyskuje wymiar symboliczny i staje się przestrzenią ujawniania się sensu.

1.3. Inicjacja językowa – szkoła i odkrycie własnego języka

Kolejnym istotnym etapem formacyjnym w biografii Andrzeja Piskulaka była edukacja szkolna, która przybrała charakter szczególnej inicjacji językowej. Proces ten nie przebiegał jednak linearnie ani w sposób oczywisty. Wspomnienia pisarza wskazują raczej na napięcie między intensywną lekturą a trudnością podporządkowania się szkolnym formom wypowiedzi. Już na tym etapie ujawnia się różnica między indywidualnym doświadczeniem języka a jego instytucjonalnym ujęciem.

Wielokrotnie podkreślał, że w młodości czytał znacznie więcej, niż był w stanie zapisać. Kontakt z literaturą poprzedzał moment wejścia w praktykę pisania, co prowadziło do swoistego rozdźwięku między bogactwem wyobraźni a wymaganiami szkolnej normy językowej. Pierwsze zetknięcie z językiem nie miało charakteru technicznego ani formalnego – było raczej intensywną percepcją świata poprzez obrazy, rytm i metaforę. To napięcie między doświadczeniem lektury a praktyką pisania wyznaczało początkowy etap kształtowania się własnego języka.

W okresie szkoły podstawowej istotną rolę odegrał nauczyciel języka polskiego, Jan Artymiak, którego postawa – jak wspomina Piskulak – miała charakter ambiwalentny.

[14] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

Z jednej strony dostrzegał inteligencję ucznia i jego zainteresowanie literaturą, z drugiej jednak reagował krytycznie na trudności w spełnianiu formalnych wymogów szkolnych. Sprzeczność ta dobrze ilustruje napięcie między instytucjonalnym modelem nauczania a indywidualnym sposobem kształtowania się wrażliwości literackiej.

Przełom nastąpił dopiero w okresie nauki w Technikum Mechanicznym w Kielcach, gdzie znalazł się pod opieką nauczycielki języka polskiego, Marty Wojtasik. To właśnie ona – jak podkreśla – odegrała kluczową rolę w jego rozwoju literackim. W przeciwieństwie do wcześniejszych doświadczeń szkolnych nie traktowała trudności formalnych w kategoriach przeszkody, lecz dostrzegała w nich element procesu twórczego. Decyzja nauczycielki, by nie ograniczać ucznia sztywnymi regułami, lecz pozwolić mu eksperymentować z językiem, miała charakter inicjacyjny. Była to pierwsza sytuacja, w której pisanie przestało być szkolnym zadaniem, a stało się przestrzenią twórczej gry. Sam wspomina ten moment jako początek „zabawy w literaturę", która z czasem przyniosła pierwsze wiersze oraz próby publikacji[15]. Pierwsze próby literackie stosunkowo szybko zaowocowały debiutem prasowym i aktywnym uczestnictwem autora w środowisku młodych twórców regionu[16].

W antropologii inicjacji moment taki określa się często mianem aktu symbolicznego rozpoznania – sytuację, w której potencjał jednostki zostaje nazwany i potwierdzony przez drugą osobę[17]. Rola Marty Wojtasik w tej biografii odpowiada właśnie tej funkcji: była pierwszą osobą, która dostrzegła w jego sposobie widzenia świata wartość, a nie brak. W autobiograficznym wywiadzie *Wypoezjowane życie* poeta wspomina, że w dzieciństwie „czytał szybciej, niż potrafił pisać", a szkolne wypracowania sprawiały mu zasadniczą trudność[18].

Wspomnienie to odsłania paradoks wczesnego doświadczenia: przyszły poeta najpierw uczył się czytać świat, dopiero później – zapisywać go w słowie. Tym samym doświadczenie szkolne nie tyle nauczyło pisania, ile pozwoliło uwierzyć w możliwość własnego języka. W późniejszej twórczości odnaleźć można ślady tego momentu inicjacyjnego, w przekonaniu, że poezja rodzi się nie z techniki pisania, lecz z uważnego patrzenia na świat i potrzeby nadania temu doświadczeniu formy słownej.

[15] A. Piskulak, *Wypoezjowane życie*, op. cit., brak paginacji.
[16] Na temat debiutu poetyckiego oraz wczesnej aktywności literackiej Andrzeja Piskulaka vide Aneks A.
[17] Cf. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
[18] A. Piskulak, *Wypoezjowane życie*, op. cit., brak paginacji.

1.4. Praca i dziennikarstwo – społeczne dojrzewanie wrażliwości

Kolejnym ważnym etapem w biografii Andrzeja Piskulaka była praca fizyczna, która odegrała istotną rolę w kształtowaniu późniejszej wrażliwości literackiej. W przeciwieństwie do wielu twórców rozpoczynających swoją drogę w środowisku akademickim lub artystycznym wchodził w dorosłość poprzez doświadczenie pracy technicznej i przemysłowej. Jednym z pierwszych miejsc zatrudnienia był Ośrodek Transportu Leśnego w Zagnańsku, w którym pracował jako tokarz. Zakład ten stanowił ważny element lokalnej gospodarki regionu świętokrzyskiego, związanej z gospodarką leśną oraz transportem drewna, i wymagał nie tylko umiejętności technicznych, lecz także precyzji, odpowiedzialności oraz dyscypliny czasu. Doświadczenie to wprowadzało go w konkretny rytm pracy i kontakt z materialnym wymiarem rzeczywistości, który później znajdzie odbicie w jego pisarstwie.

Istotnym dopełnieniem tego doświadczenia było zatrudnienie w Polskich Kolejach Państwowych, gdzie pełnił różne funkcje związane z organizacją ruchu kolejowego, m.in. odprawiacza pociągów oraz dyspozytora wagonowego. Zajęcie to wiązało się z dużą odpowiedzialnością oraz koniecznością funkcjonowania w trybie zmianowym, który wyznaczał codzienność wielu pracowników kolei. Funkcjonowanie w tym środowisku pozostawiło trwały ślad w jego wyobraźni i wrażliwości. Powtarzalność czynności, koncentracja oraz odpowiedzialność za wykonywane zadania tworzyły szczególną strukturę codziennego rytmu. Właśnie tutaj dojrzewało przekonanie, że praca stanowi jeden z podstawowych wymiarów ludzkiego doświadczenia, kształtujący sposób postrzegania świata i jego porządkowania.

Świat pracy nie został jednak w twórczości Piskulaka przedstawiony w sposób dokumentalny ani realistyczny, lecz poddany przetworzeniu w języku poetyckim, w którym pojawiają się obrazy nocnej zmiany oraz powtarzalnego rytmu czynności. Szczególnie wyraźnie widać to w tomie *Po trzeciej zmianie*, gdzie doświadczenie to staje się jednym z istotnych elementów organizujących wyobraźnię poetycką. Tym samym praca fizyczna nie stanowi jedynie epizodu poprzedzającego działalność literacką, lecz jest doświadczeniem formacyjnym, które współtworzy sposób postrzegania rzeczywistości. Jak zauważają badacze antropologii pracy, codzienna praktyka zawodowa wpływa nie tylko na warunki życia człowieka, lecz także na rozumienie czasu, wartości wspólnoty

i odpowiedzialności[19]. W późniejszej twórczości literackiej doświadczenie to powraca w różnorodnych formach – zarówno w obrazach pracy i codzienności obecnych w poezji, jak i w wrażliwości społecznej, która staje się jednym z charakterystycznych rysów działalności dziennikarskiej.

Kolejnym istotnym etapem w biografii Andrzeja Piskulaka była aktywność dziennikarska, która przez wiele lat stanowiła ważny obszar jego zaangażowania zawodowego i społecznego. Praca w prasie regionalnej oraz współpraca z różnymi redakcjami umożliwiły bezpośredni kontakt z problemami życia społecznego, a zarazem stworzyły przestrzeń rozwijania własnego sposobu opisywania rzeczywistości. Dorobek publicystyczny obejmuje zarówno teksty reporterskie i artykuły publicystyczne, jak i publikacje poświęcone kulturze regionu świętokrzyskiego. Współpracował z prasą regionalną i ogólnopolską, podejmując tematykę społeczną, historyczną i kulturalną. Zajęcie to wymagało nie tylko sprawności warsztatowej, lecz także szczególnej wrażliwości na doświadczenia innych ludzi oraz umiejętności dostrzegania znaczenia wydarzeń pozornie zwyczajnych. Kontakt z rzeczywistością społeczną – z historiami osób dotkniętych biedą, chorobą czy wykluczeniem – stał się jednym z najważniejszych doświadczeń poznawczych. W reportażach i artykułach prasowych pojawiają się liczne świadectwa życia ludzi pozostających na marginesie: bezdomnych, osób chorych, dotkniętych ubóstwem czy problemami uzależnień. Teksty te nie mają charakteru sensacyjnego ani moralizatorskiego, lecz przyjmują formę świadectwa i próby zrozumienia ludzkiego doświadczenia.

Na tej podstawie praktyka reporterska wykształca szczególny sposób patrzenia na świat – oparty na uważności, empatii i odpowiedzialności za słowo. Reportaż nie jest tu jedynie formą dziennikarskiego zapisu wydarzeń, lecz sposobem spotkania z drugim człowiekiem. Jak podkreślają badacze literatury faktu, jego istotą pozostaje nie tylko dokumentowanie rzeczywistości, lecz także etyczna relacja między autorem a bohaterem opisywanej historii[20]. Doświadczenia wyniesione z pracy dziennikarskiej znajdują następnie rozwinięcie w twórczości literackiej. W szczególności dotyczy to powieści *W imię Ojca…*[21], która wyrasta z wieloletnich obserwacji środowiska osób bezdomnych oraz bezpośredniego kontaktu z ludźmi żyjącymi poza głównym nurtem życia społecznego. Materiał reporterski zostaje tu przekształcony w narrację, która pozwala spojrzeć na dramat wykluczenia z szerszej perspektywy egzystencjalnej.

[19] Cf. R. Sennett, *Szacunek w świecie nierówności*, przeł. J. Dzierzgowski, Warszawa 2012.
[20] Cf. R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, op. cit. s. 23–31.
[21] A. Piskulak, *W imię ojca…*, Kielce 2006 (dalej: *W imię Ojca*).

Dziennikarstwo nie stanowi w biografii jedynie etapu poprzedzającego działalność literacką, lecz okazuje się przestrzenią doświadczenia, w której kształtuje się zarówno wrażliwość społeczna, jak i poczucie odpowiedzialności za słowo wobec drugiego człowieka. Z tej praktyki wyrasta późniejsza twórczość – zarówno proza, jak i dramaty podejmujące problem wykluczenia, cierpienia i ludzkiej godności. Doświadczenie reporterskie stanowi jedno z istotnych źródeł tematyki i etycznego horyzontu pisarstwa.

1.5. Choroba jako doświadczenie graniczne – przełom twórczy

W biografii Andrzeja Piskulaka szczególną rolę odgrywa ciężka choroba nowotworowa, przypadająca na okres intensywnej działalności dziennikarskiej. Wydarzenie to można odczytywać nie tylko w kategoriach faktu biograficznego, lecz również egzystencjalnego przełomu, który znacząco wpłynął na dalszy rozwój życia i twórczości. Sam wielokrotnie powraca do tego doświadczenia w wypowiedziach autobiograficznych oraz utworach literackich. W posłowiu do powieści *Basztar*[22] podkreśla osobisty charakter tej historii, wskazując, że opowieść o bohaterze dotkniętym ciężką chorobą wyrasta z własnych przeżyć i stanowi próbę literackiego zmierzenia się z momentem utraty sensu oraz późniejszego duchowego odrodzenia. Choroba okazuje się jednym z najważniejszych momentów granicznych w tej biografii – wydarzeniem, które przekształca sposób rozumienia życia, pracy oraz sensu ludzkiego istnienia.

Ślad tego wydarzenia wyraźnie powraca w późniejszej twórczości, gdzie zostaje przekształcony w motyw egzystencjalnej refleksji nad przemijaniem oraz duchowym wymiarem codzienności. W poezji ujawnia się on szczególnie wyraziście: w tomie *Li®tania*[23] pojawia się obraz choroby jako paradoksalnej formy uzdrowienia:

> Prosiłem…
> O uzdrowienie
> Otrzymałem chorobę […]
> To ona mnie uzdrowiła[24].

[22] A. Piskulak, *Appendix*, [in:] idem, *Basztar*, Kielce 2021, s. 193.
[23] A. Piskulak, *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005.
[24] A. Piskulak, *Uzdrowicielka chorych*, [in:] idem, *Li®tania*, s. 30.

Motyw ten nie ogranicza się do ukazania cierpienia, lecz odsłania wymiar wewnętrznego oczyszczenia i przewartościowania życia. Można go zatem interpretować jako sytuację graniczną – moment, w którym dotychczasowy porządek egzystencji zostaje podważony, a refleksja nad jego sensem nabiera szczególnej intensywności. W refleksji filozoficznej tego rodzaju sytuacje określa się mianem doświadczeń granicznych, w których dotychczasowy porządek życia ulega zakwestionowaniu, a człowiek zostaje zmuszony do ponownego namysłu nad sensem własnej egzystencji[25].

Doświadczenie to wpisuje się zarazem w szerszy krąg formacyjnych przeżyć obecnych w tej biografii – obok pamięci domu rodzinnego, religijności wyniesionej z dzieciństwa oraz obserwacji rytuałów pracy, które w późniejszej poezji powracają jako obrazy duchowego sensu życia. Od tego momentu pisarstwo coraz wyraźniej kieruje się ku refleksji nad przemijaniem, sensem ludzkiej egzystencji oraz duchowym wymiarem codzienności. Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w dalszej części pracy, w analizie powieści *Basztar* oraz późniejszych tomów poetyckich. Tym samym przeżycie choroby odsłania jeden z kluczowych wymiarów tej biografii – przestrzeń egzystencjalną, która wraz z pamięcią miejsca i późniejszym zapisem literackim tworzy podstawowy horyzont interpretacyjny całej twórczości.

1.6. Twórca i mediator kultury regionu – literatura wobec pamięci miejsca

Obok działalności literackiej i dziennikarskiej istotnym wymiarem biografii Andrzeja Piskulaka pozostaje aktywność w środowisku kulturalnym regionu świętokrzyskiego. Przez wiele lat uczestniczył w jego życiu literackim i społecznym nie tylko poprzez własną twórczość, lecz również działalność redakcyjną, organizacyjną i krytycznoliteracką. Zaangażowanie to obejmowało współpracę z czasopismami literackimi i instytucjami kultury, a także udział w inicjatywach mających na celu dokumentowanie i popularyzowanie dorobku twórców związanych ze Świętokrzyskiem. W tym kontekście szczególne znaczenie mają publikowane szkice i artykuły poświęcone pisarzom, artystom oraz działaczom życia kulturalnego. Teksty te nie mają charakteru klasycznej krytyki

[25] Cf. K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1990, s. 69–85.

literackiej; częściej natomiast przybierają formę eseju, wspomnienia lub szkicu interpretacyjnego, w którym biografia jednostki splata się z historią miejsca.

Aktywność ta pozwala postrzegać Piskulaka jako mediatora kultury lokalnej – osobę, która nie tylko uczestniczy w życiu literackim, lecz także współtworzy przestrzeń pamięci kulturowej regionu. Poprzez działalność publicystyczną, redakcyjną i środowiskową dokumentuje doświadczenia wspólnoty oraz utrwala pamięć o twórcach związanych ze Świętokrzyskiem, wpisując się tym samym w nurt refleksji nad literaturą regionalną i kategorią „małej ojczyzny". W ujęciu tym region nie oznacza jedynie przestrzeni geograficznej, lecz szczególną formę doświadczenia kulturowego, w której pamięć miejsca, historia lokalnej wspólnoty oraz działalność twórców splatają się w spójną całość[26].

Rola autora *Li®tanii* w tym procesie polega nie tylko na tworzeniu własnych tekstów literackich, lecz także na podtrzymywaniu i dokumentowaniu życia kulturalnego regionu. W rezultacie droga biograficzna ukazuje proces stopniowego przechodzenia od doświadczenia miejsca i codzienności ku ich literackiemu przetworzeniu – od życia przeżywanego w konkretnym krajobrazie i wspólnocie do słowa, które staje się sposobem rozumienia i zapamiętywania świata. Kolejne rozdziały rozprawy poświęcone zostaną analizie tych doświadczeń w ich wymiarze literackim, ujawniającym związki między pamięcią miejsca, wspólnotą i wyobraźnią twórczą.

[26] Cf. E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit.

Rozdział II

Poezja wczesna. Inicjacja w słowo i doświadczenie miejsca

Poezja stanowi najwcześniejszą i najbardziej pierwotną formę wypowiedzi twórczej w dorobku Andrzeja Piskulaka. To właśnie w niej po raz pierwszy pojawia się próba językowego uchwycenia relacji między człowiekiem a światem – relacji ukształtowanej przez krajobraz dzieciństwa, doświadczenie pracy oraz pamięć miejsca. Już na tym etapie ujawnia się sposób widzenia rzeczywistości, który w kolejnych latach znajdzie rozwinięcie w innych formach twórczości.

W wierszach powracają obrazy natury, codziennych czynności oraz rytmu życia wspólnotowego, które stanowiły istotny element doświadczenia formacyjnego poety. Twórczość nie pełni tu funkcji dekoracyjnej ani wyłącznie estetycznej; staje się raczej sposobem rozumienia rzeczywistości oraz próbą nadania sensu temu, co zostało przeżyte i zapamiętane. Pierwsze wiersze powstają na wczesnym etapie twórczości i wyrastają z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością społeczną oraz doświadczenia pracy fizycznej. Świat przedstawiony w tych tekstach nie ma charakteru abstrakcyjnego ani symbolicznego w sensie oderwanym od realiów życia, lecz pozostaje ściśle związany z konkretem miejsca i sytuacji. W tym sensie poezja stanowi nie tyle opis rzeczywistości, ile jej interpretację dokonywaną z perspektywy codziennego doświadczenia i pamięci miejsca.

Z tego względu analiza wczesnej twórczości pozwala uchwycić początek tej drogi, a zarazem zrozumieć, w jaki sposób doświadczenia opisane w rozdziale biograficznym zostają przetworzone w języku literatury. Poezja staje się pierwszą przestrzenią artystycznego wyrażenia wrażliwości, która w kolejnych latach znajdzie rozwinięcie w prozie, dramacie i działalności publicystycznej. Już w tych wczesnych tekstach ujawniają się bowiem zasadnicze motywy i sposoby obrazowania, które będą powracać w późniejszej twórczości, tworząc jej rozpoznawalny idiom.

2.1. Stan badań nad twórczością Andrzeja Piskulaka

W odniesieniu do wczesnej twórczości poetyckiej Andrzeja Piskulaka – zwłaszcza debiutanckiego arkusza i pierwszych tomów – recepcja krytyczna pozostaje ograniczona i ma przede wszystkim charakter środowiskowy oraz dokumentacyjny. Świadczą o tym zarówno przedmowy i posłowia towarzyszące kolejnym tomom poetyckim, publikacjom prozatorskim i dramatycznym, jak i szkice sytuujące ten dorobek w kontekście literatury regionalnej. Teksty te pełnią istotną funkcję kulturotwórczą i porządkującą, nie przynoszą jednak pogłębionej interpretacji poetyki ani wczesnego etapu twórczości.

Istotnym elementem tego porządku dokumentacyjnego są również dwie bibliografie podmiotowo-przedmiotowe opracowane przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Witolda Gombrowicza w Kielcach. Obejmują one dorobek pisarza do roku 2008 oraz jego kontynuację w latach 2009–2022 i stanowią najpełniejsze zestawienie publikacji literackich, dziennikarskich oraz recepcji krytycznej jego twórczości. Bibliografie te mają jednak charakter ewidencyjny i informacyjny – nie zawierają analiz interpretacyjnych ani prób syntetycznego ujęcia poetyki, zwłaszcza w odniesieniu do wczesnego etapu twórczości poetyckiej[27].

Najczęściej przywoływanym głosem o charakterze eseistycznym pozostaje szkic Jerzego Korey-Krzeczowskiego[28], poświęcony przede wszystkim poezji dojrzałej i osadzony w szerszym projekcie opisu twórców regionu świętokrzyskiego. W odniesieniu do wczesnej fazy dorobku odwołuje się on przede wszystkim do opinii Jana Zdzisława Brudnickiego[29], która staje się głównym punktem odniesienia dla jego rozpoznań. Rozpoznania te mają jednak charakter sygnalizujący i nie prowadzą do samodzielnej analizy poetyki pierwszych tomów ani do rekonstrukcji ich wewnętrznej logiki znaczeniowej. Uzupełnieniem tego obrazu są okazjonalne recenzje i wzmianki prasowe publikowane głównie w prasie lokalnej[30].

---

[27] Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2008; *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022.

[28] J. Korey-Krzeczowski, *„Jesteśmy zawsze znad jakiejś rzeki". Andrzeja Piskulaka osobista geografia mistyczna*, [in:] *Powracam tu z własnej woli. Szkice i wspomnienia o wybranych twórcach Ziemi Świętokrzyskiej*, red. E. Zyman, Rzeszów 2006, s. 93–108.

[29] J.Z. Brudnicki, *Wśród świętokrzyskich poetów*, [in:] *Współcześni pisarze Kielecczyzny w oczach krytyków*, red. J. Pacławski, Kielce 2002, s. 112–114.

[30] Vide S. Rogala, *Propozycja dla młodzieży. Jednodniówka artystyczna „Młodzi idą"*, „Echo Dnia. Relaks" 1981, nr 196, s. 3; S. Nyczaj, *W głąb siebie*, „Przemiany" 1981, nr 3, s. 23 (rec. *Kluczem do baśni może*

Obecność twórcy w obiegu krytycznym potwierdzają również opracowania o charakterze słownikowym i syntetycznym, takie jak hasło autorstwa Stanisława Rogali w *Słowniku pisarzy i badaczy literatury. Współczesne środowisko literackie Kielecczyzny* (1999), a także publikacje Jolanty Kępy-Mętrak poświęcone środowisku dziennikarskiemu regionu kielecko-radomskiego[31]. Teksty te dostarczają cennych informacji biograficznych i kontekstowych, sytuując działalność literacką Piskulaka w szerszym krajobrazie kultury regionalnej, nie podejmują jednak interpretacji jego wczesnej poezji. Częściowe zainteresowanie tą fazą twórczości pojawia się również w pracach dyplomowych – dwóch magisterskich i jednej licencjackiej[32] – mają one jednak charakter fragmentaryczny i nie prowadzą do całościowego ujęcia formującego się idiomu poetyckiego.

Brak opracowania monograficznego poświęconego wczesnej poezji Andrzeja Piskulaka, ujmującego ją w sposób systematyczny i analityczny, uzasadnia potrzebę szczegółowej lektury pierwszych tomów. Niniejszy rozdział koncentruje się na języku, obrazie i strukturach doświadczenia, zmierzając do rekonstrukcji formującego się idiomu duchowego i geopoetyckiego oraz wskazania motywów i figur, które w późniejszej twórczości zostaną rozwinięte i pogłębione. Szczegółowe zestawienie publikacji literackich, dziennikarskich oraz recepcji krytycznej tego pisarstwa zgromadzono w bibliografiach podmiotowo-przedmiotowych opracowanych przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Witolda Gombrowicza w Kielcach (vide Aneks G). W początkowej twórczości pojawiały się również pojedyncze publikacje o charakterze poetycko-plastycznym, związane ze współpracą z artystami wizualnymi (vide Aneks A).

---

wytrych); M. Rechowicz, *Kluczem do wyobraźni może być wytrych*, „Echo Dnia. Relaks" 1981, nr 61, s. 9; M.T. Barański, *Lepiej sprzedawać wodę*, „Okolice" 1983, nr 7–8, s. 152–153; T. Chudy, *Ku szerszym echom*, „Okolice" 1984, nr 1–4, s. 128; J. Drygała, *Metafory i semafory*, „Poezja" 1986, nr 10–11, s. 194 (rec. *Po trzeciej zmianie*); idem, *„Trę słowo o słowo…"*, „Przemiany" 1986, nr 4, s. 36–37; Z. Nosal, *Chwila poetycka*, „Słowo Ludu" 1986, nr 30, s. 5; Z. Chojnowski, *Między rzeczywistością a abstrakcją*, „Życie Literackie" 1987, nr 2, s. 6 (rec. *Po trzeciej zmianie*).

[31] Cf. S. Rogala, *Współczesne środowisko literackie Kielecczyzny. Słownik pisarzy i badaczy literatury*, Kielce 1999; J. Kępa-Mętrak, *„Ustawicznie czujni…" o dziennikarzach regionu kielecko-radomskiego*, Warszawa 2012; eadem, *Prasa samorządowa w polskim systemie medialnym*, Kielce 2015.

[32] Vide H. Dolezińska, *Twórczość poetycka Andrzeja Piskulaka*, praca licencjacka, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2000; eadem, *Twórczość poetycka i publicystyczna Andrzeja Piskulaka*, praca magisterska, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2002; A. Mielczarek, *Prawda wyborów i postaw. Zarys monografii twórczości Andrzeja Piskulaka*, praca magisterska, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2012.

2.2. *Kluczem do baśni może wytrych* – pierwsze otwarcie świata poezji

Pierwszy arkusz poetycki Andrzeja Piskulaka, wydany w 1980 roku nakładem Biblioteki Świętokrzyskiej, otwiera okres młodzieńczych poszukiwań twórczych i stanowi inicjalny moment jego drogi poetyckiej. To właśnie tutaj po raz pierwszy ujawniają się podstawowe napięcia organizujące sposób myślenia o języku, doświadczeniu i sensie, a poezja zostaje pomyślana jako forma konfrontacji z rzeczywistością – nie jako ucieczka w wyobraźnię, lecz próba odzyskania sensu w świecie naznaczonym pęknięciem języka i utratą oczywistości znaczeń. W tym wczesnym etapie twórczości wyraźnie zarysowuje się napięcie między językiem a rzeczywistością, które stanie się jednym z trwałych elementów tej poetyki. Słowo nie pełni tu funkcji przezroczystego narzędzia opisu, lecz ujawnia swoją kruchość i niepewność, domagając się ponownego ustanowienia sensu, a wyobraźnia nie jest ucieczką, lecz formą przekroczenia – próbą otwarcia świata na nowe znaczenia.

Wyobraźnia – przekroczenie i otwarcie sensu

Już sam tytuł tomu *Kluczem do baśni może wytrych*[33] ma charakter programowy i odsłania podstawowe napięcie organizujące wyobraźnię poetycką tego debiutu. „Baśń" odsyła do sfery wyobraźni i pierwotnego porządku sensu, natomiast „wytrych" sugeruje gest prowizoryczny i nieufny, pozbawiony metafizycznej pewności. Debiutancka poezja rodzi się w napięciu między potrzebą mitu a świadomością jego nieosiągalności. „Wytrych" nie przywraca utraconego ładu – pozwala jedynie uchylić drzwi do rzeczywistości, która domaga się czujności i krytycznego namysłu.

Kluczem do baśni nie proponuje powrotu do baśniowego świata, lecz jego lekturę z perspektywy współczesnego doświadczenia. nie stanowi tu formy ucieczki od rzeczywistości, lecz staje się narzędziem rozpoznania rzeczywistości, której nie da się już opisać językiem niewinnej metafory. Podstawowy konflikt tomu rozgrywa się między pragnieniem sensu a świadomością jego kruchości.

[33] A. Piskulak, *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980 (dalej: *Kluczem do baśni*).

Język – pierwsze próby uchwycenia doświadczenia

Wczesna poezja Piskulaka sytuuje się na styku doświadczenia jednostkowego i zbiorowego, prywatnej wrażliwości i realiów późnego PRL-u. Język jawi się tu jako przestrzeń napięcia: z jednej strony narzędzie komunikacji, z drugiej – nośnik ideologicznego zużycia. Stąd wyraźna nieufność wobec mowy publicznej oraz potrzeba poszukiwania słowa bardziej elementarnego, zakorzenionego w osobistym doświadczeniu.

Debiut wpisuje się tym samym w nurt poezji krytycznej wobec języka, w której problematyzacji podlega sam akt mówienia[34]. Nie oznacza to jednak jeszcze w pełni ukształtowanej postawy programowej – ironia i dystans wobec słowa pojawiają się raczej w ramach poszukiwania własnej dykcji. Poezja nie tyle opisuje świat, ile bada własne możliwości poznawcze, sprawdzając granice mowy oraz jej zdolność do świadczenia o prawdzie doświadczenia. Centralne miejsce w arkuszu *Kluczem do baśni* zajmuje wiersz *ech poeto*[35], w którym głos mówiący w sposób autoironiczny podejmuje refleksję nad rolą poety i statusem słowa w realiach późnego PRL-u. Motto zaczerpnięte z *Psałterza Dawidowego* Jana Kochanowskiego wprowadza tekst w przestrzeń dialogu z tradycją, czyniąc z niego nie tylko komentarz do współczesności, lecz także próbę ponownego rozpoznania sensu poetyckiego powołania w ujęciu historycznym

Incipit „I wdarłem się na skałę pięknej Kalliope”[36] przywołuje renesansową metaforę natchnienia, lecz zostaje natychmiast skonfrontowany z doświadczeniem rozczarowania i egzystencjalnej niepewności. Eliptyczna fraza „po coś tutaj przyszedł” ujawnia bezradność wobec świata, w którym słowo utraciło swoją sprawczą moc. „Skała”, na którą dokonuje się wspinaczka, nie jest już fundamentem sensu, lecz prowizoryczną sceną poetyckiego gestu – miejscem, w którym język nie kreuje rzeczywistości, lecz odsłania własne ograniczenia.

Motyw „skały pięknej Kalliope”, tradycyjnie związany z duchową wzniosłością i harmonią, zostaje tu przepisany jako znak izolacji i zwątpienia. W świecie *ech poeto* wspinaczka nie prowadzi ku objawieniu, lecz ku milczeniu: im wyżej sięga ten gest, tym wyraźniej ujawnia się kruchość słowa. Cała konstrukcja poetycka staje się w ten sposób metaforą kryzysu sensu, w którym miejsce muzy i wspólnoty języka zajmuje świadomość pustki.

---

[34] Cf. S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 65–78.
[35] A. Piskulak, *ech poeto*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 2.
[36] Ibidem; J. Kochanowski, *Pieśń XXIV* [z księgi II], [in:] *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1980, s. 178–179.

Postawa ta ma jednak charakter ambiwalentny. Odsłania kryzys języka, ale zarazem rodzi etykę pokory wobec słowa. Poezja nie zostaje tu zanegowana, lecz poddana redefinicji: nie ma już wieszczyć ani porządkować świata, lecz świadczyć o kruchości ludzkiego doświadczenia i o konieczności nieustannego ocalania sensu w rzeczywistości, która ten sens systematycznie podważa. Powracający refren „ech poeto" wzmacnia ton autoironii i rezygnacji, ujawniając egzystencjalny wymiar tej postawy.

Tekst ten przynosi zarazem gorzką diagnozę kondycji poezji w realiach PRL-u: słowo okazuje się bezsilne wobec mechanizmów społecznych i ekonomicznych, a poeta zostaje zepchnięty na margines jako świadek epoki pozbawiony adresata. Obraz:

> witasz świt
> czerwony jak straż pożarna
> witasz swoją Polskę z bólem głowy[37]

dopełnia tego rozpoznania, ukazując świat pozbawiony sakralnego wymiaru logosu, w którym poezja zachowuje już jedynie funkcję świadectwa.

W obrębie arkusza *Kluczem do baśni* wiersz *ech poeto* pełni funkcję utworu inicjalnego. W najbardziej skondensowanej formie odsłania sprzeczności organizujące całość tomu – zachwianie relacji z tradycją oraz utratę metafizycznych punktów odniesienia. Dialog z przeszłością, obecny w figurze Kochanowskiego i motywie Kalliope, nie prowadzi do afirmacji dawnego porządku, lecz ujawnia pęknięcie między historycznym ideałem logosu a doświadczeniem współczesnej niemocy języka. Utwór wyznacza zarazem perspektywę interpretacyjną dla kolejnych tekstów zebranych w arkuszu, rozwijających pytania o sens słowa, miejsce poety oraz możliwość doświadczenia sacrum w świecie nowoczesnym. Mimo pesymistycznej diagnozy kondycji języka słowo zachowuje jednak swoją podstawową wartość: pozostaje „wytrychem", narzędziem prowizorycznego otwierania sensu. W ten sposób budowana zostaje konsekwentna wizja słowa jako kategorii egzystencjalnej i aksjologicznej – bliskiej pojęciu logosu rozumianego nie metafizycznie, lecz przez pryzmat ludzkiego doświadczenia. Stąd obecność refleksji autotematycznej w utworach, w których język codzienności staje się materią poznania:

> moja poezja jest rozjeżdżona pociągiem podmiejskim
> […]

[37] A. Piskulak, *ech poeto*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 2.

wykuta opornie na kowadle
w szkolnych warsztatach[38].

Prozaiczność tych obrazów nie obniża tonu wypowiedzi – przeciwnie, nadaje jej autentyczność i ciężar doświadczenia. Poezja rodzi się tu z rytmu dnia, z dźwięków i zmęczenia, z zasłyszanych rozmów oraz „ciszy rury odpowietrznikowej kaloryferów”[39]. Słowo nie unosi się ponad rzeczywistością, lecz dojrzewa w jej wnętrzu i zachowuje ślad codziennego doświadczenia.

Rzeczywistość PRL – język, ironia i doświadczenie alienacji

Taka dykcja sytuuje się blisko poezji konkretu i doświadczenia, charakterystycznej dla części twórców Nowej Fali, pozbawionej jednak tonu publicystycznego. Poezja ta podejmuje dialog z realiami PRL-u poprzez antropologiczny opis świata podporządkowanego pracy, kolektywowi i instytucjonalnym normom. W utworach takich jak *świat wiruje* czy *umowa* rzeczywistość ukazana zostaje w formie systemu mechanicznej rutyny, w którym jednostkowe doświadczenie sprowadza się do określonej funkcji. Wyrazem tej wizji stają się oszczędny, kolokwialny język oraz lapidarna metaforyka:

świat wiruje jak wrzeciono tokarki
pojedziemy
w ramach wycieczki zakładowej
z wizytą może do Boga[40].

Powracająca w tomie metafora tokarki należy do najbardziej wyrazistych figur mechanizacji egzystencji w późnym socjalizmie. Obrazuje uprzedmiotowienie człowieka podporządkowanego rytmowi produkcji i ideologicznych rytuałów, a zarazem zanikanie wspólnotowej pamięci oraz dawnych wzorców duchowych:

bo zapomnieliśmy swoich bohaterów
(obecnie umierają samotnie na scenach)[41].

[38] A. Piskulak, [*gdy noc okryła kołdrą podwórko…*], [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, Kielce 1985, s. 25–26.
[39] Ibidem.
[40] A. Piskulak, [*świat wiruje jak wrzeciono tokarki*], [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 4.
[41] Ibidem.

Praca – centralna wartość oficjalnego dyskursu PRL-u – staje się tu doświadczeniem alienacji. Rytm maszyny zastępuje rytm serca, a słowo pozbawione wymiaru sakralnego staje się elementem propagandowego kodu. Tokarka nie jest już narzędziem wytwarzania sensu, lecz figurą ruchu jałowego i powtarzalnego, który organizuje zarówno doświadczenie jednostki, jak i obraz zbiorowości.

Podmiot i wspólnota – figura outsidera i kryzys tożsamości

Podobny mechanizm ironicznej demitologizacji ujawnia się w *jeden z nas (pamięci Baczyńskiego)*, stanowiącym współczesną parafrazę heroicznego mitu pokolenia Kolumbów. Przywołanie Baczyńskiego pozwala skonfrontować figurę poety-żołnierza z rzeczywistością późnego PRL-u, w której heroizm zostaje zredukowany do banalnych gestów codzienności. Powracający refren „jeden z nas to właśnie ja”[42] brzmi jak gorzkie echo wspólnoty: zamiast więzi ofiary pojawia się wspólnota rezygnacji i małej stabilizacji. Tekst ten koresponduje z *ech poeto* poprzez motyw zaniku wzorców duchowych i degradacji podmiotowości:

> jeden z nas to właśnie ja
> jest
> władcą w ogródku działkowym z grabiami w dłoni
> jest
> tylko numerem w książeczce wojskowej[43].

Tam człowiek przypomina tryb w maszynie, tu natomiast – cień dawnego bohatera, którego przestrzenią działania stała się działka, a symbolem porażki alkohol. Gest ironiczny nie ma charakteru satyrycznego; odsłania raczej egzystencjalny ból wynikający z utraty języka, w którym heroizm i transcendencja mogłyby jeszcze zostać wypowiedziane. Poezja próbuje ocalić jedynie ślad tej utraty – pamięć sensu, którego nie da się już wyrazić wprost. W *umowie* poeta ukazuje absurd codziennych konwencji zastępujących autentyczne relacje międzyludzkie. Poetycka parafraza społecznego kontraktu:

> papierek z napisem 1000 zł
> bądź blaszki z reszką i orzełkiem

[42] A. Piskulak, *jeden z nas (pamięci Baczyńskiego)*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 5.
[43] Ibidem.

to krawat buty skarpety koszula
chleb wódka[44]

odsłania świat oparty na pozornej umowie, w którym wartości tracą realne znaczenie, a sens sprowadza się do wymiany znaków. Ironia pełni tu funkcję demaskującą i ujawnia mechanizmy późnego PRL-owskiego konsumpcjonizmu oraz powszechnej hipokryzji zakorzenionej w doświadczeniu zbiorowym.

Szczególnie istotny jest ironiczny komentarz do mitu „lepszego jutra", jednego z fundamentów propagandy epoki. Sformułowania zaczerpnięte z języka ekonomiczno-biurokratycznego – „srebrniki", „książeczki mieszkaniowe", „budowanie jutra"[45] – zostają przechwycone i poetycko rozbrojone. Sacrum przyszłości ustępuje miejsca profanum kalkulacji, a nadzieja zostaje zredukowana do rytuału ekonomicznej obietnicy. Kulminacją tej ironii jest pytanie „co robić jutro", brzmiące jak echo oficjalnych sloganów, pozbawione jednak wiary w sens jakiejkolwiek przyszłości. Wers ten odsłania nie tyle bunt, ile duchowe zmęczenie i egzystencjalną apatię.

Podobne doświadczenie pustki i bezruchu powraca w miniaturze rozpoczynającej się od opisu „zwykłego noża z czerwonym trzonkiem"[46]. Banalny przedmiot zostaje zestawiony z głosem mówiącym „leżącym na wersalce także bez idei", co nadaje ironii wymiar egzystencjalny. Człowiek, podobnie jak rzecz, czeka, „aż ktoś się nim posłuży". Obraz ten kondensuje doświadczenie jednostki późnego socjalizmu: pozbawionej sprawczości, wygładzonej przez systemową obojętność i zagrożonej duchowym „zardzewieniem".

Figura outsidera powraca w *rybie*[47]. Pozornie „głupia", wyłączona z rytuałów kultury masowej i medialnych spektakli, staje się figurą istnienia nieprzystającego do logiki systemu. Jej „nieobycie towarzyskie" nabiera wymiaru antropologicznego: oznacza elementarną czystość i duchową autonomię zachowane poza porządkiem ideologicznym. Ironia nie tyle ośmiesza bohatera, ile odsłania arbitralność społecznych hierarchii.

Motyw ten ulega dalszemu pogłębieniu w obrazie pracy absurdalnej, przywołującym figurę Syzyfa[48]. Głos mówiący – „wtaczający mięśnie" w przestrzeni „taśmociągu"[49] – przypomina ironicznego herosa późnego PRL-u: pracownika mechanizującego nawet

[44] A. Piskulak, *umowa*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 10.
[45] Ibidem.
[46] A. Piskulak, [*zwykły nóż…*], [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 3.
[47] A. Piskulak, *ryba*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 7.
[48] Cf. A. Camus, *Dwa eseje: Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.
[49] A. Piskulak, *syzyf*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 9.

własną klęskę. Powstaje tu współczesna parafraza mitu heroicznego, w której wysiłek zostaje oddzielony od sensu, a powtarzalność czynności zastępuje doświadczenie celu. Praca staje się figurą egzystencji pozbawionej transcendencji – metaforą alienacji człowieka w świecie, gdzie sacrum sprowadzono do porządku mechanicznej codzienności.

Zarówno ryba, jak i figura Syzyfa stają się w arkuszu znakami duchowego wyobcowania – istnienia pozbawionego miejsca w świecie zdominowanym przez rytuał pracy, propagandy i powtarzalności. Diagnozie tej odpowiada również warstwa stylistyczna tekstów. Poeta konsekwentnie wybiera prostotę i konkret, unika patosu oraz metaforycznego nadmiaru. Język pozostaje suchy, lapidarny, momentami brutalny – bliski dykcji poezji krytycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Z codziennego banału wyłania się sens egzystencjalny: ironia nie służy tu satyrze, lecz staje się narzędziem demaskacji i próbą ocalenia znaczenia. W ten sposób wyraża się poetyka nieufności – poezji, która nie ufa słowu nadętemu i ideologicznemu, lecz poszukuje prawdy w oszczędności, skrócie i dosłowności. Język staje się zarazem przestrzenią oporu i miejscem duchowej refleksji.

Związek między językiem a autentycznością istnienia zostaje wyraźnie ujawniony w nocie zamykającej arkusz, gdzie pojawia się stwierdzenie:

> Nie wszystko jednak zostało i nie wszystko zostanie powiedziane, bo prawdziwa poezja to człowiek. […] Ktoś powiedział, że artysta tym różni się od nerwicowca, iż pierwszy przy pomocy środków artystycznych przekazuje światu swój ból. Zaś drugi spala się[50].

Autorskie dopowiedzenie nadaje całemu tomowi jednoznaczny wymiar egzystencjalny. Poezja nie jest tu przedsięwzięciem estetycznym, lecz sposobem przeżywania bólu i ocalania sensu. Język i duchowość stapiają się w jedno: prawdziwa poezja nie polega na deklaracji ani formalnym geście, lecz wyrasta z obecności człowieka wobec świata. Debiutancki arkusz zamyka się więc jako zapis inicjacyjny – próba przeniesienia doświadczenia egzystencjalnego w porządek duchowy, jeszcze nieufny, lecz już wyraźnie zarysowany.

[50] A. Piskulak, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 16 („Od autora na okładce").

Od ironii do sacrum – pierwsze napięcia religijne

Idea poetyckiej nieufności wobec słowa, zapowiedziana w autorskim credo, znajduje rozwinięcie w utworach otwierających przestrzeń pytań metafizycznych. Ironia nie pełni już w nich wyłącznie funkcji demaskującej, lecz stopniowo ustępuje refleksji nad cierpieniem, pamięcią i duchowym doświadczeniem człowieka. W utworach *ja panie Boże* i *wtedy znaliśmy tylko jeden horoskop* ja liryczne doświadcza granicy języka – miejsca, w którym codzienność styka się z doświadczeniem sacrum.

W *ja panie Boże*[51] pojawia się ton modlitwy ironicznej, zarazem naznaczonej bólem. Pytanie o sens świata, przedstawionego jako „inwestycja" wymagająca administracyjnego „rozpatrzenia", sytuuje się na pograniczu groteski i powagi. Bóg zostaje ukazany w figurze urzędnika, a świat przypomina instytucję zarządzającą cierpieniem. Poezja staje się tu formą sprzeciwu wobec milczenia Boga i absurdalności rzeczywistości; język ironii przekształca się w język modlitwy, choć nadal pozostaje naznaczony wątpliwością. Gest ten zapowiada istotną przemianę: przejście od krytyki języka ku poszukiwaniu formy duchowego dialogu.

Inny wymiar tej przemiany ujawnia się w *wtedy znaliśmy tylko jeden horoskop*[52], jednym z najbardziej poruszających tekstów tomu. Wspomnienie rodziców splata się tu z motywem rajskiego ogrodu oraz utraconej niewinności: intymny obraz dzieciństwa stopniowo przechodzi w refleksję nad początkiem życia, doświadczeniem utraty i nieuchronnością cierpienia. Postacie rodziców zachowują podwójny wymiar – stają się symbolem pierwotnej miłości i bezpieczeństwa, a zarazem źródłem egzystencjalnego bólu wpisanego w sam akt narodzin i wejścia w świat.

Zwieńczeniem arkusza jest *wit naszego świata*[53], w którym poeta podejmuje próbę ocalenia pierwotnej, intuicyjnej religijności przed dogmatyzacją. Przywołana figura „światowita", zapisana świadomie małą literą, nie oznacza historycznego bóstwa, lecz człowieka „widzącego świat" – istotę doświadczającą sacrum bezpośrednio, w samej strukturze istnienia, a nie w jego instytucjonalnym uporządkowaniu. Obraz nocnego rytuału, podczas którego broni się „światowita" przed nałożeniem „nowych szat liturgicznych", staje się poetycką figurą oporu wobec zinstytucjonalizowanej religii oraz próbą powrotu do wiary pierwotnej – niesteoretyzowanej, a zarazem autentycznej.

---

[51] A. Piskulak, *ja panie Boże*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, op. cit., s. 14.
[52] A. Piskulak, *wtedy znaliśmy tylko jeden horoskop*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, s. 12.
[53] A. Piskulak, *wit naszego świata*, [in:] idem, *Kluczem do baśni*, s. 15.

W ten sposób *Kluczem do baśni* zamyka się nie afirmacją, lecz gestem duchowego sprzeciwu. Arkusz stanowi zapis pierwszego etapu poetyckiego dojrzewania – drogi prowadzącej od ironicznej demaskacji języka ku potrzebie sacrum, które pozostaje jeszcze niepewne i poszukujące, ale już wyraźnie obecne. Choć tom nie przynosi jeszcze spójnego projektu poetyckiego, ujawnia podstawowe intuicje, które wyznaczą kierunek dalszego rozwoju twórczości Piskulaka[54]. Debiutancki arkusz odsłania zatem poetykę nieufności wobec języka i rzeczywistości, przekształcającą się w kolejnych tomach w uważność wobec codzienności i ludzkiego doświadczenia. Naturalną kontynuacją tej drogi staje się *Po trzeciej zmianie*, a następnie *Z gwiazdozbioru oczu*, w których ironiczna diagnoza rzeczywistości ustępuje refleksji nad rytmem pracy, relacją z drugim człowiekiem oraz doświadczeniem czasu i przemijania.

2.3. *Po trzeciej zmianie* – praca, logos i doświadczenie zakorzenienia

Tom *Po trzeciej zmianie*[55] stanowi pierwszy w pełni świadomy zapis duchowej biografii Andrzeja Piskulaka. Poezja tego tomu rozwija się pomiędzy trzema zasadniczymi wymiarami doświadczenia: słowem, pracą i pamięcią. To właśnie w napięciu między nimi kształtuje się nowy porządek świata poetyckiego, zapowiadający kształt późniejszej poetyki. Słowo zostaje tu rozpoznane jako narzędzie nadawania sensu, praca wyznacza rytm uczestnictwa w świecie, pamięć natomiast otwiera przestrzeń dojrzewania tożsamości.

Logos – słowo, stworzenie i ciężar istnienia

Tom otwiera *słowo na początku*, wprowadzające jeden z kluczowych motywów całej twórczości Piskulaka: pytanie o logos. Już pierwszy wers – „nie mogłem stłumić poduszką / słowa na początku”[56] przywołuje biblijny akt stworzenia, odsyłając zarówno do *Księgi Rodzaju*, jak i prologu *Ewangelii św. Jana*. Słowo staje się zasadą istnienia, której nie sposób uciszyć ani wyprzeć, wewnętrznym przymusem mówienia i tworzenia. Logos traci w tym

[54] Cf. A. Piskulak, *Agwazja. Wystawa malarstwa i rysunku – katalog wystawy*, Kielce 1981. Publikacja powstała we współpracy z grafikiem Edo Tuzem i stanowi wczesny przykład połączenia tekstu poetyckiego z formą plastyczną; vide Aneks A.
[55] A. Piskulak, *Po trzeciej zmianie*, op. cit.
[56] A. Piskulak, *słowo na początku*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 5; cf. Rdz 1,1; J 1,1.

ujęciu charakter czysto teologiczny i zyskuje wymiar egzystencjalny. Nie jest już wyłącznie znakiem boskiej kreacji, lecz doświadczeniem człowieka, miejscem spotkania z początkiem, sensem i ciężarem istnienia. Akt pisania przybiera formę współuczestnictwa w dziele stworzenia, pozostaje jednak wolny od patosu: poezja nie „powtarza" aktu boskiego, lecz mierzy się z jego konsekwencjami w świecie, który utracił stabilne punkty metafizyczne. Charakterystyczna dla tego wiersza ambiwalencja ujawnia się w obrazie przejścia od aktu stwarzania do codziennego zmęczenia:

> i tak upłynął
> wieczór i poranek
> dzień kolejny[57].

Gest kreacji zostaje tu przepisany na ludzkie doświadczenie: stwarzanie świata nie kończy się objawieniem sensu, lecz przechodzi w rytm pracy, czasu i wysiłku. Poezja staje się przestrzenią symbolicznego „nazywania" rzeczywistości, dokonywanego nie w akcie triumfu, lecz w napięciu między ciszą a koniecznością mówienia. Kulminacją tej perspektywy jest ironiczno-metafizyczna scena końcowa:

> czy ta chwila
> po stworzeniu słowa
> jest czasem na papierosa
> siódmym dniem
> czy chwilą by
> rozprostować krzyż…[58].

W obrazie tym codzienność splata się z transcendencją. Motyw „rozprostowania krzyża" odsyła zarazem do biblijnego odpoczynku po stworzeniu, jak i do ludzkiego doświadczenia znużenia, bólu oraz duchowego ciężaru. Logos nie przybiera tu postaci czystej harmonii, lecz doświadczenia naznaczonego obciążeniem – wymagającego pracy, wytrwania i zgody na niedoskonałość. Tym samym motyw słowa ustanawia jedną z kluczowych osi tomu: duchowość rozpoznawaną nie w uniesieniu, lecz w rytmie codziennego trudu. Motyw logosu zostaje więc wpisany w codzienność, zapowiadając charakterystyczne dla tego tomu połączenie metafizyki i pracy.

[57] Ibidem.
[58] Ibidem.

Refleksja nad naturą słowa prowadzi w tomie *Po trzeciej zmianie* ku namysłowi nad samym aktem stworzenia – relacją Boga i człowieka, w której splatają się błogosławieństwo istnienia, wolność oraz doświadczenie upadku. Dialektykę tę odsłaniają wiersze *pierwsze błogosławieństwo* i *wygnanie*, stanowiące poetycką reinterpretację biblijnego mitu początku oraz utraty Raju. Oba teksty ujawniają napięcie między darem istnienia a koniecznością odpowiedzialności, wpisując ludzką kondycję w dynamiczną relację z Absolutem.

W *pierwszym błogosławieństwie* relacja ta przybiera postać paradoksalnego zespolenia istnienia Boga i człowieka:

> pierwsza to istota
> ale nie mam
> wyboru
> abym mógł istnieć
> musi istnieć on[59].

Ja liryczne ujmuje akt stworzenia z pogranicza boskiej i ludzkiej perspektywy, przedstawiając go jako relację wzajemnej zależności bytów. Człowiek zostaje powołany „na obraz i podobieństwo", a zarazem obdarzony wolnością, która nie wyklucza konfliktu ze Stwórcą:

> na mój obraz i podobieństwo
> niezależny
> będzie walczył ze mną
> i istniał
> w zwycięstwie przegra
> aż stanie się taki
> sam
> jak ja[60].

Relacja Bóg–człowiek ma tu charakter dialektyczny i opiera się jednocześnie na podobieństwie oraz sprzeczności. Wolność, stanowiąca warunek człowieczeństwa, pociąga za sobą możliwość buntu, oddalenia i zdrady. Formuła „w zwycięstwie przegra" staje się paradoksalnym streszczeniem tej kondycji. W tym ujęciu wiersz wpisuje się w nurt egzystencjalnych reinterpretacji mitu stworzenia, w których grzech nie tyle oznacza upadek, ile staje się warunkiem duchowego dojrzewania i samostanowienia. Motyw ten zostaje

[59] A. Piskulak, *pierwsze błogosławieństwo*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 6.
[60] Ibidem.

rozwinięty w *wygnaniu*, w którym biblijny dramat utraty Raju przybiera formę ironicznego dialogu:

> dlaczego zerwałeś
> umowę o pobyt w raju
> nie zrozumiałeś
> swojego człowieczeństwa w raju
> i roli posłuszeństwa[61].

Zerwanie „umowy" oznacza tu symboliczne odrzucenie harmonii między człowiekiem, światem i Bogiem. Raj zostaje rozpoznany jako utracony stan świadomości, ziemia natomiast staje się przestrzenią pracy i odpowiedzialności:

> zsyłamy cię na ziemię
> byś doorał się
> roli jaką sam sobie wyznaczysz[62].

Praca wpisuje się tym samym w porządek duchowy, stając się nie karą, lecz warunkiem dojrzewania. Obraz „korony z cierpienia", której człowiek „nie przekroczy", syntetyzuje tę antropologiczną wizję: ludzkie istnienie rozpięte jest między trudem a nadzieją, między doświadczeniem upadku a możliwością odkupienia. W tej poetyckiej reinterpretacji mit grzechu pierworodnego nie zamyka drogi sensu, lecz ją otwiera, czyniąc z historii wygnania punkt wyjścia dla duchowego wzrostu i samopoznania[63]. Refleksja nad logosem zostaje więc od początku wpisana nie w porządek abstrakcyjnej metafizyki, lecz w doświadczenie trudu, odpowiedzialności i ludzkiego dojrzewania.

Świat społeczny – wspólnota, pamięć i doświadczenie wykluczenia

Świat wartości szczególnie wyraźnie ujawnia napięcie między doświadczeniem dzieciństwa a porządkiem dorosłości, których nie da się już bezpośrednio połączyć. Towarzyszące ja lirycznemu poczucie wyobcowania wynika z naruszenia ciągłości między tymi dwoma porządkami egzystencji – nie jako efekt świadomego wyboru, lecz

[61] A. Piskulak, *wygnanie*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 7.
[62] Ibidem.
[63] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 32–36; P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 219–235; J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków, 1998, s. 145–158.

doświadczenie utraty. W wierszu *Zabrano mi*[64] zerwanie to dokonuje się wbrew woli bohatera lirycznego, w akcie symbolicznego „bezprawia", które pozbawia go możliwości trwania w świecie dziecięcej oczywistości: „zabrano mi czereśnie". Dzieciństwo przybiera postać przestrzeni pierwotnej harmonii, utrwalonej nie tyle w idealizacji, ile w pamięci zmysłowej. Centralnym obrazem utworu stają się czereśnie, symbol zmysłowej pełni i poznania zakorzenionego w ciele. Ich smak i zapach przeciwstawione zostają językowi dorosłości: „sztywnym urzędom" i „kominiastym hymnom", reprezentującym porządek instytucjonalny i abstrakcyjny. Poezja staje się formą egzystencjalnego sprzeciwu wobec utraty – próbą ocalenia sensu poprzez pamięć, smak i słowo. *Zabrano mi* stanowi więc tekst graniczny: zapisuje doświadczenie pęknięcia między dzieciństwem a dorosłością, a zarazem zapowiada późniejszą poetykę pamięci, w której sens odzyskiwany będzie nie poprzez mit, lecz poprzez konkret zmysłowy i doświadczenie miejsca.

W *liryce wiejskiego chłopaka*[65] poeta podejmuje próbę ponownego „zamieszkania" w przestrzeni dzieciństwa, czyni to jednak z perspektywy dojrzałej świadomości. Sklep, kino, remiza, kościół i stacja kolejowa układają się w mikroświat prowincjonalnej wspólnoty, tworzący mapę formowania się tożsamości. Sacrum nie dominuje tu nad codziennością, lecz współistnieje z nią, tracąc patos, ale zachowując sens. Doświadczenie to wyrasta z konkretnego pejzażu przemysłowo-wiejskiego okolic Zagnańska, który już w *Po trzeciej zmianie* przestaje być neutralnym tłem i staje się przestrzenią inicjalną poetyckiego poznania. Układ przywołanych miejsc tworzy zamknięty mikroświat, w którym każdy element pełni określoną funkcję egzystencjalną. „Cztery strony świata" nie wyznaczają tu abstrakcyjnego horyzontu, lecz mapę codzienności: sklep, kino, remiza strażacka i kościół stają się podstawowymi punktami orientacyjnymi wspólnoty.

Szczególne znaczenie zyskuje kościół „skromnie zakurzony w sobie", usytuowany obok kopalni dolomitu i taśmociągu, który nie dominuje przestrzeni, lecz współistnieje z nią w sposób cichy i nieoczywisty. Sacrum nie zostaje tu wyodrębnione ani uprzywilejowane; przeciwnie, wpisuje się w rytm pracy i codziennego trwania. Stacja kolejowa, „wyznaczająca ucieczkę", pozostaje figurą możliwości, granicą między pozostaniem a odejściem, jednak sama decyzja nie zostaje podjęta. *Liryka wiejskiego chłopaka* nie przynosi jeszcze świadomej mitologizacji miejsca, lecz stanowi moment rozpoznania przestrzeni formacyjnej, świata, który nie zostaje porzucony ani idealizowany, ale kształtuje

[64] A. Piskulak, *zabrano mi*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 45.
[65] A. Piskulak, *liryka wiejskiego chłopaka*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 54.

wrażliwość i sposób widzenia rzeczywistości. Tom ukazuje tym samym przejście od ironicznego rozpoznania rzeczywistości ku uważności wobec miejsca, pamięci i relacji, które w kolejnych wierszach staną się podstawą poetyckiego rozpoznawania rzeczywistości.

Motyw dzieciństwa, obecny w utworach *Zabrano mi* oraz *liryce wiejskiego chłopaka*, znajduje dopełnienie w *mojej matce*[66], gdzie pamięć osobista koncentruje się wokół figury kobiety obecnej u źródeł życia i ludzkiej wrażliwości. Tekst ma szczególnie intymny charakter: prostota obrazów i oszczędność języka odsłaniają dzieciństwo jako przestrzeń miłości, bólu i milczenia. Nie jest to jednak jedynie zapis wspomnienia, lecz symboliczna rekonstrukcja duchowego rodowodu. Obecność matki, utrwalona w realistycznych i cielesnych obrazach, przekracza wymiar jednostkowy i staje się znakiem zakorzenienia w ciągłości istnienia. Już w tym wczesnym tekście figura kobiety staje się punktem pierwotnego oparcia i trwania. Doświadczenie to nie zostaje jeszcze nazwane ani symbolicznie uporządkowane, lecz w późniejszej twórczości powróci w poszerzonej postaci pamięci babci oraz kobiecego zakorzenienia w krajobrazie.

Praca – rytm codzienności i doświadczenie trudu

Równolegle w tomie *Po trzeciej zmianie* wyraźnie wyłania się nurt refleksji nad doświadczeniem pracy, pojmowanej nie tylko w kategoriach konieczności egzystencjalnej, lecz również duchowego dojrzewania. W *poecie robotniku* akt pisania zostaje zrównany z fizycznym wysiłkiem, a zarazem poddany ironicznej demitologizacji:

> pisać wiersze
> będąc kolejarzem
> liczyć wagony
> będąc poetą[67].

Autoironia („ani metafor, ani semaforów”) łączy tu sferę materialną i duchową: poezja nie unosi się ponad rzeczywistością, lecz rodzi się w rytmie pracy, zmęczenia i powtarzalności. Codzienność „poety–robotnika” zostaje podniesiona do rangi doświadczenia egzystencjalnego – praktyki obecności w świecie. Najpełniejszy wyraz tej

[66] A. Piskulak, *moja matka*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 51.
[67] A. Piskulak, *poeta robotnik*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 46.

poetyki przynosi *miasto o trzeciej zmianie*[68], stanowiące centralny punkt tomu. Obraz robotniczego miasta o świcie łączy język techniczny z obrazami natury, prowadząc do symbolicznej syntezy: człowiek i ziemia współuczestniczą w jednym rytmie istnienia. Praca nie jest tu znakiem wyobcowania, lecz miejscem, w którym sacrum ujawnia się w zmęczeniu, trwaniu i powtarzalności.

Dopełnieniem tej refleksji jest autotematyczny tekst [*gdy noc okryła kołdrą podwórko ogrodzone drutem*][69], w którym doświadczenie pracy zostaje bezpośrednio wpisane w genezę języka poetyckiego, a sama poezja wyrasta z rytmu codzienności i fizycznego trudu. Utwór przybiera formę duchowej biografii, w której proces twórczy zostaje zrównany z fizycznym wysiłkiem. Tradycyjna figura poety-wieszcza ustępuje miejsca postaci poety-robotnika – człowieka „kującego słowo" w bezpośrednim kontakcie z materią świata. Poezja staje się praktyką egzystencjalnego samopoznania, zakorzenioną w pracy, milczeniu i uważności.

Krajobraz – dąb, pamięć i pierwsze rozpoznanie miejsca

Jeśli wcześniejsze teksty tomu *Po trzeciej zmianie* koncentrują się przede wszystkim na doświadczeniu pracy i rytmie codzienności, motyw Dębu Bartka otwiera w poezji Andrzeja Piskulaka nową perspektywę: zakorzenienia w przestrzeni oraz dialogu z krajobrazem – nośnikiem pamięci i sacrum. Zostaje on zarysowany między innymi w utworach *Dąb i ja*, *[gdy tak się gapi na wycieczkowiczów]* oraz *Czarny spowiednik*[70], zapowiadając jeden z kluczowych kierunków dalszej twórczości poety. Dąb Bartek, głęboko wpisany w pejzaż Zagnańska i jego okolic[71], przestaje być wyłącznie lokalnym pomnikiem przyrody i stopniowo ujawnia figurę trwania – punkt styczny natury, biografii i doświadczenia duchowego. Drzewo nie jest jeszcze pełnoprawnym archetypem, lecz już na tym etapie odsłania jedno z podstawowych rozpoznań tej poezji: pejzaż nie stanowi neutralnego tła egzystencji, lecz jej współuczestnika – trwały punkt odniesienia, który w późniejszej twórczości zostanie rozwinięty w pełną kategorię antropologiczną.

---

[68] A. Piskulak, *miasto o trzeciej zmianie*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 55.
[69] A. Piskulak, [*gdy noc okryła kołdrą podwórko ogrodzone drutem*], [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 33–34.
[70] Por. A. Piskulak, *Dąb i ja*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 11–12; [*gdy tak się gapi na wycieczkowiczów*], tamże, s. 13–14; *Czarny spowiednik*, tamże, s. 15–16.
[71] Cf. S. Janicki, *Dąb Bartek*, Zagnańsk 1987; idem, *Spacerkiem po gminie Zagnańsk i okolicy*, Zagnańsk 2003.

Dąb i ja[72] szczególnie wyraźnie odsłania relację między człowiekiem a drzewem, ukazaną nie jako gotowa konstrukcja symboliczna, lecz sytuacyjne spotkanie dwóch bytów trwających w tym samym miejscu i czasie. Ja liryczne – „jeden z dwóch łotrów rozkrzyżowany / na ławeczce" – wpisane zostaje w porządek cielesny i codzienny, podczas gdy dąb „gestykuluje do nieba / niezgrabnie gałęziami". Zderzenie rejestru potocznego z porządkiem sakralnym nie prowadzi do jednoznacznej symbolizacji, lecz odsłania napięcie między ciężarem istnienia a potrzebą odniesienia go ku temu, co trwalsze od ludzkiego losu. Drzewo nie zostaje jeszcze ustanowione centrum znaczeń ani figurą porządkującą świat przedstawiony. Jego obecność ma charakter relacyjny i cielesny: dąb współuczestniczy w doświadczeniu ja lirycznego, lecz go nie dominuje. Wspólnota losu budowanego na doświadczeniu kruchości i trwania zarysowuje się poprzez gest, ruch i materię, nie zaś poprzez gotową symbolikę. Już na tym etapie pojawia się intuicja trwałości wpisanej w pejzaż, która po latach powróci w twórczości Piskulaka w postaci rozwiniętej figury antropologicznej i duchowej.

W obrębie całego tomu *Po trzeciej zmianie* motyw dębu otwiera refleksję nad zakorzenieniem w przestrzeni rodzinnej oraz dialogiem z ziemią – nośnikiem pamięci. Krajobraz zaczyna pełnić funkcję medium pamięciowego, wobec którego ja liryczne konfrontuje własne trwanie i przemijalność, a świętokrzyski pejzaż zostaje rozpoznany jako przestrzeń formowania tożsamości. Intuicja ta pozostaje jeszcze niesyntetyczna, lecz wyraźnie zapowiada rozwój poetyckiej geopoetyki. Dopiero w kolejnych tomach motyw drzewa rozwinie się w pełnoprawny archetyp życia, pamięci i ofiary. Kulminację tego procesu przyniesie zbiór *Dąb jak chłop* (2003), w którym figura drzewa zostaje podniesiona do rangi osi refleksji nad cyklem natury, historią, pracą i ludzkim losem.

To, co w *Po trzeciej zmianie* organizuje doświadczenie poprzez relację z krajobrazem i czasem, w *Z gwiazdozbioru oczu* zostanie rozpoznane w przestrzeni doświadczenia relacyjnego – figurze osoby bliskiej, obecnej i trwającej w rytmie codzienności. Postać babci przejmie tam funkcję cichego punktu skupienia, wobec którego porządkują się pamięć, doświadczenie pracy oraz poczucie sensu. W ten sposób poetyka miejsca stopniowo przekształca się w poetykę relacji i pamięci, które staną się jednym z najważniejszych wymiarów późniejszej twórczości Piskulaka.

[72] A. Piskulak, *Dąb i ja*, [in:] idem, *Po trzeciej zmianie*, op. cit., s. 11.

2.4. *Z gwiazdozbioru oczu* – poetycka podróż przez relację, miłość i cykliczność istnienia

Tom *Z gwiazdozbioru oczu*[73] zamyka wczesny etap twórczości Andrzeja Piskulaka, stanowiąc świadomy i kompozycyjnie domknięty projekt egzystencjalny. W przeciwieństwie do *Po trzeciej zmianie*, które gromadziło również wcześniejsze teksty, zbiór ten składa się z nowych utworów układających się w spójną całość tematyczną i znaczeniową. Nie jest to zbiór przypadkowych liryków, lecz poetycki cykl obejmujący doświadczenie życia w jego kolistym wymiarze – od dzieciństwa i młodzieńczego zdumienia światem, poprzez miłość i rodzicielstwo, aż po refleksję nad przemijaniem i śmiercią. Poezja ta nie konstruuje linearnej narracji biograficznej; przeciwnie, organizuje się w strukturę powrotów i nawrotów, w której początek i kres pozostają ze sobą w nieustannym dialogu.

Z gwiazdozbioru oczu należy odczytywać jako pierwszą w pełni świadomą próbę syntezy doświadczeń, które w późniejszej twórczości zostaną rozwinięte w samodzielne, dojrzałe cykle. Tom ustanawia zasadnicze osie dalszej poezji Piskulaka: pamięć rozumianą w kategoriach trwania, relację stanowiącą przestrzeń sensu oraz powrót ujmowany jako podstawowy gest duchowego rozpoznania. Wokół tych doświadczeń organizować się będzie późniejsza poetyka – coraz wyraźniej zakorzeniona w pamięci miejsca, codzienności oraz relacjach budujących poczucie ciągłości istnienia.

Powrót – pamięć miejsca i ponowne odczytanie początku

Motyw wyprawy, początkowo przypominającej dziecięcą i beztroską przygodę, okazuje się ruchem wstecznym – powrotem do źródeł własnego istnienia:

> Bardzo chciałem odkryć
> Inny ląd
> Usadowiłem się wygodnie
> W mojej dębinie
> I popłynąłem[74].

[73] A. Piskulak, *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989 (dalej: *Z gwiazdozbioru oczu*).
[74] A. Piskulak, *Inny ląd*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 2.

„Inny ląd" nie oznacza przestrzeni obcej ani egzotycznej, lecz ponowne odkrycie tego, co najbliższe – rodzinnej dębiny, rozumianej w kategoriach zakorzenienia, pamięci i trwania; miejsca przeżytego, a nie abstrakcyjnej przestrzeni. Podróż nie prowadzi ku egzotyce, lecz ku rozpoznaniu własnego miejsca w świecie. Krajobraz dzieciństwa staje się przestrzenią egzystencjalną: punktem odniesienia, wobec którego porządkuje się doświadczenie sensu. To właśnie tutaj abstrakcyjna przestrzeń przekształca się w miejsce – przeżyte, naznaczone emocją i duchową obecnością. Motyw dębu powraca zarazem jako znak stabilności i ciągłości, zapowiadając rozwijaną w późniejszej twórczości geopoetykę drzewa. W *Innym lądzie* nie przyjmuje on jeszcze rangi pełnej figury symbolicznej; staje się raczej intuicyjnym punktem orientacyjnym, wokół którego organizuje się doświadczenie świata. Symbolika powrotu zostaje domknięta obrazem bociana – ptaka cykliczności i ponownego przybycia:

Wreszcie na horyzoncie
Pojawił się bocian
Zwiastując ląd
Nieznany ląd
Podwórka[75].

„Nieznany ląd podwórka" unaocznia zasadniczą logikę tomu: sens objawia się nie w przekraczaniu świata, lecz w jego uważnym, ponownym zobaczeniu. Sacrum nie znajduje się „poza" codziennością, ale ujawnia się w jej wnętrzu – w prostocie, powtarzalności i pamięci[76]. Powrót nie oznacza tu cofnięcia się ku przeszłości, lecz próbę ponownego odczytania doświadczeń, które wcześniej pozostawały niedostrzeżone lub niewyrażalne. W ten sposób przestrzeń dzieciństwa zostaje rozpoznana nie tylko jako obszar wspomnień, lecz również miejsce duchowego zakorzenienia i formowania tożsamości.

Bezpośrednio po *Innym lądzie* pojawia się wiersz bez tytułu, w którym powraca pytanie o możliwość odzyskania pierwotnego sensu słowa:

Oddzielmy
Zazdrość od miłości
I łzy od błękitu spojrzenia
Dajmy inne znaczenie słowu

[75] Ibidem.
[76] Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 154–160.

Które
Było na początku[77].

Refleksja nad językiem ma tu charakter hermeneutyczny: sens nie jest dany raz na zawsze, lecz rodzi się w dialogu podmiotu ze światem i z drugim człowiekiem. Poszukiwanie „innego lądu" oraz próba nadania nowego znaczenia słowu okazują się dwiema odsłonami tego samego doświadczenia – stopniowego rozpoznawania siebie poprzez relację ze światem i drugim człowiekiem. W ten sposób początek tomu ustanawia podstawowy kierunek dalszej refleksji: od pamięci miejsca ku doświadczeniu relacji i duchowego współistnienia.

Relacja – miłość, rodzicielstwo i figura Ojca

W tym ujęciu miłość staje się formą poznania. Nie zostaje ona sprowadzona do emocji ani zmysłowości; staje się przestrzenią weryfikacji języka i sensu, miejscem przejścia od „ja" ku relacyjności. Tytułowy gwiazdozbiór oczu nabiera znaczenia symbolicznego: jest metaforą poznania świata poprzez spojrzenie drugiego człowieka – konstelacją doświadczeń, w której splatają się miłość, dojrzewanie, pamięć i przemijanie.

Cykl miłosny otwiera *Gwiazdozbiór oczu*, wprowadzający nowy ton w poezji Piskulaka – ton czułości, skupienia i kontemplacji. Motyw światła i spojrzenia buduje obraz relacji wpisanej w porządek kosmiczny:

Czy te dwie pary podwójnych gwiazd
Oddalone od siebie na odległość
Gorącego oddechu[78].

Spotkanie oczu nabiera charakteru dialogicznego – staje się przekroczeniem zamknięcia „ja" i wejściem w przestrzeń autentycznego „Ty", w której sens rodzi się pomiędzy osobami. Miłość przybiera postać doświadczenia współistnienia, w którym cielesność i duchowość nie wykluczają się, lecz wzajemnie dopełniają.

W kolejnym tekście spojrzenie okazuje się aktem twórczym – gestem, który nie tylko rozpoznaje obecność drugiej osoby, lecz ją współustanawia:

[77] A. Piskulak, [*Oddzielmy zazdrość od miłości*], [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 3.
[78] A. Piskulak, *Gwiazdozbiór oczu*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 4.

Patrzę
W rozpięte na sztalugach dębów
Niebo[79].

Poeta nie tylko kontempluje obecność ukochanej, lecz współuczestniczy w jej „stwarzaniu" poprzez spojrzenie. Przyroda – drzewa, wiatr, niebo – staje się mediatorem między tym, co ludzkie, a tym, co duchowe. Pytanie: „Kto był wpierw / Imię czy Twoje ciało"[80] przywołuje biblijną logikę logosu, wskazując zarazem na pierwotną jedność słowa oraz materii, stanowiącą podstawę istnienia.

Pozostałe ogniwa cyklu – *Warkocz*, *Czarna miłość* i *Łabędź*[81] – ukazują różne odsłony miłości: od pamięci i utraty, przez namiętność oraz ambiwalencję, po kontemplację i harmonię. *Warkocz* zapisuje uczucie w pamięci zmysłowej, czyniąc z obrazu włosów figurę trwania i ocalonej obecności. *Czarna miłość* przynosi doświadczenie intensywne i graniczne, w którym zmysłowość staje się drogą duchowego poznania. Cykl domyka *Łabędź*, wprowadzający ton wyciszenia oraz integracji przeciwieństw – delikatności i siły oraz kruchości i odwagi. W całym tomie miłość funkcjonuje nie tylko w wymiarze tematycznym, lecz również jako język istnienia. To poprzez relację z drugim człowiekiem poeta uczy się widzieć świat, odkrywając w spojrzeniu ukochanej zarówno własny początek, jak i ślad transcendencji. *Z gwiazdozbioru oczu* stanowi tym samym nie tylko domknięcie wczesnego etapu twórczości, lecz także zapowiedź dalszej drogi – poezji pamięci, relacji i duchowego powrotu, która w kolejnych tomach zostanie rozwinięta i pogłębiona.

Po inicjacyjnym doświadczeniu miłości następnym wymiarem poetyckiego cyklu życia staje się rodzicielstwo, ukazane zarazem w wymiarze intymnym i kosmicznym, osadzonym w symbolice biblijnej oraz archetypicznej. W *Łuku nieba*[82] obraz nieba napiętego niczym łuk wyznacza zarówno czas biologiczny, jak i rytm kosmiczny. Rozpięcie „od czerwca do stycznia" odsyła do okresu ciąży, ale również do cyklu światła i ciemności – drogi ku narodzinom nowego życia. Narodziny dziecka zostają wpisane w mit stworzenia: nowa istota „przychodzi z innego świata", a podstawowe czynności opieki – karmienie i przewijanie – zestawione zostają z metafizycznym wymiarem wydarzenia. Podobny porządek powraca w utworze *W stajence*, odwołującym się do biblijnej sceny narodzin

[79] A. Piskulak, [*Patrzę w rozpięte na sztalugach dębów niebo*], [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 5.
[80] Ibidem.
[81] Cf. A. Piskulak, *Warkocz*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 6; *Czarna miłość*, ibidem, s. 7; *Łabędź*, ibidem, s. 8.
[82] Cf. A. Piskulak, *Łuk nieba*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 9; *W stajence*, ibidem, s. 10.

Chrystusa. Odwołanie do postaci Józefa i Marii wzmacnia wymiar odpowiedzialności oraz świadomości przyszłego cierpienia: ojcostwo ukazane zostaje jako akt przyjęcia losu przekraczającego ludzką kontrolę. Narodziny nie oznaczają więc wyłącznie początku, lecz niosą również zapowiedź drogi naznaczonej bólem i ofiarą. Rodzicielstwo staje się tym samym udziałem w misterium stworzenia, ale także doświadczeniem bezradności wobec losu. Człowiek, współuczestnicząc w akcie narodzin, pozostaje ograniczony do gestów troski i obecności – „nakarmić i przewinąć" okazuje się formułą miłości oraz jedyną możliwą odpowiedzią na dar życia.

W *Gwiezdnym kuligu*[83] sacrum splata się z codziennością: zmęczenie, noc i sen przekształcone zostają w baśniowo-kosmiczną wizję wspólnej podróży, w której rodzicielstwo i dzieciństwo spotykają się w przestrzeni wyobraźni. Ton patosu przełamuje *Dziecko w kolebce*, gdzie pojawia się czuła ironia. Narodziny ukazane zostają jako epifania zwyczajności – wydarzenie zarazem przytłaczające i nadające sens codziennemu doświadczeniu. Poezja pozostaje wierna zasadzie, wedle której święto ukryte jest w codzienności, a sacrum nie wymaga podniosłego gestu. Rodzicielstwo nie jest więc jedynie doświadczeniem biograficznym, lecz modelem duchowego poznania. Imię wypowiedziane nad dzieckiem nabiera charakteru aktu stwórczego, a ojcostwo zostaje wpisane w refleksję nad Logosem – słowem, które nie tylko nazywa, lecz także powołuje do istnienia.

Po doświadczeniu miłości i rodzicielstwa uwaga poetycka kieruje się ku figurze Ojca – źródłu tożsamości oraz jednemu z najbardziej ambiwalentnych motywów tomu. Wiersz *I tak bardzo chciał razem z ojcem*[84] stanowi zapis duchowego pęknięcia między mitem dzieciństwa a rzeczywistością ludzkiej słabości. Początkowe partie tekstu przywołują pragnienie wspólnoty wyrażone w języku mitycznym: „siedem słońc" i „siódme niebo" przywołują archetypiczne obrazy pełni oraz doskonałości. Dziecko pragnie uczestniczyć wraz z ojcem w akcie stwarzania – „oddzielić jasność od ciemności" – co bezpośrednio odsyła do języka Księgi Rodzaju. Ojciec jawi się tu jako figura Stwórcy, gwaranta ładu i sensu.

Finał przynosi jednak gwałtowne zerwanie tego porządku: mit ojca ulega destrukcji, a wzniosły archetyp zostaje skonfrontowany z obrazem ludzkiego upadku. Demitologizacja nie przybiera formy oskarżenia, lecz bolesnego rozpoznania, w którym sacrum i profanum

[83] Cf. A. Piskulak, *Gwiezdny kulig*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 13; *Dziecko w kolebce*, ibidem, s. 12.
[84] A. Piskulak, *I tak bardzo chciał razem z ojcem*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 14.

współistnieją w jednej postaci. Ojciec traci wymiar boski, nie przestaje jednak pozostawać źródłem tożsamości. Utwór odsłania ambiwalentną naturę figury Ojca, łączącego porządek i chaos, tworzenie oraz destrukcję. Brak oparcia w ojcu zmusza ja liryczne do samodzielnego ustanawiania sensu – przejęcia roli tego, który „oddziela światło od ciemności" za pomocą słowa poetyckiego. Poezja przybiera tym samym formę inicjacji: momentu, w którym utrata zostaje przekształcona w język. Pamięć nie polega tu na prostym odtworzeniu przeszłości, lecz na nadawaniu znaczenia temu, co utracone. Powrót do ojca dokonuje się więc nie poprzez rekonstrukcję, ale poprzez ocalenie w słowie – poezja staje się przestrzenią symbolicznego przetworzenia doświadczenia braku.

Pamięć i przemijanie – dzieciństwo, babcia i eschatologia codzienności

Pęknięcie figury Ojca nie domyka się w porządku relacyjnym; przeciwnie, uruchamia proces inicjacyjny, który przenosi się z obszaru więzi ku doświadczeniu świata, natury i lęku, otwierając drogę do dzieciństwa rozumianego jako przestrzeń graniczna. Dzieciństwo powraca więc w tomie nie w sensie sentymentalnym, lecz poprzez doświadczenie wyobraźni, lęku i poczucia tajemnicy. Kulminację tego nurtu stanowi *Wielki głaz*[85], w którym przestrzeń domu, dębiny i głazu tworzy symboliczny układ zakorzenienia oraz przejścia. Głaz narzutowy, „przypominający właz do wnętrza ziemi", funkcjonuje jako figura granicy między światem widzialnym a ukrytą głębią istnienia. Próba jego podważenia staje się gestem inicjacyjnym – pierwszym ruchem ku przekroczeniu. Kamień zostaje ożywiony: „oddycha", posiada „twarde serce", czuwa nad lękami i tęsknotami dziecka. Relacja z nim przybiera charakter empatycznego przymierza opartego na uznaniu istnienia sfery niepoznawalnej za warunek dojrzewania. Ożywiony kamień przybiera postać bachelardowskiej przestrzeni intymnej – skupiającej dziecięce lęki, pamięć i wyobraźnię[86].

Ostateczna destrukcja głazu, gdy zostaje on zabrany jako materiał budowlany, ma wymiar symboliczny i oznacza moment desakralizacji świata: przejście od porządku mitycznego ku utylitarnej logice dorosłości. Utrata głazu staje się utratą centrum, pierwszym doświadczeniem pęknięcia między dziecięcą wyobraźnią a rzeczywistością pracy i użyteczności. *Wielki głaz* nie jest więc jedynie zapisem wspomnienia, lecz medytacją nad

[85] A. Piskulak, *Wielki głaz*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 16.
[86] Cf. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1976, R. LXVII, z. 1, s. 239–243.

utratą sensu oraz pamięci miejsca. To, co wcześniej organizowało doświadczenie świata, zostaje sprowadzone do funkcji fundamentu obory. Dzięki ocaleniu w słowie mit nie zanika jednak całkowicie, lecz pozostaje śladem – pamięcią sacrum wpisaną w język.

Po doświadczeniach inicjacyjnych miłości, ojcostwa oraz rozrachunku z mitem dzieciństwa poezja *Z gwiazdozbioru oczu* zwraca się ku codziennym obrazom świata, zapisanym w formie krótkich, kontemplacyjnych miniatur. Ich ascetyczny język nie służy opisowi, lecz uchwyceniu chwili obecności: przemijania światła, rytmu natury i dyskretnego dotknięcia sacrum. Krajobraz nie stanowi tu tła wydarzeń, ale medium doświadczenia egzystencjalnego – miejsca przeżywanego, a nie przedstawianego. Miniatury te można odczytywać w kategoriach kadrów duchowej biografii, zapisywanej w ruchu i skupieniu. Ich minimalizm nie oznacza redukcji sensu, lecz otwiera przestrzeń ciszy, w której natura przejmuje rolę pośrednika między ludzką kruchością a nieutraconą całkowicie obecnością sacrum. Po wcześniejszych sekwencjach narracyjnych krótkie formy wprowadzają ton dojrzałej medytacji, charakterystyczny dla całego tomu.

Wiersz *Wspinaczka na urlop*[87] przedstawia doświadczenie w formie metafory duchowego wysiłku Urywany rytm wersów naśladuje oddech wspinającego się ciała, a fizyczny trud nabiera znaczenia oczyszczającego. Góra staje się przestrzenią próby i skupienia, w której wysiłek cielesny oraz duchowy stapiają się w jedno. Podobny sens powraca w *Taterniku*, gdzie kontakt z przepaścią i nagły lęk nie prowadzą do triumfu, lecz do zgody na kruchość istnienia. Duchowy „szczyt" okazuje się doświadczeniem akceptacji, nie zwycięstwa.

W kolejnych miniaturach – *Góralska hala*, *Dniówka*, *Zimny poranek* i *U strzechy*[88] – codzienność ukazana zostaje w wymiarze rytualnym. Zwykłe czynności oraz elementy pejzażu nabierają symbolicznej gęstości, a natura odsłania cykliczny rytm odradzania. *U strzechy* rozwija metaforę płodności i światła uświęcających zwyczajność, czyniąc z niej figurę przejścia – od zastoju ku życiu. Poezja potwierdza tym samym intuicję, że sacrum objawia się w rytmie świata, nie poza nim.

Symboliczną kulminację tej partii tomu przynoszą *Zielone świątki*[89]. Wizja „monstrancji" wieczornego nieba nadaje pejzażowi wymiar liturgiczny, a zieleń, światło i ogień układają się w obraz kosmicznego odrodzenia. Doświadczenia drogi i wysiłku

[87] Cf. A. Piskulak, *Wspinaczka na urlop*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 21; *Taternik*, ibidem, s. 24.
[88] Cf. A. Piskulak, *Góralska hala*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 22; *Dniówka*, ibidem, s. 29; *Zimny poranek*, ibidem, s. 30; *U strzechy*, ibidem, s. 31.
[89] Cf. A. Piskulak, *Zielone świątki*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 33.

zostają podniesione do rangi rytuału istnienia. Moment ten zapowiada rozwój późniejszej geopoetyki zakorzenienia, w pełni rozwiniętej w tomach *Dąb jak chłop* oraz *Li®tania*.

Istotnym przesunięciem tomu okazują się teksty poświęcone babci poety, Wacławie Łukomskiej. Choć nie tworzą jeszcze wyodrębnionego cyklu, wyznaczają wyraźny punkt zwrotny: powrót do dzieciństwa oraz figury kobiety strażniczki ładu. Postać babci skupia w sobie trwałość, pamięć i opiekę, pozostając głęboko zespolona z pejzażem świętokrzyskiej wsi. Jej obecność zapowiada rozwój archetypu Matki–Ziemi w późniejszej twórczości, a zarazem wprowadza sposób doświadczania świata oparty na rytmie codzienności, pracy i cichego trwania.

W Ogrodzie za stodołą[90] gest pracy – pochylonej nad ziemią kobiety – nabiera wymiaru modlitwy. Codzienność odsłania się tu jako epifania: ziemia i kobieta tworzą wspólnotę sensu, w której praca przybiera formę kontemplacji. Podobną symbolikę rozwija *Róża duchowna*, gdzie kobiecość zyskuje wymiar maryjny, a milczenie staje się sposobem istnienia modlitwy. Kobieta nie jest tu jedynie tematem poezji, lecz źródłem zakorzenienia sacrum w materii świata.

Końcowe partie tomu wprowadzają refleksję nad przemijaniem i śmiercią. Utwory *Stary człowiek*, *Morze martwych*, *Wigilia cmentarna* i *Zaduszki*[91] budują eschatologię codzienności pozbawioną patosu. Śmierć odsłania się tu jako naturalny etap cyklu istnienia, wpisany w rytm ziemi oraz pamięci. W *Starym człowieku* odejście przyjmuje postać prostego gestu odpoczynku; w *Morzu martwych* i *Wigilii cmentarnej* – formę przejścia, nie kresu.

Tom *Z gwiazdozbioru oczu* domyka się symboliczną klamrą: podróż rozpoczęta w *Innym lądzie* prowadzi ku „nieobecnemu lądowi" śmierci. Motyw drogi – powrotu i odejścia – organizuje kolisty rytm egzystencji, w którym początek i kres pozostają ze sobą w nieustannym dialogu. Doświadczenie życia nie układa się tu w linearną opowieść, lecz w strukturę nawrotów, powrotów i kolejnych odsłon. Tom nie tylko zbiera wcześniejsze intuicje poety, ale nadaje im formę spójnej wizji świata, w którym sens rodzi się w relacji, pamięci oraz uważności wobec codzienności.

Zamykając wczesny etap twórczości, *Z gwiazdozbioru oczu* nie stanowi jego zakończenia, lecz moment syntezy. Lata 1980–1989 układają się w wyraźny proces formowania idiomu poetyckiego, w którym kolejne tomy pełnią funkcję następujących po

[90] Cf. A. Piskulak, *Ogród za stodołą*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 38; *Róża duchowna*, ibidem, s. 39.
[91] Cf. A. Piskulak, *Stary człowiek*, [in:] idem, *Z gwiazdozbioru oczu*, op. cit., s. 48; *Morze martwych*, ibidem, s. 49; *Wigilia cmentarna*, ibidem, s. 50; *Zaduszki*, ibidem, s. 51.

sobie ogniw: *Kluczem do baśni* inicjuje poetykę nieufności wobec języka i świata społecznego, *Po trzeciej zmianie* przynosi przesunięcie ku doświadczeniu pracy, pamięci i codziennego trwania, natomiast *Z gwiazdozbioru oczu* integruje te porządki w spójną wizję egzystencjalną. Już na tym etapie wyraźnie zarysowują się zasadnicze osie dalszej twórczości poety: sakralizacja codzienności, zakorzenienie w przestrzeni świętokrzyskiej, centralna rola relacji oraz kolista koncepcja czasu.

To, co w poezji wczesnej ujawnia się jeszcze w formie intuicji – doświadczenie miejsca, pamięci i duchowego trwania – w kolejnych tomach zostanie rozwinięte w pełni świadomą poetykę. Poezja dojrzała przyniesie pogłębienie tej wizji: przejście od obserwacji ku zamieszkiwaniu, od obrazu ku uczestnictwu, od doświadczenia jednostkowego ku formie wspólnotowej i rytualnej. W ten sposób twórczość Piskulaka coraz wyraźniej będzie zmierzać ku poezji zakorzenienia, w której pamięć, krajobraz i codzienność staną się podstawowymi kategoriami duchowego doświadczenia.

Rozdział III

Poezja dojrzała. Krajobraz, rytuał i doświadczenie sacrum

3.1. Od zakorzenienia do syntezy poetyckiej

Dojrzała poezja Andrzeja Piskulaka stanowi moment integracji wcześniejszych doświadczeń twórczych i wyraźnej syntezy jego poetyckiej drogi. To właśnie w niej najpełniej ujawnia się antropologiczny projekt twórczości autora *Po trzeciej zmianie*, dlatego stanowi ona centralny punkt interpretacyjny podejmowanej refleksji. Utwory lat osiemdziesiątych XX wieku stanowiły przestrzeń inicjacji w słowo oraz stopniowego oswajania języka i świata poprzez doświadczenie pracy, codzienności i pamięci. Twórczość po roku 2000 wchodzi natomiast w fazę skupienia i pogłębionej refleksji – moment, w którym rozproszone wcześniej wątki układają się w spójny światopogląd poetycki. Rozwija się ona nie poprzez kryzys, lecz poprzez pogłębienie sensu: od opisu do rozumienia, od obserwacji do uczestnictwa. Dorobek Piskulaka odsłania się więc zarazem w formie konsekwentnie rozwijanej refleksji nad więzią człowieka z miejscem, pamięcią i codziennością – więzią, która w dojrzałych tomach przybiera postać medytacyjnej, często modlitewnej formy wypowiedzi.

Dojrzały etap twórczości wymaga lektury uwzględniającej zależność pomiędzy doświadczeniem egzystencjalnym a przestrzenią przeżywaną. Miejsce nie pełni tu funkcji neutralnego tła ani wyłącznie biograficznego punktu odniesienia, lecz staje się nośnikiem znaczeń i współuczestnikiem aktu poznania. Świętokrzyskie przybiera postać przestrzeni nasyconej pamięcią, rytuałem, pracą i modlitwą – *locus sacer* w sensie antropologiczno-geopoetyckim, gdzie świat widzialny oraz duchowy pozostają w nieustannym dialogu. Wiersze realizują tym samym model „zamieszkiwania świata": nie opisują rzeczywistości z dystansu, lecz wpisują w nią ludzkie istnienie, czyniąc z krajobrazu miejsce duchowej obecności człowieka[92]. Istotną rolę odgrywa powtarzalność gestów, motywów i figur, które nie są jedynie elementami obrazowania, lecz nośnikami znaczeń zakorzenionych we

[92] Cf. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski i in., [in:] *Budować, mieszkać, myśleć : eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa 1977, s. 141–159.

wspólnotowym doświadczeniu oraz kulturowej pamięci regionu. Drzewo, góra, kobieta, poranek, praca, modlitwa czy przedmiot codzienny powracają w różnych konfiguracjach, tworząc rytm trwania i porządek sensu oparty na archetypach oraz elementarnych czynnościach[93]. Twórczość ta odwołuje się do śladów mitu, odnajdując sacrum w tym, co powtarzalne, zwyczajne i pozornie nieznaczące.

Dojrzała poezja rozwija się nie w formie linearnych etapów, lecz w rytmie powrotów – ruchu kolistego, w którym geopoetyczna przestrzeń Świętokrzyskiego stopniowo domyka doświadczenie miejsca, pamięci i wspólnoty. Z czasem coraz wyraźniej zaznacza się również rola ciszy. W tomach takich jak *Eremyk*, *Lirobranie* czy *Religijlirnik* słowo ulega kondensacji, rytm spowalnia, a znaczenie odsłania się poprzez pauzę i milczenie. Sens nie zostaje wypowiedziany wprost, lecz ujawnia się w przestrzeni pomiędzy wersami – w logice wypowiedzi apofatycznej, dla której milczenie staje się równoprawnym nośnikiem znaczenia[94].

Istotny pozostaje również dialog z innymi formami ekspresji artystycznej, szczególnie widoczny w tomach powstających we współpracy z artystkami wizualnymi i tłumaczkami. Słowo wchodzi tu w relację z obrazem oraz innym językiem, tworząc wspólną przestrzeń znaczeń, w której rytm wizualny, językowy i duchowy wzajemnie się dopełniają. Nie jest to relacja ilustracyjna, lecz intermedialna – oparta na współobecności i współodpowiedzialności za znaczenie. Analiza dojrzałej poezji Andrzeja Piskulaka nie polega zatem na autonomicznych interpretacjach poszczególnych tomów, lecz na rekonstrukcji jednego procesu sensotwórczego, w którym kolejne książki rozwijają i przepisują te same podstawowe figury doświadczenia: miejsce, pamięć, modlitwę i ciszę. Szczególne miejsce zajmuje w tym kontekście tom – wymaga bardziej rozbudowanego omówienia. Wynika to z jego szczególnej roli w twórczości poety: książka ta poszerza wcześniejszą antropologię miejsca o wymiar pamięci literackiej i wspólnotowej, ujawniając pełną skalę geopoetyckiego projektu twórcy. *Poezjoborze* – centralny punkt świętokrzyskiego cyklu autora. To właśnie w nim wcześniejsza antropologia miejsca zostaje poszerzona o wymiar pamięci literackiej i wspólnotowej, ujawniając pełną skalę geopoetyckiego projektu twórcy.

Poezja dojrzała nie układa się więc w prostą sekwencję publikacji, lecz w cykl powrotów i dopełnień, w którym doświadczenie miejsca, archetyp kobiecości, rytuał pracy

[93] Cf. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 67–92.
[94] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 25–36.

oraz cisza modlitwy tworzą wewnętrznie powiązany system znaczeń. Twórczość ta nie tyle kontynuuje wcześniejsze poszukiwania, ile je dopełnia – słowo przestaje być narzędziem rozpoznania świata, a staje się formą duchowej obecności w nim. Z tej perspektywy tom *Dąb jak chłop* jawi się jako pierwszy pełny zapis dojrzałej antropologii poetyckiej, otwierający zasadniczy etap świętokrzyskiego cyklu i wyznaczający punkt wyjścia dla dalszej analizy.

3.2. *Dąb jak chłop* – poetyka miejsca i antropologia trwania

Po czternastoletniej przerwie w publikowaniu poezji Andrzej Piskulak powraca tomem *Dąb jak chłop*[95], otwierając dojrzały etap swojej świętokrzyskiej drogi poetyckiej. Nie jest to gest retrospektywny ani próba domknięcia wcześniejszych doświadczeń, lecz ponowne zakorzenienie w miejscu – powrót do przestrzeni będącej źródłem pamięci, sensu i egzystencjalnej ciągłości. Poezja wyrasta tu z życia „między słowem a ziemią", a podjęcie pisania oznacza wejście w obszar, w którym doświadczenie lokalne przechodzi w porządek symboliczny oraz kulturowy[96]. W analizie tomu przyjęta zostaje perspektywa geopoetycko-antropologiczna, w której lokalność ujawnia się w wymiarze przestrzeni doświadczenia egzystencjalnego, a figura drzewa odsłania sensy symboliczne i wspólnotowe organizujące wyobraźnię miejsca.

Centralną figurą tomu staje się dąb – nie element pejzażu czy pomnik przyrody, lecz znak ciągłości, pamięci i trwania. Drzewo skupia różne porządki znaczeń: naturalny i kulturowy, cielesny i duchowy, jednostkowy i zbiorowy, przyjmując charakter symbolu wertykalnego organizującego wyobrażenia o świecie i jego porządku[97]. Szczególne miejsce zajmuje dąb Bartek, który przestaje być wyłącznie obiektem historycznym, a staje się figurą istnienia osadzonego w czasie, pracy i rytmie lokalnej wspólnoty[98]. Na tej podstawie drzewo funkcjonuje jako symboliczna oś świata przedstawionego – punkt, w którym splatają się pamięć regionu, doświadczenie ludzkiego trwania oraz wyobraźnia poetycka. Wokół tej

[95] A. Piskulak, *Dąb jak chłop*, rys. D. Mętrak, Kielce 2003 (dalej: *Dąb jak chłop*).
[96] Cf. K. White, *Poeta kosmograf*, op. cit., s. 15–27, 101–112.
[97] Cf. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, op. cit., s. 45–60 (symbolika wertykalna i obrazy wzrostu), s. 201–214 (figury kosmiczne i archetyp drzewa).
[98] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 21–48, 109–123.

figury organizuje się znaczeniowy porządek tomu, ujmującego przestrzeń świętokrzyską w wymiarze krajobrazu egzystencjalnego i kulturowego.

Miejsce – zakorzenienie, krajobraz i rytuał obecności

Korzenie przechowują pamięć ziemi i ludzkiego trwania, pień wyznacza wymiar cielesnej obecności oraz oporu wobec czasu, konary zaś otwierają ruch pionowy – ku temu, co przekracza codzienność. W tej symbolice drzewo porządkuje świat przedstawiony tomu, nadając mu strukturę wertykalną i określając relację człowieka z miejscem[99]. Poezja odczytuje naturę niczym „tekst świata", w którym zapisuje się duchowa biografia świętokrzyskiej ziemi. Dąb nie funkcjonuje więc wyłącznie w roli motywu pejzażowego czy lokalnego znaku topograficznego, lecz staje się centralnym symbolem organizującym wyobraźnię miejsca i sposób doświadczania czasu. Wokół niego koncentrują się pierwsze utwory zbioru, w których przestrzeń świętokrzyska odsłania się w wymiarze krajobrazu pamięci, pracy oraz wspólnotowego trwania.

Tytuł tomu – *Dąb jak chłop* – kondensuje zasadniczą metaforę zbioru: utożsamienie ludzkiego istnienia z porządkiem natury. Już otwierający cytat ustanawia tę paralelę z ascetyczną dosadnością:

> Ten dąb jak chłop
> Na schwał
> Aż wrósł korzeniami twardymi
> Jak swój los
> W sutkę ziemi[100].

Zestawienie biologicznego wrastania z ludzkim „losem" odsłania antropologiczną głębię obrazu: człowiek – podobnie jak drzewo – trwa dzięki zakorzenieniu, pracy i milczącej zgodzie na ciężar istnienia. Biografia nie przybiera tu formy linearnej opowieści, lecz zostaje wpisana w rytm natury oraz „długie trwanie" miejsca i wspólnoty[101]. „Sutka ziemi" – miękka i karmiąca, a zarazem ciężka – staje się znakiem macierzy i cierpienia, łącząc porządek biologiczny z doświadczeniem egzystencjalnym. Dąb, podobnie jak chłop, nie tylko trwa,

[99] Cf. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, op. cit., s. 45–60, 201–214; E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 177–201, 211–230.
[100] A. Piskulak, *Zagnany przez wiatr*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 13.
[101] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 21–48, 109–123.

lecz również podtrzymuje świat, współuczestnicząc w jego biologicznej oraz duchowej strukturze. W polskiej tradycji literackiej motyw chłopa bywał nośnikiem znaczeń związanych z pracą, zakorzenieniem i zbiorowym trwaniem[102]. U Piskulaka ulega on jednak wyraźnemu pogłębieniu: doświadczenie wysiłku oraz zakorzenienia nabiera charakteru duchowego pośrednictwa, a codzienność zyskuje wymiar sakralny[103]. Chłop przybiera tu postać „mistyka codzienności" – człowieka, który poprzez pracę i milczące trwanie pozostaje w relacji z porządkiem świata. Wyraźnie ujawnia się to już w otwierającym zbiór wierszu *Liturgia zmartwychwstałych słów*, w którym scena poranka zostaje ujęta w rejestrze obrzędowym:

> Poranną wiosną
> Kościelny rozpala zaranny trybularz
> Wahadłuje słońcem zawieszonym
> Na srebrzystych łańcuszkach rosy[104].

Pejzaż przekształca się tu w liturgię: rosa przyjmuje funkcję kadzidła, światło – ofiary, a rytm dnia – modlitwy. Szczególne znaczenie zyskuje gest „wahadłowania słońcem", przenoszący poranek w porządek obrzędu i czyniący z natury przestrzeń sakralnego doświadczenia. Lokalny krajobraz – Zagnańsk i puszcza świętokrzyska – odsłaniają się w wymiarze przestrzeni pamięci, w której natura przechowuje ślady zbiorowego trwania[105]. W tym ujęciu dąb Bartek staje się centrum doświadczenia miejsca: znakiem trwania łączącym ziemię i niebo, pamięć oraz teraźniejszość, pracę i modlitwę. Nie pozostaje wyłącznie symbolem przyrody, lecz duchowym punktem orientacyjnym organizującym doświadczenie świata bliskiego i oswojonego[106].

Trwanie – pamięć wspólnoty, sacrum i figura dębu

W wierszu *Z dziada pradziada*[107] motyw trwania zostaje powiązany z doświadczeniem genealogicznej ciągłości i zakorzenienia. Poeta przedstawia postać starca

[102] J. Kolbuszewski, *Chłop – wieś – natura w literaturze polskiej*, Wrocław 1985, s. 115.
[103] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–19, 56–67.
[104] A. Piskulak, *Liturgia zmartwychwstałych słów*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 9.
[105] Cf. A. Piskulak, *Podparty wspornikiem*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 12; *Młody dębczak*, ibidem, s. 15; *Pod rozłożystym drzewem*, ibidem, s. 46.
[106] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 20–55, 56–67.
[107] A. Piskulak, *Z dziada pradziada*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 27.

„mimo podeszłego wieku / zawsze trzymającego się pewnie / wrośniętego w dziada z pradziada”. Obraz ten ma charakter genealogiczny: korzenie człowieka i korzenie drzewa zostają ze sobą utożsamione, a trwanie nie przybiera formy heroicznego aktu, lecz rytmu istnienia – wzrastania ku górze i równoczesnego wrastania w ziemię. Oś tego rozpoznania wyznacza formuła „wrośnięty w dziada z pradziada”, przenosząca biografię z poziomu jednostkowego w sferę pamięci wspólnotowej i przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Figura „wrośnięcia” zaciera opozycję między tym, co biologiczne, a tym, co historyczne: ciało staje się nośnikiem pamięci, pamięć zaś określa sposób istnienia w miejscu[108].

Z perspektywy antropologicznej dąb urasta w tomie do rangi modelu kultury – nośnika siły, pamięci i oporu wobec czasu. Staje się „ciałem historii”, podobnie jak człowiek pozostaje jej „żywym słojem”, przechowującym kolejne warstwy doświadczenia przekazywanego między pokoleniami. Trwanie przybiera tu postać pamięci ucieleśnionej, obecnej zarówno w pracy i krajobrazie, jak i w rytmie codziennych czynności[109].

W tym miejscu szczególnie czytelny staje się sens, który Ryszard Nycz wiąże z kategorią doświadczenia – rozumianego jako moment, w którym biografia jednostki splata się z długim trwaniem wspólnoty. „Wrośnięcie” w dziada i pradziada nie stanowi jedynie metafory genealogicznej, lecz zapis rozpoznania wykraczającego poza wymiar prywatny – doświadczenia przekazywanego i podtrzymywanego przez kolejne pokolenia. Dlatego trwanie przybiera formę pamięci „żywej”: nie archiwizowanej, ale przeżywanej i stale odnawianej w praktykach codzienności[110]. W tym kontekście obraz starca i drzewa odsłania zarazem działanie archetypicznej figury Ojca lub Starego Mędrca, skupiającej w sobie mądrość pamięci oraz siłę ciągłości. Drzewo pełni tu także funkcję centrum porządkującego: nie tyle odsyła do abstrakcyjnych znaczeń „kosmicznych”, ile stabilizuje ludzką egzystencję, wyznaczając punkt orientacji i wewnętrznego oparcia[111].

Włączając po latach wiersz *Dąb i ja* do tomu *Dąb jak chłop*, autor *Po trzeciej zmianie* wydobył przede wszystkim jego wymiar egzystencjalny i sakralny. Utwór, wcześniej osadzony w doświadczeniu codzienności i lokalnego krajobrazu, zostaje tu wpisany w refleksję nad trwaniem, cierpieniem oraz duchowym zakorzenieniem człowieka:

---

[108] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 21–48, 109–123.
[109] Cf. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, op. cit., s. 201–214, 255–270.
[110] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 21–48, 109–123.
[111] Cf. C.G. Jung, *Archetypy i symbole: pisma wybrane*, wybór, przeł. i wstęp, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 152–176, 215–228.

Ja – jeden z dwóch łotrów rozkrzyżowany
Na ławeczce
On gestykuluje do nieba
Niezgrabnie gałęziami[112].

Powstaje tu przejmujące zestawienie ciała i drzewa, człowieka i jego milczącego odpowiednika wpisanego w porządek natury. Codzienność „ławeczki" zostaje skonfrontowana z doświadczeniem „rozkrzyżowania", dzięki czemu krzyż przestaje oznaczać wyłącznie figurę pasyjną, a staje się znakiem zwykłego, codziennie ponawianego trwania[113]. Dąb pełni zarazem funkcję osi porządkującej świat: łączy to, co ziemskie i cielesne, z tym, co duchowe i przekraczające jednostkowe doświadczenie. Świat zewnętrzny przechodzi w przestrzeń wewnętrznego doświadczenia, a obraz natury staje się zapisem egzystencjalnego i duchowego rozpoznania[114]. Kulminacją tej duchowej geografii jest wiersz *Świętokrzyskie podniesienie*:

Ta ziemia
U Krzyża
Przyjmuje komunię
Nawozu i potu
By przemienić
Wzburzoną do szaleństwa
Krew w wino[115].

Praca i wiara stapiają się tu w jedną substancję: pot staje się ofiarą, gleba – kielichem, a plon nabiera wymiaru eucharystycznego. Formuła „komunia nawozu i potu" wprost sakralizuje pracę, natomiast „przemiana krwi w wino" uruchamia logikę przeistoczenia, przeniesioną z wnętrza kościoła w przestrzeń pola. Codzienny wysiłek zostaje tym samym włączony w porządek sacrum, a pole przejmuje funkcję świątyni – miejsca przemiany materii, pracy i ludzkiego doświadczenia. Z perspektywy bliskiej refleksji Janusza Pasierba człowiek jawi się tutaj jako współuczestnik dzieła stworzenia, a jego praca nabiera wymiaru liturgicznego[116].

Dąb jak chłop wpisuje rytuał przeistoczenia w język codzienności: sacrum nie zostaje oddzielone od życia, lecz ujawnia się w jego najbardziej materialnym wymiarze.

[112] A. Piskulak, *Dąb i ja*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 28.
[113] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 20–55, 56–67.
[114] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78, 109–123.
[115] A. Piskulak, *Świętokrzyskie podniesienie*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 30.
[116] Cf. J.S. Pasierb, *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983.

Ziemia świętokrzyska przybiera postać miejsca hierofanii[117] objawiającego sens poprzez materię, pracę i rytm powtarzalnych czynności. Równocześnie akt pracy staje się doświadczeniem wspólnotowym, w którym wysiłek, pot i codzienny gest rąk splatają się z pamięcią miejsca oraz trwaniem kolejnych pokoleń. W tym porządku świętość nie wyraża się w odświętności, lecz w powtarzalności gestów ponawianych każdego dnia i przekazywanych niczym dziedzictwo[118]. Świętokrzyski krajobraz okazuje się tym samym przestrzenią, w której splatają się doświadczenie pracy, pamięć wspólnoty i wymiar sacrum. W wierszu *Spowiednik* drzewo staje się miejscem przebaczenia:

> Ukryty głęboko w puszczy świętokrzyskiej
> Dawał przez setki lat rozgrzeszenie
> Temu zagnanemu skrawkowi duszy[119].

Obraz przywołuje figurę świętego gaju, przestrzeni, w której natura pełni funkcję pośrednika między człowiekiem a sacrum. Dąb–spowiednik nie ocenia ani nie pyta; trwa i słucha. Jego milczenie nie oznacza pustki, lecz uważną obecność, dzięki której możliwe staje się doświadczenie bycia wysłuchanym[120]. Scena zyskuje tym samym charakter doświadczenia egzystencjalnego: jednostka rozpoznaje siebie poprzez spotkanie z tym, co przekracza jej własną świadomość. Spowiedź nie przybiera formy praktyki instytucjonalnej, lecz staje się momentem ujawnienia sensu w przestrzeni milczenia[121]. W ujęciu jungowskim dąb-spowiednik odsyła natomiast do archetypu Starego Mędrca, figury umożliwiającej wewnętrzne uporządkowanie i przyjęcie własnej historii[122].

W wierszu *W koronie Bartka czasami* poeta z uśmiechem przywraca równowagę między patosem a prostotą:

> Bartek nie jest osią świata
> Nie podtrzymuje sklepienia niebiańskiego
> Wystarczy że
> Czyni to skutecznie
> Skandynawski jesion[123].

[117] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–25.
[118] Ibidem, s. 148–159.
[119] A. Piskulak, *Spowiednik*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 31.
[120] Ibidem, s. 20–32, 56–67.
[121] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78.
[122] Cf. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 85–110.
[123] A. Piskulak, *W koronie Bartka czasami*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 42.

Pojawia się tu ironiczny dystans wobec skłonności do sakralizacji, jednak ironia nie unieważnia sensu mitu. Przeciwnie, pozwala mu trwać w formie samowiednej, pozbawionej patetycznego nadmiaru. Zderzenie Bartka ze „skandynawskim jesionem" rozbraja porównanie do Yggdrasilu, ale nie odbiera drzewu funkcji punktu oparcia; przesuwa ją raczej w stronę intymnej i lokalnej sakralności. Ironia nie niszczy więc sacrum, lecz je oswaja i przybliża. Bartek nie musi być Yggdrasilem, by pełnić funkcję osi świata w Zagnańsku; wystarczy, że pozostaje drzewem obecnym, znanym i „własnym". Jest to świętość codzienna i sąsiedzka, zakorzeniona w doświadczeniu miejsca, a nie w porządku mitologicznej uniwersalizacji[124].

Lapidarny wers: „Jest tylko moją drabiną / Do samego nieba"[125] domyka symboliczny cykl tomu. Drzewo, a wraz z nim dąb Bartek, przestaje funkcjonować w roli figury kosmicznej czy mitologicznej, stając się osobistym pośrednikiem między człowiekiem a transcendencją. Poezja nie buduje panteonu symboli, lecz kreśli mapę relacji – intymną, lokalną i ucieleśnioną[126]. Autoironiczny gest odsłania zarazem dojrzałość tego doświadczenia: nie chodzi o opis świata, lecz o moment jego rozpoznania, chwilę, w której ja liryczne stapia się z miejscem, a codzienność otwiera się na sens przekraczający jej materialny wymiar[127].

Na gruncie myśli jungowskiej obraz drabiny wyrastającej z dębu można odczytać w ujęciu figury wewnętrznej osi, znaku integracji łączącego wymiar ziemski z duchowym. Drzewo przestaje być jedynie elementem krajobrazu i staje się figurą uporządkowania, drogą ku Jaźni oraz centrum stabilizującym doświadczenie. Dąb Bartek nie funkcjonuje już przede wszystkim w roli symbolu kulturowego, lecz znaku wewnętrznego zakorzenienia porządkującego relację między pamięcią, miejscem i własną tożsamością. Dlatego staje się figurą wewnętrznej geografii doświadczenia: nie wywyższa, lecz prowadzi.

Dopełnieniem tomu są rysunki Doroty Mętrak, przedstawiające sylwetki dębu w różnych fazach trwania. Ich linearna i ascetyczna forma przywodzi na myśl kaligrafię natury, zapis rytmu wzrastania i zakorzenienia. Linia nie pełni funkcji ilustracyjnej, lecz staje się gestem wyobraźni powtarzającym ruch korzenia i konaru. Dialog między słowem a obrazem, rozwijany w tomie *Dąb jak chłop*, ujawnia głębszą strukturę wyobraźni poetyckiej Piskulaka, w której krajobraz świętokrzyski staje się przestrzenią pamięci oraz

[124] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 36–48. Dopisać do bibliografii
[125] A. Piskulak, *Drabina do nieba*, [in:] idem, *Dąb jak chłop*, op. cit., s. 44.
[126] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78, 109–123.
[127] Ibidem, s. 61–78, 109–123.

wspólnotowego doświadczenia. Perspektywa ta zostanie rozwinięta w kolejnym tomie – *Poezjoborze* – gdzie miejsce przestaje być jedynie tłem wypowiedzi poetyckiej, a staje się centralnym punktem refleksji nad pamięcią literacką i kulturową regionu.

Rysunki nie komentują wierszy, lecz prowadzą z nimi równoległą wizualną medytację: obraz i słowo tworzą wspólny rytm kontemplacji, w którym drzewo odsłania się w postaci prafigury istnienia, osi łączącej ziemię i transcendencję. W rezultacie *Dąb jak chłop* ujawnia jedną z istotnych cech projektu poetyckiego Piskulaka – tendencję do łączenia wypowiedzi literackiej z formą plastyczną, gdzie obraz nie ilustruje tekstu, lecz współtworzy przestrzeń sensu. Dialog słowa i obrazu staje się tym samym ważnym elementem kompozycji tomu, zapowiadającym jeden z charakterystycznych rysów późniejszego projektu twórczego poety[128].

Warstwa ta, zakorzeniona w *imaginarium* zbiorowym, powraca później również w prozie (*Basztar*), potwierdzając ciągłość wizualno-symbolicznej wyobraźni obecnej w twórczości Piskulaka. *Dąb jak chłop* wyznacza zarazem moment pełnej dojrzałości jego pisarstwa. Pejzaż rodzinnego Zagnańska splata się tu z refleksją ontologiczną, a natura oraz lokalność stają się przestrzenią umożliwiającą rozpoznanie sensu ludzkiego doświadczenia[129]. O ile w *Po trzeciej zmianie* obecne były już zalążki tej wizji, widoczne w prostych obrazach pracy, przyrody i ludzkiego trwania, o tyle *Dąb jak chłop* nadaje im wyraźny kształt symboliczny.

Z tej samej gleby wyrasta *Poezjoborze*, rozwijające ideę duchowego pejzażu w wymiarze historycznoliterackim i przekształcające realną przestrzeń regionu w poetycki panteon pamięci. *Poezjoborze* rozwija doświadczenia obecne już w *Dębie jak chłopie*: rytm ziemi oraz język „modlitwy o zakorzenienie", przeniesione jednak z poziomu doświadczenia jednostkowego w sferę świadomości zbiorowej[130]. O ile *Dąb jak chłop* ukazuje doświadczenie miejsca w wymiarze poetyckiej antropologii, o tyle *Poezjoborze* przybiera postać jego metafizycznej topografii. Przestrzeń nie jest już jedynie nośnikiem osobistego trwania, lecz staje się polem, w którym krzyżują się historia, mit i pamięć regionu, a drzewo rozszerza swój cień na wymiar wspólnotowy[131]. Przejście między tomami nie oznacza zatem wyłącznie zmiany stylistycznej, lecz duchowe poszerzenie perspektywy: od doświadczenia

[128] Cf. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 3–22, 152–176.
[129] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 177–201, 211–230.
[130] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 123–140.
[131] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 177–201, 211–230.

zakorzenienia ku doświadczeniu trwania wspólnoty rozpiętej między ziemią, historią i niebem[132].

3.3. *Poezjoborze* – pamięć wspólnoty i geografia sacrum

Wydany rok później tom *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*[133] Andrzeja Piskulaka tworzy przestrzeń, którą – w duchu Ryszarda Nycza – można rozumieć jako literaturę doświadczenia, a ściślej doświadczenia wspólnotowego. *Poezjoborze* stanowi księgę relacji: poezję, która nie tyle opisuje region, ile współtworzy jego pamięć i etyczny porządek obecności. Nie pełni funkcji reprezentacji świata, lecz staje się sposobem uczestniczenia w nim, formą współistnienia realizującą się poprzez pamięć, rytuał i nazwę.

Każdy wiersz poświęcony zmarłym, ludziom pióra, współtwórcom i świadkom regionu, jest nie tylko aktem wspomnienia, lecz także gestem przywracania obecności. W tym ujęciu doświadczenie literackie nie jest samotnym przeżyciem podmiotu, ale przestrzenią współobecności, w której indywidualne głosy splatają się z głosami innych. Doświadczenie literatury ma tu charakter współdzielony i dialogiczny, nawet wtedy, gdy wyrasta z głębokiej samotności[134]. *Poezjoborze* urzeczywistnia tę zasadę: jego bohaterowie nie są postaciami zamkniętymi w przeszłości, lecz dyskretnymi towarzyszami mowy, współtworzącymi przestrzeń pamięci i sensu.

Tom przybiera postać liturgii pamięci, nie zbioru wspomnień, lecz poetyckiego obrzędu współuczestnictwa, w którym jednostkowe życiorysy wchodzą w rytm pamięci zbiorowej. Jest to księga, w której głosy ocalone w słowie nie wygasają, lecz trwają w języku, a poprzez język również w świecie. Wspólnotowy wymiar tej poezji można uchwycić również poprzez kategorię miejsc pamięci zaproponowaną przez Pierre'a Norę[135]. Zgodnie z tą koncepcją pamięć kulturowa utrwala się w symbolicznych punktach skupienia, osobach, gestach, tekstach i rytuałach, które łączą historię z jej przeżywaniem.

[132] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 56–67, 110–123.
[133] A. Piskulak, *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004 (dalej: *Poezjoborze*); vide Aneks F.
[134] R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017, s. 45–58.
[135] P. Nora, *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, przeł. M. Borowski, „Teksty Drugie" 2001, nr 1–2, s. 36–52.

W *Poezjoborzu* to nie krajobraz w sensie opisowym, lecz przede wszystkim ludzie stają się takimi miejscami pamięci: „żywymi archiwami", w których odkłada się historia, symbolika i duchowa substancja regionu. Ich obecność nie ma charakteru wyłącznie wspomnieniowego, lecz zostaje uaktywniona w języku, który nie tyle odtwarza przeszłość, ile wprowadza ją w obieg sensu, czyniąc z pamięci formę współuczestnictwa i trwania.

Każda z tych postaci łączy wymiar osoby i przestrzeni, stając się nośnikiem pamięci oraz jednym z węzłów duchowej geografii Świętokrzyskiego. Dzięki temu tom układa się w swoistą mapę obecności: biografie zostają wpisane w sens miejsca, a samo miejsce przechodzi w rytm pamięci zbiorowej. Na tę sieć znaczeń nakłada się również warstwa wyobraźni zbiorowej, rozumianej – za Carlem Gustavem Jungiem – jako trwały rezerwuar symboli, z którego kultura czerpie figury trwania[136]. W *Poezjoborzu* działa ona dyskretnie, sprawiając, że przywoływane postacie nie pozostają wyłącznie biografiami, lecz stają się znakami wspólnego dziedzictwa duchowego regionu.

W tomie Piskulak powraca do źródeł tego doświadczenia, pytając o „słowo, które było wpierw niż człowiek" – słowo-ducha zamieszkałe „w polodowcowych załomach górskich"[137]. Jest to metafizyczne poszukiwanie logosu zakorzenionego w ziemi świętokrzyskiej – jeszcze nie języka, lecz pierwotnego drgnienia bytu, echa zarówno geologicznego, jak i duchowego[138]. Z perspektywy poetyckiej „geologii mowy" zbiór odsłania splot ducha i materii, natomiast poezja przybiera formę sakramentu lokalności. Ziemia zyskuje wymiar żywej pamięci, palimpsestu nawarstwień kulturowych i duchowych, w których zapisany zostaje długi proces trwania regionu.

Parateksty książki wzmacniają intencję upamiętnienia. Rozbudowany tytuł tomu sugeruje gest nie tyle „zbioru wierszy", ile poetyckiego aktu pamięci osadzonego w tradycji regionu. Dedykacja dla Stanisława Mijasa, kieleckiego publicysty, wiąże książkę z lokalną wspólnotą duchową i intelektualną, a rysunki Renaty Terapaty rozwijają dialog słowa i obrazu zapoczątkowany w tomie *Dąb jak chłop*. Rozwiązanie to w kolejnych książkach stanie się jednym z rozpoznawalnych znaków projektu poetyckiego Andrzeja Piskulaka[139].

Jak zauważa Jerzy Korey-Krzeczowski, jego twórczość stanowi „zjawisko zdecydowanie odrębne" na tle świętokrzyskiego pejzażu poetyckiego[140]. W odróżnieniu od poetów, u których motywy regionalne jedynie „współtworzą" sens liryków, w tym

[136] Cf. C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 3–20, 57–78.
[137] Cf. A. Piskulak, *To słowo pierwsze*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 3.
[138] Cf. M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 12–18.
[139] Cf. A. Piskulak, *Poezjoborze*, op. cit.
[140] J. Korey-Krzeszowski, *„Jesteśmy zawsze znad jakiejś rzeki"*, op. cit., s. 93.

przypadku mamy do czynienia z projektem bardziej całościowym Najdojrzalsze tomy – *Dąb jak chłop*, *Poezjoborze* oraz *Li®tania* – układają się w „poemat-oratorium" przedstawiający fenomen małej ojczyzny w wymiarze historycznym, religijnym i mitologicznym. Korey-Krzeczowski podkreśla zarazem, że *Poezjoborze* stanowi etap przejściowy w procesie „krystalizacji koncepcji twórczej", moment przejścia od zbiorów rozproszonych ku wizji monograficznego poematu, w którym język staje się narzędziem „mistycznej geologii miejsca". W *Li®tanii* i *Eremyku* proces ten dopełnia się w ciszy: słowo, które wcześniej się rodziło, osiąga formę modlitwy i kontemplacji, przechodząc od poetyki logosu ku poetyce wewnętrznego skupienia, hesychii[141].

Po tomie *Dąb jak chłop*, w którym ukształtowało się doświadczenie zakorzenienia w ziemi i ludzkim losie, *Poezjoborze* przynosi poszerzenie tej wizji: przejście od biologii istnienia ku teologii słowa, od pracy rąk ku pracy ducha. Ziemia, dotąd pojmowana jako ciało, staje się mową, korzeń – literą, a krajobraz – księgą. Jakby z pnia dębu wyrastała nowa struktura: drzewo języka, którego konary obejmują już nie tylko pejzaż natury, lecz także pejzaż historii, pamięci i kultury. Powrót do małej ojczyzny nie ma przy tym charakteru nostalgicznego, lecz hermeneutyczny – staje się gestem poszukiwania sensu zakorzenionego w ziemi świętokrzyskiej, jej geologii, nazwach i tradycjach. Łysica, Święty Krzyż czy Wiślica przestają być punktami topograficznymi, a stają się miejscami objawienia, duchowymi znakami domagającymi się odczytania.

Sam tytuł *Poezjoborze* – hybryda słów „poezja" i „świętokrzyskie oborze" – otwiera przestrzeń, w której historia literatury, geografia regionu i duchowość splatają się w jedną całość sensu. Jest to poezja, która nie tylko mówi o miejscu, lecz mówi miejscem – językiem ziemi, jej składnią, rytmem i ciszą. Jak zauważa Elżbieta Rybicka, geopoetyka stanowi formę poznania zakorzenionego w przestrzeni[142]; tom ten stanowi jeden z wyrazistszych przejawów tak rozumianego doświadczenia – aktu duchowego zamieszkiwania świata. W ujęciu chronologicznym książka staje się centralnym punktem świętokrzyskiego cyklu poetyckiego, pomostem między tomem *Dąb jak chłop* a *Li®tanią* i *Eremykiem*. W pierwszym z tych tomów słowo dopiero kiełkuje w ziemi, w drugim rozrasta się w formę poetyckiego panteonu, w *Li®tanii* osiąga kształt modlitwy, by w *Eremyku* przejść w ciszę. Każdy z tych etapów wyznacza inny moment duchowego ruchu: od milczenia ku mowie, od mowy ku modlitwie, od modlitwy ku kontemplacji.

---

[141] Cf. J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska: historia i doktryna*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 201–203.
[142] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 15–28.

Słowo i miejsce – geopoetyka regionu

Na progu tomu powraca kwestia fundamentalna: „słowo na początku", pierwotny impuls, w którym duch i ziemia nie zostały jeszcze rozdzielone. W otwierającym zbiór wierszu *Nieokiełznana myśl* zostaje wypowiedziana formuła inicjalna, ustanawiająca perspektywę całego tomu:

> Jaka była ta pierwsza wypowiedziana myśl
> Wyrażone słowo
> Ta pieśń łysogórska duszy
> Zanim zrodził się język[143].

Nie jest to pytanie retoryczne, lecz akt wiary w istnienie słowa pierwotnego – przedgramatycznego, rodzącego się z milczenia skał i polodowcowych załomów gór. Logos zostaje przeniesiony z porządku transcendencji w porządek materii: słowo „mieszka" w skałach, szczelinach Łysogór i pamięci minerałów. Tak kształtuje się duchowa archeologia języka, poetycka geologia logosu[144]. Język nie zostaje tu oddzielony od przestrzeni, lecz wyrasta z niej jako forma duchowego doświadczenia.

W tym znaczeniu *Poezjoborze* można odczytać jako poetycką wersję teofanii miejsca. Sacrum nie zstępuje z zewnątrz ani nie zostaje narzucone przestrzeni, lecz ujawnia się poprzez nią – wyrasta z gleby, kamieni i rytmu gór. To, co Mircea Eliade określał mianem *axis mundi*, przybiera postać Łysicy – góry łączącej ziemię i niebo, pamięć mitu i współczesność doświadczenia, język i ciszę. Miejsce staje się w ten sposób nośnikiem sensu religijnego, przestrzenią hierofanii, w której świat odsłania swój wymiar święty, zanim zostanie on nazwany przez doktrynę czy teologię[145].

Panteon świętokrzyski – twórcy i genealogia słowa

Z duchowej archeologii słowa wyrasta kolejny etap: pamięć twórców, w której dzieje literatury zostają przepisane językiem miejsca. Cykl wierszy których bohaterami są Wincenty Kadłubek, Jan Długosz, Mikołaj Rej i Jan Kochanowski tworzy geopoetycką

[143] A. Piskulak, *Nieokiełznana myśl*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 6.
[144] Cf. M. Heidegger, *W drodze do języka*, op. cit., s. 12–18.
[145] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 20–30; idem, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 367–379; E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 17–25.

genealogię słowa, w której przeszłość i współczesność spotykają się w pejzażu świętokrzyskim. Nie chodzi przy tym o szkolne przywołanie nazwisk, lecz o uruchomienie figur trwania, punktów orientacyjnych duchowej mapy regionu.

W wierszu *Kadłubek-Atlas* średniowieczny kronikarz zostaje ukazany w roli strażnika odpowiedzialności, „Ukryty w jędrzejowskich murach klasztornych", który „Pisał kronikę tego / Co leżało mu na sercu"[146]. Jan Długosz jawi się natomiast pielgrzymem historii, który „Powiązał fakty w łańcuch przyczyn i skutków / Stworzył syntezę zdarzeń i kolei losów"[147]. Znamienne, że portret dziejopisa domyka pytanie o prawdę:

> Tak rodziła się
> Prawda kroniki
> Prawda osobista kronikarza
> Prawda moja?[148]

Co istotne, figura Kadłubka nie wyczerpuje się w obrębie tomu: poeta sygnalizuje przejście ku projektowi narracyjnemu, w którym motyw kroniki, świadectwa i odpowiedzialności słowa zostaje rozwinięty w formie prozatorskiej[149]. W ten sposób *Poezjoborze* ujawnia swój szczególny status w całym cyklu: jest nie tylko etapem poetyckim, lecz także archiwum figur i sensów powracających w kolejnych książkach tego pisarstwa. Pierwsza część tomu odsłania się w postaci swoistej liturgii pamięci, w której historia literatury zostaje przekształcona w duchowe doświadczenie zakorzenione w przestrzeni regionu. Z tej perspektywy świętokrzyski panteon nie przybiera postaci statycznego zbioru postaci przeszłości, lecz dynamicznej przestrzeni języka, żywego organizmu, w którym historia i sacrum splatają się w rytmie miejsca[150].

Kolejne wiersze przesuwają ten panteon w głąb czasu – od renesansu i baroku ku oświeceniu oraz XIX stuleciu – gdzie pojawiają się postacie wyznaczające dalsze etapy duchowej historii regionu: Wespazjan Kochowski, Jan Chryzostom Pasek, Hugo Kołłątaj, Stanisław Staszic oraz Piotr Ściegienny[151]. W tej części tomu *Poezjoborze* układa się w dalszy ciąg duchowego fresku, w którym historia, etyka i mitologia Świętokrzyskiego współtworzą narrację trwania, przekraczającą podziały epok i form literackich.

---

[146] A. Piskulak, *Kadłubek-Atlas*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 14.
[147] A. Piskulak, *Wiślickie wrota do literatury*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 17.
[148] Ibidem.
[149] A. Piskulak, *Wincenty i Kadłubek*, Zagnańsk 2020, s. 5 (*Od Autora*; dalej: *Wincenty i Kadłubek*); vide Aneks F.
[150] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 17–25.
[151] A. Piskulak, *Poezjoborze*, op. cit., s. 21–28.

Kochowski zostaje ukazany w roli poety-psalmisty i kronikarza wiary, w którego języku doświadczenie religijne zrasta się z krajobrazem Świętokrzyskiego oraz historią wspólnoty. Pasek natomiast powraca jako figura sarmackiej sprzeczności – gawędziarz i żołnierz zarazem, którego autoportret podlega ironicznej rewizji odsłaniającej mechanizmy pychy, przemilczeń i autokreacji. W postaci Kołłątaja ujawnia się moment oświeceniowego przebudzenia oraz niezależności intelektualnej naznaczonej doświadczeniem prześladowania i wykluczenia. U Staszica rozum analityczny otwiera się na wymiar poetycki: próba „pisania dziejów wierszem" wyraża dążenie do uchwycenia całościowego ładu świata łączącego historię, naturę i los wspólnoty. Ściegienny z kolei przybiera postać proroka ludowego, którego słowo, przekazywane „od sumienia do sumienia", uruchamia wyobraźnię powstańczą i wpisuje się w logikę ofiary, zdrady oraz cierpienia utrwalonych zarówno w pamięci zbiorowej, jak i w krajobrazie regionu[152].

W ten sposób *Poezjoborze* buduje duchową ciągłość regionu, w której różne idiomy języka – gawęda, anegdota, traktat i wspomnienie – stają się równorzędnymi nośnikami sensu oraz pamięci. Poezja przechodzi tu od kroniki ku modlitwie, od dziejopisarstwa ku doświadczeniu duchowemu, natomiast pejzaż Świętokrzyskiego odsłania wspólnotę trwania, w której każda z przywołanych postaci staje się strażnikiem języka, pamięci i wiary. Historia przestaje być archiwum, a staje się procesem – oddechem ziemi przechodzącym w mowę.

Ten panteon nie ogranicza się jednak do kręgu dawnych kronikarzy, poetów i myślicieli. W duchowej kartografii tomu kolejne stulecia dopisują nowe imiona – Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus oraz Stefan Żeromski – twórców przetwarzających tradycję w idiomie nowoczesności[153]. Ich obecność dopełnia mit świętokrzyskiego słowa: poezja spotyka tu prozę, a sakralność miejsca – humanistyczną refleksję nad losem człowieka.

W wierszu *Gdzież znaleźć słowa tak silne…*[154] Sienkiewicz zostaje ukazany w roli figury wdzięczności i zobowiązania, człowieka, który w Oblęgorku nie tyle zamieszkuje pałac, ile wpisuje swoją obecność w przestrzeń daru oraz pamięci. Figura wieszcza ulega tu

---

[152] Cf. A. Piskulak, *Pamięci Wespazjana Kochowskiego z Dąbrowy nad Dobruchną: Odszedł aby powrócić*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 21; *Pamięci Jana Chryzostoma Paska – Mazura pomieszkującego w Olszówce: Ballada o zwierzęciu rozumnym*, ibidem, s. 23; *Pamięci Hugona Kołłątaja pobierającego nauki w Pińczowie: Niezależny pośmiertnie…*, ibidem, s. 26; *Pamięci Stanisława Staszica – inżyniera ziemi kieleckiej: Rzeczpospolite wierszy*, ibidem, s. 27; *Pamięci księdza Piotra Ściegiennego z Bilczy: Za garść morgów…*, ibidem, s. 28.

[153] A. Piskulak, *Poezjoborze*, op. cit., s. 32–37.

[154] A. Piskulak, *Pamięci Henryka Sienkiewicza pomieszkującego w Oblęgorku: Gdzież znaleźć słowa tak silne…*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 32.

przepisaniu: zamiast pomnikowego bohatera pojawia się „pomnik życzliwości", zakorzeniony w krajobrazie i relacji z innymi. Przywołany motyw Janka Muzykanta wprowadza wymiar egzystencjalny, odsłaniając napięcie między sztuką a ostatecznym sensem – między ludzkim wysiłkiem tworzenia a pytaniem o jego spełnienie wobec śmierci.

Z kolei w wierszu *Farewell…*[155], poświęconym Prusowi, pojawia się ton egzystencjalnej medytacji nad cierpieniem i możliwością ocalenia. Powracający refren „Farewell, miss Iza", nawiązujący do *Lalki*, nie pełni funkcji cytatu, lecz staje się gestem wewnętrznego pożegnania – doświadczeniem, w którym ból splata się z próbą odzyskania siebie. Pisarz zostaje wpisany w sytuację graniczną, rozpiętą między niespełnieniem a nadzieją przekroczenia śmierci, wyrażoną w formule *non omnis moriar*. W obrębie tego poetyckiego panteonu postać Prusa wprowadza wyraźne przesunięcie tonacji – od zakorzenionej obecności ku doświadczeniu egzystencjalnego kryzysu.

Cykl zamyka Stefan Żeromski, duchowy patron Kielecczyzny i mistrz pierwotnej melodii języka. Twórca *Ludzi bezdomnych* przedstawiony zostaje nie w roli moralisty, lecz artysty formy – odkrywcy „muzyki słowa"[156], poprzedzającej znaczenie i wyprzedzającej język. Poezja przybiera formę pierwotnej ekspresji, zakorzenionej w dziecięcym śpiewie oraz onomatopeicznej harmonii dźwięków, istniejących jeszcze przed wyodrębnieniem znaczeń. W tym ujęciu język nie tyle nazywa świat, ile wyrasta z potrzeby wyrażenia – spontanicznej pieśni ulgi, pocieszenia i radości, sytuującej twórczość u źródeł ludzkiej egzystencji.

Na tym tle cykl poświęcony Sergiuszowi Piaseckiemu zajmuje miejsce szczególne, ponieważ nie rekonstruuje figury kulturowej ani pamięci historycznej, lecz odsłania doświadczenie graniczne, w którym pisanie staje się warunkiem ocalenia podmiotowości[157]. Poeta ukazuje Piaseckiego nie poprzez awanturniczy mit, lecz z perspektywy człowieka zawieszonego między wyrokiem śmierci a ułaskawieniem, chorobą a przymusem tworzenia, degradacją ciała a intensyfikacją ducha. Centralną figurą tej opowieści stają się noc i konstelacja – „zimna kochanka", Wielka Niedźwiedzica, przeciwstawiona światu ludzkiemu jako jedyny trwały punkt odniesienia.

---

[155] A. Piskulak, *Pamięci Bolesława Prusa – Aleksandra Głowackiego uczącego się w Kielcach: Farewell…*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 33.
[156] A. Piskulak, *Pamięci Stefana Żeromskiego ze Strawczyna: W uszach moich trwa…*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 36.
[157] A. Piskulak, *Poezjoborze*, op. cit., s. 40–44.

W *Balladzie o przemycaniu słowa*[158] istotnym motywem cyklu staje się krzyż – zarazem prawosławny, więzienny i wpisany w przestrzeń Świętego Krzyża. Piasecki „dźwiga na barkach Święty Krzyż" nie tylko w znaczeniu ciężaru winy i kary, lecz także miejsca inicjacji, w której pisanie staje się jedyną formą ocalenia. Akt twórczy zostaje tu nazwany przeznaczeniem – „kontrabandą marzeń" i „szmuglem wspomnień" – a język rodzi się w warunkach skrajnych, w formie pracy zarazem cielesnej i etycznej. Epizod z Melchiorem Wańkowiczem wprowadza wymiar metapoetycki: literatura ukazuje się tu w postaci obrzędu sensotwórczego, niezależnego od instytucjonalnej sankcji. „Wieczne pióro" i atrament porównany do krwi podkreślają ofiarny charakter pisania. Piasecki funkcjonuje tym samym w *Poezjoborzu* jako figura przejścia – od biografii granicznej ku odpowiedzialności słowa, od przemytnika dóbr ku „przemytnikowi sensu". Cykl ten stanowi jedno z kluczowych ogniw tomu, w którym geopoetyka, etyka świadectwa i antropologia słowa osiągają szczególne skupienie.

Po tej figurze poezja przesuwa akcent z dramatycznego losu jednostki ku bardziej organicznym formom zakorzenienia – ku doświadczeniu, w którym sens rodzi się nie w konflikcie z miejscem, lecz w uważnym współistnieniu z nim. W tym samym kręgu pojawia się Adolf Dygasiński – „pisarz Ponidzia z duszą i ciałem" – zdolny wyrazić organiczną więź człowieka z naturą i krajobrazem. Jego twórczość wyrasta z doświadczenia miejsca, w którym język, pamięć i przyroda tworzą jedną, nierozerwalną całość[159]. Bliskie pozostaje mu również doświadczenie Stanisława Piętaka, reprezentującego dramat nowoczesnego twórcy rozdartego między liryką a epiką, spontanicznością doświadczenia a potrzebą formy. Jego projekt pisarski – „poematu na miarę" – ujawnia napięcie między żywiołem uczucia a koniecznością jego uporządkowania, między ekspresją a dyscypliną języka[160]. W takim ujęciu twórczość staje się próbą przekształcenia doświadczenia w formę, która nie zatraca jego intensywności. W portretach tych twórców geopoetyczna genealogia słowa nie zostaje zamknięta w tradycji, lecz zachowuje zdolność dalszego rozwoju – od organicznego zakorzenienia w miejscu ku nowoczesnemu doświadczeniu rozdarcia i poszukiwania adekwatnej formy wyrazu.

---

[158] A. Piskulak, *Pamięci Sergiusza Piaseckiego odsiadującego karę więzienia na Świętym Krzyżu: Ballada o przemycaniu słowa*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 40.
[159] A. Piskulak, *Pamięci Adolfa Dygasińskiego z Niegosławic nad Nidą: Ponidzie z duszą i ciałem*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 45.
[160] A. Piskulak, *Pamięci Stanisława Piętaka z Wielowsi: Sen o poemacie na miarę…*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 48.

Od tego momentu *Poezjoborze* otwiera się ku pisarzom przesuwającym granice języka – ku awangardzie i doświadczeniu nowoczesności[161]. W cyklach poświęconych Stanisławowi Czernikowi, Stanisławowi Młodożeńcowi i Brunonowi Jasieńskiemu poeta buduje topografię pamięci, w której eksperyment formalny zderza się z oporem miejsca. W przypadku Młodożeńca futurystyczne doświadczenie języka zostaje skonfrontowane z pamięcią miejsca i doświadczeniem prowincji. Wiersz *Tylko nie Dobrocice* przynosi rozpoznanie granic awangardowego projektu:

> Składnię i rytm wiersza można sfuturyzować
> Tylko nie życia
> Tylko nie Sandomierza
> Tylko nie Dobrocic[162].

Nowoczesność ustępuje tu potrzebie zakorzenienia, a przestrzeń dzieciństwa okazuje się trwalsza niż projekt radykalnej przemiany rzeczywistości. U Jasieńskiego natomiast awangardowy projekt odsłania swoje ideologiczne uwikłanie i katastroficzny wymiar. Z tej perspektywy nowoczesność zostaje poddana próbie – skonfrontowana z krajobrazem, pamięcią oraz doświadczeniem historycznej granicy[163].

W ten sposób poetycka mapa regionu nie kończy się na rekonstrukcji przeszłości, lecz staje się przestrzenią dialogu między tradycją a nowoczesnością, miejscem, w którym język literatury ponownie osadza ludzkie doświadczenie w krajobrazie kultury. W tryptyku gombrowiczowskim – *Pomnik pisarza*, *Kochany Witoldo*, *Transatlantyk Witulin* i *Trans-Gombrowicz*[164] – powraca ironia pamięci. Witold Gombrowicz pojawia się w Małoszycach nie jako „monument", lecz figura demaskująca formę. Miejsce pozwala mu powrócić już nie po to, by walczyć z tradycją, lecz odsłonić pęknięcie między pomnikiem a żywym doświadczeniem. Ironia pełni tu funkcję „od-pomnikowania": przywraca pisarza nie narracji historycznej, lecz napięciu między formą a życiem, pamięcią a realnym trwaniem miejsca. W tym sensie gombrowiczowski gest demaskacji formy znajduje swoją kontynuację w prozie Piskulaka (*Basztar*), gdzie bohater, podążając śladami pisarza, odsłania rozpad świata materialnego – ruinę dóbr Kotkowskich i Gombrowiczów jako palimpsest

[161] A. Piskulak, *Poezjoborze*, op. cit., s. 53–62.
[162] A. Piskulak, *Pamięci Stanisława Młodożeńca z Dobrocic: Tylko nie Dobrocice*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 60.
[163] A. Piskulak, *Pamięci Brunona Jasieńskiego – Wiktora Brunona Zysmana: Słowo o Brunonie Jasieńskim*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 62.
[164] Cf. A. Piskulak, *Pamięci Witolda Gombrowicza z Małoszyc*: *Pomnik pisarza*, *Kochany Witoldo*, *Transatlantyk Witulin*, *Trans-Gombrowicz*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 68–71.

przestrzeni, w której nakładają się ślady pamięci i zapomnienia, a przeszłość trwa już tylko w postaci fragmentów.

Wreszcie w poetyckim portrecie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pojawia się ton świadectwa i metafizycznej tęsknoty. Rozpoznanie, że:

> Ale to jednak Suchedniów
> Śnił się więźniowi łagru[165],

należy do najmocniejszych zdań tomu: nawet w doświadczeniu skrajnego wykorzenienia – gdy „Z gniazda rodzinnego pozostała grobla”[166] – rodzinna przestrzeń pozostaje wewnętrzną osią pamięci i ostatnim schronieniem sensu. W ten sposób awangarda, ironia i świadectwo zostają w *Poezjoborzu* objęte wspólną perspektywą: nowoczesne formy nie znoszą geopoetyki, lecz ujawniają jej trwałość. Krajobraz działa w nich jak ukryta struktura pamięci, której nie unieważnia sama zmiana języka czy stylu. Na tym etapie nowoczesność zostaje domknięta nie w geście formalnego przełomu, lecz w etyce świadectwa i pamięci. Po awangardowym przyspieszeniu oraz doświadczeniu wykorzenienia tom kieruje się ku postaciom, których obecność utrwala regionalne doświadczenie wspólnoty. W wierszu poświęconym Zbigniewowi Nosalowi poeta oddaje hołd kronikarzowi codzienności, który reporterskim spojrzeniem utrwalał doświadczenie regionu, „oddawał atmosferę tamtego czasu” i „ze słów budował pomnik” dla tych, „którzy zginęli / bo byli Polakami”[167].

W dalszych partiach tomu *Poezjoborze* pojawiają się postacie silnie związane z regionem świętokrzyskim – Marian Sołtysiak „Barabasz”, Marian Przeździk i Józef Ozga-Michalski[168] – wpisane w poetycką topografię miejsca w charakterze figur granicznych: jednocześnie osób i znaków przestrzeni. Ich obecność nie ma charakteru biograficznej galerii ani literackiego leksykonu nazwisk. Przeciwnie – tworzy świętokrzyski panteon, w którym indywidualne losy zostają przetworzone w znaki trwania wspólnotowej pamięci. Sołtysiak ukazany zostaje z perspektywy dramatu historii i moralnych rozstrzygnięć – „Barabasz rozgrzeszony” nie przez instytucję, lecz przez czas i pamięć, co nadaje jego

---

[165] A. Piskulak, *Pamięci Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: Ale to jednak Suchedniów*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 73.
[166] Ibidem.
[167] A. Piskulak, *Pamięci Zbigniewa Nosala z Kielc: Oddał atmosferę tamtego czasu*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 94.
[168] Cf. A. Piskulak, *Pamięci Mariana Sołtysiaka „Barabasza” z Gnojna: Barabasz rozgrzeszony*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 75; *Pamięci Mariana Przeździka ze Staniewa k. Jędrzejowa: Bóg w spękanych dłoniach*, ibidem, s. 78; *Pamięci Józefa Ozgi-Michalskiego z Bielin: Sowizdrzał literacki*, ibidem, s. 79.

biografii wymiar niemal pasyjny. Przeździk wyrasta natomiast na poetę odczytującego krajobraz niczym księgę: doświadczenie natury i historii splata się u niego w figurze „Boga w spękanych dłoniach", gdzie sacrum objawia się w pracy, cierpieniu i pamięci zbiorowej. Ozga-Michalski z kolei przybiera postać „sowizdrzała literackiego", łączącego żywioł ludowej wyobraźni z refleksją nad losem – jego twórczość wyrasta z języka wspólnoty, ale zarazem podejmuje próbę „rekonstrukcji ojcowizny" wobec historycznych pęknięć.

Panteon ten nie jest konstrukcją monumentalną ani heroiczną w sensie klasycznym. Zostaje zbudowany z biografii naznaczonych historią, pracą, wojną i wykorzenieniem, a zarazem z głębokiego związku z miejscem. Poezja nie tyle „upamiętnia" tych twórców, ile przywraca ich obecność w rytmie regionu – w kamieniu, nazwie, krajobrazie i języku. *Poezjoborze* realizuje tym samym gest analogiczny do rytuału: powołuje zmarłych i nieobecnych do dalszego trwania w przestrzeni symbolicznej, czyniąc z nich strażników pamięci i sensu. Taki sposób budowania panteonu pozostaje zarazem w dialogu z przedwojennym tomem *Gołoborze* (1938), przywróconym do obiegu w formie reprintu w 2006 roku, a także z dołączonym do niego suplementem eseistycznym *Losy poetów „Gołoborza"*. W tym uzupełnieniu Piskulak podejmuje już nie poetycką, lecz dokumentacyjną i interpretacyjną pracę pamięci nad losami świętokrzyskich twórców – pracę dopełniającą poetycką wizję panteonu obecną w *Poezjoborzu*. Poezja i eseistyka wzajemnie się tu dopowiadają: pierwsza dokonuje symbolicznej sakralizacji pamięci, druga – jej historycznego i biograficznego ugruntowania. Wspólnie tworzą model panteonu miejsca, w którym literatura staje się formą kultu pamięci, a region – przestrzenią sensu trwającego ponad jednostkową biografią[169].

Na tle tego wspólnotowego panteonu szczególne miejsce zajmuje Wiesław Jażdżyński, którego postać wprowadza wyraźne przesunięcie akcentu – od pamięci zbiorowej ku refleksji nad tożsamością twórcy i jego relacją do miejsca. W wierszach poświęconych Jażdżyńskiemu poeta ukazuje go jako twórcę zanurzonego w „wszechobecnej przeszłości", budującego swoją tożsamość na przecięciu pamięci i nadchodzącego czasu. Jako „akademik tragiczny" pozostaje on rozdarty pomiędzy biografią a kreacją, prawdą

[169] *Gołoborze*, wyd. pierwotne: Kielce 1938; reprint: *Gołoborze*, red. i wyd. Z. Antolski, Kielce 2006. Do reprintu dołączono suplement *Losy poetów „Gołoborza"*, zawierający szkice literacko-biograficzne poświęcone autorom przedwojennego tomu. Wśród nich znalazły się dwa teksty Andrzeja Piskulaka: *Poeta sowizdrzalski i świętokrzyski* (o Józefie Ozga-Michalskim) oraz *Zapomniany poeta* (o Marianie Przeździku), stanowiące dokumentacyjne i interpretacyjne dopełnienie poetyckiej wizji regionalnego panteonu obecnej w *Poezjoborzu*. Suplement pełni funkcję pracy postpamięciowej rekonstruującej losy twórców na tle wojennych i powojennych doświadczeń regionu.

i zmyśleniem, a zarazem naznaczony silnym wpływem Żeromskiego, wyznaczającego etyczny oraz wyobrażeniowy horyzont jego pisarstwa. Z tej perspektywy Jażdżyński jawi się jako figura twórcy próbującego ocalić ciągłość doświadczenia miejsca, lecz zarazem świadomego napięcia między idealizacją wspólnoty a realnymi sprzecznościami wpisanymi w życie prowincji[170].

Głos wspólnoty – poezja ziemi i ludowego doświadczenia

Ostatni cykl *Poezjoborza* poświęcony został „wybranieckim" – ludziom prostym, wiernym, często bezimiennym. Stanowi on ludowy testament tomu: poezję ziemi, chleba i modlitwy, w której język powraca do swojego źródła – gleby i oddechu. Ludowe doświadczenie nie zostaje tu sprowadzone do folklorystycznego ornamentu, lecz odsłania przestrzeń przechowywania pamięci, języka i elementarnych form wspólnotowego trwania zakorzenionego w regionie. Otwarciem tej sekwencji jest wiersz *Ja to my* – swoisty manifest wspólnoty, w którym poeta określa duchowe źródło ludowej poezji:

> Tylko poeta wyrośnięty
> Z własnej roli
> Wie
> Ja to my[171].

W formule tej zniesiona zostaje opozycja „indywidualne – zbiorowe": poetyckie „ja" stapia się z „my" regionu i głosem pokoleń. Jest to zarazem duchowa kontynuacja *Dębu jak chłopa* – poetyki zakorzenienia, w której mowa wyrasta z ziemi, ale przynależy już nie jednostce, lecz wspólnocie.

W kolejnych wierszach przywołane zostają postacie poetów i poetek ludowych – tych, którzy „z własnej roli" wyrastali zarówno dosłownie, jak i duchowo. Świętosław Krawczyński wyrasta na strażnika tradycji, gromadzącego przekazy i legendy, z których tworzy „uniwersalny znak ludzkiego losu"[172]. Jan Kubicki z Raszkowa staje się natomiast

[170] Cf. A. Piskulak, *Pamięci Wiesława Jażdżyńskiego z Kielc*: *Wśród wszechobecnej przeszłości*, *W cieniu Żeromskiego*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 82–83.
[171] A. Piskulak, *Pamięci Michała Basy z Tarczka k. Bodzentyna*: *Ja to my*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 88.
[172] Cf. A. Piskulak, *Pamięci Świętosława Krawczyńskiego z Kielc: Uniwersalny znak ludzkiego losu*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 92.

figurą poety, który „biografię przeniknął regionem”: jego „niezabliźniona Kielecczyzna” nie jest jedynie tematem, lecz także raną i zobowiązaniem pamięci[173].

Na szczególną uwagę zasługuje wiersz *Kaśka spod Łysicy*, dedykowany Katarzynie Zaborowskiej z Wilkowa – poetce niepiśmiennej, której twórczość wyrastała z rytmu przyrody, pracy i doświadczenia wspólnoty:

> Nigdy nie nauczyła się pisać
> Rytm jej poezji
> Wyznaczały niezmienne prawa natury[174].

Wiersz nie przedstawia ludowości w kategoriach braku kulturowej kompetencji, lecz jako odmienny sposób istnienia w języku – zakorzeniony w rytmie ziemi, pracy i pamięci wspólnoty. Poezja rodzi się tu nie z literackiej samoświadomości, lecz z organicznego doświadczenia świata: zanim „dojrzeje / wiersz”, trzeba najpierw „w duszy” dokonać „pielęgnacji”, „przyorywek” i „zaorywek”[175]. Twórczość przybiera tym samym postać duchowego trudu i modlitwy zarazem, czynności organicznie splecionej z rytmem natury oraz świętokrzyskiego *imaginarium*, którego symboliczną strażniczką pozostaje Łysica. Obok Zaborowskiej pojawia się Agnieszka Barłóg z Sielca – autorka, która „Połączyła w jedno / Fikcję z autentyzmem”[176], czyniąc z własnego cierpienia przestrzeń duchowej rekonstrukcji. Piskulak rozpoznaje w niej ludową figurę artystki-świadczyni: kobiety, która nie szuka rozgłosu, lecz ocala pamięć poprzez empatię, wierność codzienności i cichą pracę sensu. W ten sposób figura kobiety świętokrzyskiej – silnej, zakorzenionej i zdolnej przemieniać doświadczenie w słowo – zostaje w *Poezjoborzu* wyraźnie dowartościowana i urasta do jednego z najważniejszych ogniw duchowej ciągłości regionu. Motyw ten powróci później w *Li®tanii* oraz w poetyckiej księdze poranków, gdzie kobiecość stanie się matrycą trwania i rytuału codzienności[177].

Cały cykl przybiera formę litanii ludowych głosów – poetyckiego archiwum pamięci regionu, w którym kobiety i mężczyźni prostego stanu stają się depozytariuszami sacrum języka. *Poezjoborze* wpisuje się tym samym w rozumienie poezji ludowej nie jako

---

[173] Cf. A. Piskulak, *Pamięci Jana Kubickiego z Raszkowa k. Jędrzejowa: Nie zagojona Kielecczyzna*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 93.
[174] A. Piskulak, *Pamięci Katarzyny Zaborowskiej z Wilkowa: Kaśka spod Łysicy*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 105.
[175] Ibidem.
[176] A. Piskulak, *Pamięci Agnieszki Barłóg z Sielca k. Wiślicy: Barłogówka*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 106.
[177] A. Piskulak, *Li®tania: Poranne kobiety – Leśnojańska kolejka losu*, Kielce 2005; (dalej: *Li®tania*).

odrębnego gatunku literackiego, lecz szczególnego sposobu istnienia w języku i świecie – formy doświadczenia zakorzenionej we wspólnocie, codzienności i pamięci[178]. Klamrą tomu pozostaje wiersz *Kolebka literatury na biegunach*, domykający *Poezjoborze* figurą ziemi świętokrzyskiej jako kolebki i zarazem przestrzeni inicjacyjnej polskiego słowa:

> To w niej narodziło się
> I wyniańczyło słowo polskie
> Choć nie było na początku
> To na pewno będzie na końcu[179].

Paradoks wpisany w ten obraz odsłania metafizyczny wymiar tomu: poezja nie rekonstruuje przeszłości, lecz zapowiada trwanie, w którym ziemia i język pozostają w relacji wzajemnego ocalenia. Znaczący jest przy tym brak wyraźnego domknięcia wypowiedzi – sens pozostaje otwarty, jakby słowo raz „wyniańczone" przez miejsce nie mogło zostać ostatecznie wypowiedziane do końca. Z tej perspektywy *Poezjoborze* odsłania palimpsestowy charakter księgi pamięci, w której nowoczesność nie znosi tradycji, lecz ją nadpisuje, a krajobraz nadal współtworzy sens poetyckiego doświadczenia. Tak domknięty tom przybiera postać swoistej kosmogonii języka: słowo, ziemia i pamięć tworzą trójjednię sensu, w której mowa staje się modlitwą, krajobraz – tekstem o charakterze niemal sakralnym, a historia – nieustannie odnawianym echem.

Chronologiczny układ analizowanych tomów nie odsłania prostego porządku linearnego, lecz logikę powrotów. Motywy uruchomione w liryce powracają w kolejnych książkach w nowych konfiguracjach sensu. *Poezjoborze* ustanawia geopoetyczną mapę postaci i miejsc, przechodzącą następnie w dalszy bieg twórczości. Znamienne, że figury przywołane w wierszach tomu – Kadłubek, Kochowski, Piasecki czy Gombrowicz – zostają później wpisane w projekt narracyjny prozy, co potwierdza spiralny, a nie linearny charakter świętokrzyskiego cyklu. W *Wincentym i Kadłubku* poetycka figura kronikarza rozwija się w narracyjne pytanie o odpowiedzialność słowa i sens świadectwa[180]. W *Basztarze* natomiast droga na Święty Krzyż, odbywana tropem Sergiusza Piaseckiego, ujawnia model wędrówki inicjacyjnej – wejścia w przestrzeń hierofaniczną, a zarazem naznaczoną winą, karą i doświadczeniem odosobnienia.

---

[178] *Język. Wartości. Polityka. Zmiany rozumienia nazw wartości w okresie transformacji ustrojowej w Polsce: raport z badań empirycznych*, red. J. Bartmiński, Lublin 2006, s. 13–25; vide E. Balcerzan, *Literatura z literatury: (strategie tłumaczy)*, red. P. Fast, „Studia o przekładzie", t. 6, Katowice 1998, s. 9–18.
[179] A. Piskulak, *Kolebka literatury na biegunach*, [in:] idem, *Poezjoborze*, op. cit., s. 113.
[180] A. Piskulak, *Od Autora*, [in:] *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 5.

Przejście od *Poezjoborza* do *Li®tanii* nie oznacza zmiany języka, lecz jego wewnętrzne pogłębienie. Jeśli w *Poezjoborzu* słowo pozostawało zapisem duchowej geologii miejsca i wspólnoty, to w *Li®tanii* zostaje podporządkowane rytmowi modlitwy. Poezja zakorzeniona w ziemi i pamięci regionalnej przechodzi tu w poezję liturgiczną, w której wspólnota mowy przekształca się we wspólnotę modlących się, a język staje się formą trwania wiary.

3.4. *Li®tania* – modlitwa języka i rytm istnienia

Jeśli w *Poezjoborzu* słowo odsłaniało duchową geologię miejsca i pamięci wspólnoty, to w *Li®tanii*[181] podporządkowane zostaje rytmowi modlitwy, przesuwając akcent interpretacyjny od geopoetyki pamięci ku poetyce kontemplacji. Litania[182], oparta na rytmie powtórzenia i przywołania, staje się w tomie Piskulaka naturalnym sposobem organizowania doświadczenia duchowego i wspólnotowego. Powtarzalność wezwania nie pełni tu jedynie funkcji formalnej, lecz buduje przestrzeń pamięci, w której indywidualne przeżycie zostaje wpisane w rytm wspólnotowej modlitwy. *Li®tanię* otwierają trzy wiersze: *W każdym z nas*, *Papież poeta* oraz *Samotny wiatr Boży*[183]. Ich elegijny ton wyznacza ramę medytacji po śmierci Jana Pawła II. Papież staje się figurą poety-teologa, a akt pożegnania przybiera formę wspólnotowej pamięci, w której religijność nie zostaje oddzielona od egzystencji, lecz wpisuje się w jej konkret – żałobę, wdzięczność i trwanie[184].

Autorskie wprowadzenie do tomu określa *Li®tanię* mianem „medytacji religijno-poetyckiej" oraz „geografii pielgrzymkowej" – mapy wiary obejmującej zarówno przestrzeń regionu, kraju i świata, jak i wewnętrzny krajobraz duchowy. Poeta mówi o „geografii duszy modlących się kobiet" oraz własnej „geografii mistycznej", wyraźnie łącząc porządek przestrzenny i duchowy[185]. W takim ujęciu tom przybiera zarazem charakter modlitewny i „kartograficzny": nie opisuje religijności z dystansu, lecz konstruuje ją w formie praktyki

[181] A. Piskulak, *Li®tania*, op. cit.
[182] Cf. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 12–21.
[183] A. Piskulak, *Prolog-Kondolencje*: *W każdym z nas*; *Papież poeta*; *Samotny wiatr Boży*, [in:] idem, *Li®tania*, Kielce 2005, s. 3–5.
[184] Cf. ibidem, s. 3–5.
[185] A. Piskulak, *Kilka słów o „Li®tanii"*, nota autorska, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., brak paginacji; tekst funkcjonuje w wersji elektronicznej jako wstęp, natomiast w edycji książkowej został umieszczony po biogramie autora.

egzystencjalnej, w której rytm słowa odpowiada rytmowi modlitwy, a przestrzeń – zarówno realna, jak i zapamiętana – staje się miejscem duchowego trwania[186].

Zasadę tę dobitnie ujawnia programowy wiersz *Li®tania*, umieszczony w prologu i pełniący funkcję poetyckiego manifestu całego tomu. Modlitwa zostaje określona jako doświadczenie całościowe, obejmujące wyobraźnię i uczucia, a zarazem dotykające cielesności – w syntetycznych formułach: „modlitwa wyobraźni i uczuć" oraz „w moim chorym ciele"[187]. Motyw choroby nie funkcjonuje tu jako temat, lecz jako impuls egzystencjalno-teologiczny otwierający tom na perspektywę przemiany[188]. Ciało nie zostaje przezwyciężone ani symbolicznie unieważnione, lecz staje się miejscem wcielenia sensu – przestrzenią, w której doświadczenie graniczne zostaje przyjęte i przepracowane poprzez rytm modlitwy. Choroba inicjuje tym samym ruch metanoiczny: proces wewnętrznej przemiany prowadzący od rozdarcia ku integracji doświadczenia cielesnego i duchowego. Dokonuje się ona nie w porządku narracyjnego wyjaśnienia, lecz w rytmie ciała – oddechu, pauzy i powrotu organizujących modlitwę jako formę trwania.

Modlitewny i wspólnotowy charakter tomu dopełnia sam tytuł, stanowiący pierwszy znak interpretacyjny. Neologizm *Li®tania* łączy liryczność i litanijność, wskazując na formę modlitwy, która staje się jednocześnie aktem poetyckim. Z tej perspektywy poezja nie oddziela doświadczenia duchowego od codzienności, lecz wpisuje je w rytm egzystencji, pamięci i ciała. Szczególnie wyraźnie ujawni się to w cyklu *Poranne kobiety*, gdzie modlitwa zostanie związana z doświadczeniem codzienności i kobiecego sacrum.

Poranne kobiety – duchowość codzienności i kobiece sacrum

Cykl *Poranne kobiety*[189], otwierający tom *Li®tania*, wpisuje się w regionalny model duchowości maryjnej, ukształtowanej przez religijność ludową Kielecczyzny – duchowości bliskiej ziemi, osadzonej w rytmie pracy, troski i doświadczenia cierpienia. Maryja nie zostaje ukazana w figurze triumfalnej i odległej, lecz przybiera postać zarazem sakralną i ludzką: kobiety z ludu, obecnej w codziennych gestach i materialnej realności życia. Kobiecość odsłania się tu poprzez doświadczenie trwania i wiary, a religijność zostaje

[186] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 19–45, 177–201.
[187] A. Piskulak, *Li®tania*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 6–7.
[188] Motyw choroby w *Li®tanii* funkcjonuje jako doświadczenie egzystencjalno-teologiczne, zapowiadające później rozwinięte narracyjnie doświadczenie graniczne podmiotu w powieści *Basztar*. Zagadnienie to zostało szerzej omówione w części prozatorskiej niniejszej rozprawy.
[189] A. Piskulak, *Poranne kobiety*, [in:] idem, *Li®tania*, cz. I, op. cit., s. 6–71.

zakorzeniona nie w doktrynie, lecz w praktykach dnia powszedniego. Wiersze poświęcone babci poety, Wacławie Łukomskiej, ukazują duchowość „bliską ziemi" wpisaną w sposób życia: praca, czuwanie, szept modlitwy i powtarzalność dnia współtworzą rytm codzienności, w której ujawnia się cicha obecność sacrum[190]. *Li®tania* realizuje tym samym poetykę marzenia: sens nie zostaje tu wyjaśniony ani nazwany wprost, lecz dojrzewa w ciszy, powtórzeniu i kontemplacji – w rytmie codziennych gestów, które stają się formą modlitwy[191].

Duchowość ta nie zostaje wypowiedziana deklaratywnie, lecz wyłania się z obrazów codziennych czynności, drobnych rekwizytów i powtarzalnych gestów, dzięki którym sacrum zostaje wpisane w rytm życia. Sakralność w cyklu *Poranne kobiety* nie pojawia się w nadzwyczajności, lecz w powrocie i rytmiczności zwykłych praktyk dnia powszedniego. W *Królowej kur* wystarczy rdzeń obrazu – „odmówione ziarno", „z różańca porannego"[192] – by praca została wpisana w puls modlitwy, a gest karmienia zyskał wymiar niemal liturgiczny. Podobnie w *Bramie niebieskiej* „brama" nie oznacza abstrakcyjnej metafizyki, lecz konkretną obecność – „otwarte serce babci"[193], domowe sacrum, w którym duchowość realizuje się poprzez bliskość, opiekę i rytm codziennych gestów[194].

Ten sposób obrazowania osiąga szczególną kondensację w wierszu *Róża duchowna*, w którym kobieca postać zostaje ukazana nie poprzez symboliczny patos, lecz przez pochylenie, pracę i cichą troskę o porządek świata:

> Zakwita kolorową chustką
> Na głowie
> Pochylona ku ziemi
> Pielęgnuje spokój w ogródku[195].

Utwór nie idealizuje religijności ludowej, lecz ukazuje ją w formie trwania: sacrum objawia się nie w geście wzniosłym, ale w cierpliwym pochyleniu, pracy i zgodzie na rytm dnia powszedniego. Podobną logikę odsłania *Wieczorna Li®tania*, gdzie droga „do samego nieba" zostaje zestawiona z gestem najbardziej prozaicznym – „Jakby szła po ziemniaki /

[190] A. Piskulak, *Li®tania*, op. cit., s. 13, 16–17, 19, 26, 34 (cykl *Poranne kobiety*); vide Z. Korzeńska, *Posłowie*, [in:] A. Piskulak, *Li®tania*, op. cit., s. 97–101.
[191] G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 67–82, 123–131.
[192] A. Piskulak, *Królowa kur*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 26.
[193] A. Piskulak, *Brama niebieska*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 34.
[194] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 64–72.
[195] A. Piskulak, *Róża duchowna*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 55.

By ukopać na obiad”[196]. Sacrum nie zostaje oddzielone od codzienności ani przeniesione w sferę abstrakcji, lecz wpisane w porządek życia: wysiłek ciała, konieczność pracy i troskę o innych.

Kobiece postaci tomu – świętokrzyskie „poranne kobiety” – nabierają tym samym wymiaru nie tyle archetypicznego w sensie skrótu psychologicznego, ile antropologicznie rozpoznawalnego[197]: niosą kulturową matrycę troski, współcierpienia i wytrwałości, stając się miejscem pamięci wspólnoty. Figura Matki–Opiekunki ujawnia się w codziennym rytuale, a nie w ikonograficznym geście wzniosłości; sacrum pozostaje „nisko” – blisko ziemi i pracy rąk. Charakterystyczny dla cyklu pozostaje także sposób, w jaki zwykłe przedmioty i codzienne gesty zostają podniesione do rangi nośników pamięci i duchowego doświadczenia. W *Królowej spokoju* kilka rekwizytów wystarcza, by odsłonić mistykę domowego sacrum: „naszyjnik z wypłakanych Bogu łez”, „chusteczka haftowana we wszystkie cztery rogi”, „zardzewiała kłódka powiek”[198] – przedmioty działające niczym relikwie pamięci. Łzy „nanizane” jak paciorki różańca tworzą litanię cierpienia, która dzięki rytmowi i powtórzeniu zostaje przeprowadzona ku zgodzie. Centralny pozostaje przy tym gest daru[199]: „zapłata Bogu”, oszczędzona na jedzeniu, ustanawia relację wzajemności – nie ekonomię wymiany, lecz symboliczną odpowiedź na doświadczenie życia i cierpienia.

Cykl *Poranne kobiety* wpisuje się tym samym w regionalny model duchowości maryjnej, w którym Maryja przestaje być figurą odległą i triumfalną, a staje się bliska i „ziemska” – obecna w pracy, trosce i starości. Jak zauważa Jerzy Korey-Krzeczowski, poetycki portret Maryi przypomina „doświadczoną powszednim trudem kobietę świętokrzyską, ukochaną babcię poety”[200]. Maryjność funkcjonuje tu więc nie w porządku dogmatycznego schematu, lecz w wymiarze kulturowej matrycy kobiecego sacrum. Podmiot *Li®tanii* nie idealizuje religijności ludowej ani nie mitologizuje jej naiwnie. Przeciwnie – ukazuje ją w postaci praktyki osadzonej w realności życia, w której powtarzalny gest troski staje się jedną z najtrwalszych form współczesnej duchowości[201]: nie ucieka od doświadczenia pracy, zmęczenia i cierpienia, lecz nadaje mu porządek i sens. Pobożność

[196] A. Piskulak, *Wieczorna Li®tania*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 13.
[197] Cf. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, op. cit., s. 201–214, 255–270.
[198] A. Piskulak, *Królowa spokoju*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 16–17.
[199] Cf. M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1973, s. 35–50.
[200] J. Korey-Krzeczowski, *„Jesteśmy zawsze znad jakiejś rzeki”*, op. cit., s. 101.
[201] Cf. K. Rahner, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 53–63.

ujawnia się tutaj w postaci praktyki podtrzymywania życia – karmienia, czuwania i zgody na los.

Duchowość ta odsłania się w rytmie praktyk codzienności, które pozwalają połączyć pamięć, pracę i doświadczenie graniczne. Nie przybiera postaci wzorca heroicznego, lecz długiego trwania – obecności, która nie dominuje, ale podtrzymuje świat w jego codziennym rytmie. Figura Matki-Opiekunki wyrasta na jedno z kluczowych ognisk sensu tomu; jej pełniejsze rozwinięcie nastąpi w kolejnych książkach poety, gdzie motyw kobiety świętokrzyskiej stanie się osią osobnych projektów poetyckich i intermedialnych.

Pieśni – wspólnotowy rytm modlitwy i język liturgii

Druga część *Li®tanii*[202] – *Pieśni* – przynosi wyraźną zmianę tonacji wobec cyklu *Poranne kobiety*. Jeśli tam religijność ujawniała się przede wszystkim w codziennym geście i domowym rytuale, tutaj zostaje wpisana w porządek modlitwy zbiorowej i liturgii. Podmiot stopniowo wychodzi poza doświadczenie prywatne: „ja" rozpuszcza się w „my", a indywidualna biografia zostaje włączona w pamięć wspólnoty. Kolejne wezwania, refreny i wyliczenia organizują tom w formę duchowej topografii, przypominającej drogę pielgrzymki realizującej się w rytmie powtórzeń. Dzięki temu figura Maryi nie pełni funkcji dekoracyjnej, lecz staje się formą wspólnotowego doświadczenia – sposobem, poprzez który zbiorowość mówi do sacrum, a zarazem opowiada o sobie[203].

W części *Pieśni* Maryja przestaje być jedynie figurą codziennego trwania, a zaczyna funkcjonować jako idiom modlitwy zbiorowej – antropologiczna forma bliskości, dzięki której doświadczenie ludowe zostaje włączone w porządek liturgiczny. Praca, starość i milczenie zostają podniesione do rangi modlitwy, a codzienne doświadczenie wspólnoty zyskuje wymiar rytualny. Szczególną kondensację osiąga ta poetyka w *Pieśni siódmej*, jednym z najbardziej gęstych symbolicznie utworów tomu:

> Matka Boża wyorana z bruzdy czoła
> W zgiętym wpół kościółku Bóg się kołacze[204].

[202] A. Piskulak, *Pieśni*, [in:] idem, *Li®tania*, cz. II, op. cit., s. 72–78.
[203] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 64–72; idem, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 360–372.
[204] A. Piskulak, *Pieśń siódma*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 78.

Maryja nie zostaje ukazana w ikonograficznej doskonałości, lecz w języku wyraźnie „ziemskim": jej twarz nosi ślady pracy, milczenia i współcierpienia. Sacrum nie znosi cierpienia, lecz je obejmuje – świętość rodzi się w samym doświadczeniu trwania, a nie ponad nim. W tym miejscu maryjność zostaje ściśle spleciona z geopoetyką Świętokrzyskiego. Motywy ziemi, bruzdy i pochylenia wpisują postać Matki w krajobraz regionu: miejsce nie stanowi tła, lecz współtworzy sens doświadczenia. Maryja przybiera postać figury wspólnotowego sumienia, obejmującej nie tylko jednostkę, ale również pamięć, pracę i ból regionu. Kulminacyjny wers *Pieśni siódmej*:

> Moje ciało ponownie w słowo się przemienia
> I podąża drogą różańca modlący się dzień[205]

stanowi jedno z kluczowych miejsc całej *Li®tanii*. Dokonuje się tu akt teopoetyckiej przemiany: ciało staje się słowem, słowo – modlitwą, a modlitwa – rytmem dnia. Potwierdzona zostaje tym samym zasadnicza logika tomu: sacrum nie istnieje obok życia, lecz przechodzi przez codzienność, porządkując ją i nadając jej wymiar duchowy[206].

W tle tej części pobrzmiewa również doświadczenie liturgicznej i pielgrzymkowej praktyki Piskulaka, obecne m.in. w hymnie *Maryjo, do Syna swojego nas prowadź*[207], co potwierdza, że maryjność obecna w *Pieśniach* nie jest jedynie konstruktem poetyckim, lecz formą realnie przeżywanej modlitwy wspólnotowej[208]. *Pieśni* zamykają tym samym drugi segment tomu jako przestrzeń przenikania modlitwy osobistej i zbiorowej. Maryja – zarówno figura religijna, jak i kulturowa matryca troski – staje się zwornikiem duchowej geografii *Li®tanii*: łączy ziemię i niebo, codzienność i tajemnicę, jednostkowy los i pamięć zbiorową. W tym ujęciu Matka-Opiekunka wyrasta na symboliczną strukturę porządkującą doświadczenie wspólnoty[209].

---

[205] Ibidem.
[206] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 64–72.
[207] Vide A. Piskulak, *Maryjo, do Syna swojego nas prowadź*, hymn maryjny autora, funkcjonujący w materiałach duszpasterskich związanych z peregrynacją (Kielce 2007–2008).
[208] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 177–201.
[209] Cf. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 215–228.

Leśna kolejka losu – pamięć, dzieciństwo i ontologia powrotu

Trzecia część *Li®tanii – Leśna kolejka losu*[210] – domyka tom w formie cichej epifanii pamięci. Utwór przybiera postać poematu ciągłego, którego sens wyłania się w sekwencyjnym ruchu obrazów i powrotów, naśladując rytm jazdy wąskotorowej kolejki oraz dynamikę wspominania. Po cyklu *Poranne kobiety*, gdzie sacrum objawiało się w rytmie codziennych gestów, oraz po *Pieśniach* ustanawiających wspólnotową topografię modlitwy, następuje powrót do przestrzeni najwcześniejszej – Zagnańska, ogrodu i świata dzieciństwa. Pielgrzymkowy wymiar tomu nabiera tym samym charakteru autobiograficznego i ontologicznego, a powrót do miejsca początku okazuje się próbą scalania tożsamości. Już pierwszy wers otwiera przestrzeń zawieszoną pomiędzy realnością a mitem:

> Ta nieistniejąca leśna kolejka losu
> Mknie na łeb na szyję
> Koło na koło[211].

Kolejka, która w świecie materialnym przestała istnieć, trwa nadal w pamięci poety jako wehikuł powrotu ku źródłu – figura ruchu niepodlegającego logice zaniku. „Nieistniejące" okazuje się bardziej intensywne niż to, co aktualne: pamięć nie rekonstruuje przeszłości, lecz ją uobecnia. *Leśnojańska kolejka losu* nie stanowi realistycznego zapisu wspomnienia. Krajobraz zostaje przekształcony w ruch wewnętrzny – wędrówkę ku genealogii własnego istnienia. Kolejka nie prowadzi „gdzieś", lecz do „zastodola"[212], ogrodu i przestrzeni pierwszego zakorzenienia. Obrazy porzeczek, agrestu, jabłoni i „filigranowej wisienki" nie pełnią funkcji dekoracyjnych. Ich ożywienie – zabawa w berka, chowanie się „za pniami"[213] – przywołuje dziecięcy sposób percepcji, w którym świat nie został jeszcze oddzielony od człowieka. Powraca doświadczenie pierwotnej jedności: mikrokosmosu, gdzie człowiek i przyroda współistnieją bez dystansu[214]. Pamięć funkcjonuje tu w rytmie rytualnego powrotu. Odwołując się do koncepcji czasu sakralnego Mircea Eliadego, można mówić o powrocie do „czasu początku" – jakościowo odmiennego od zwykłej chronologii,

[210] Vide A. Piskulak, *Leśna kolejka losu*, [in:] idem, *Li®tania*, cz. III, op. cit., s. 77–88.
[211] A. Piskulak, *Leśnojańska kolejka losu*, [in:] idem, *Li®tania*, op. cit., s. 84.
[212] Ibidem.
[213] Ibidem, s. 84–85.
[214] Cf. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 183–200.

zachowującego swoją intensywność i powracającego poprzez obraz, powtórzenie oraz ruch narracji[215]. Kolejka nie tyle przypomina przeszłość, ile ponownie wprowadza w czas dzieciństwa uprzywilejowany wobec linearnie pojmowanej historii.

Wiersz nabiera w tym miejscu charakteru metapoetyckiego: pamięć działa jak akt nadawania sensu, a poezja staje się sposobem zamieszkiwania świata. Przestrzeń „nieistniejąca" zostaje przywrócona nie przez opis, lecz przez dynamikę – ruch kolejki nieuznający śmierci rzeczy. Uobecnienie dokonuje się tutaj w ruchu, a nie w statycznym obrazie[216]. Bliska okazuje się tym samym perspektywa zamieszkiwania: człowiek mieszka w świecie dzięki pamięci, a świat „mieszka" w człowieku za sprawą powracających obrazów i nazw. Dlatego leśna kolejka – mimo fizycznego zaniku – pozostaje najrealniejszą drogą: trasą pamięci prowadzącą ku własnemu początkowi[217].

Natura nie pełni funkcji dekoracji ani symbolicznego tła. Współtworzy tożsamość – staje się strażniczką dziecięcego zachwytu i pierwotnego ładu. Co istotne, relacja ulega odwróceniu: to nie tylko człowiek pamięta ogród, lecz również ogród „pamięta" człowieka. Miejsce przechowuje ludzką obecność, stając się pierwszą odrębną przestrzenią, z którą nawiązuje się relacja[218]. Ten sposób obrazowania wyraźnie zapowiada późniejszą prozę Piskulaka, zwłaszcza *Basztar*, gdzie krajobraz i przestrzeń wędrówki stają się równorzędnymi uczestnikami doświadczenia egzystencjalnego. Natura nie jest tam metaforą ani scenografią, lecz obecnością domagającą się odpowiedzi. *Leśna kolejka losu* ujawnia więc już w poezji to, co później zostanie rozwinięte narracyjnie[219].

Na dalszym planie tej części tomu pozostaje Święty Krzyż – duchowa oś regionu, nienazwana wprost, lecz pełniąca funkcję milczącego centrum grawitacji pamięci. Tory kolejki biegną symbolicznie ku temu horyzontowi, jakby ruch powrotu był zarazem pragnieniem osi świata porządkującej doświadczenie[220]. W tym ujęciu *Li®tania* domyka się powrotem do najmniejszego sacrum: przestrzeni gestu, ogrodu i szeptu, gdzie modlitwa rodzi się bezpośrednio z życia. Z tego doświadczenia wyrasta późniejszy tom *Poranne kobiety / Donne mattiniere*[221] – cichsza i bardziej kontemplacyjna kontynuacja tej samej

---

[215] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 43–47, 55–78.
[216] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78.
[217] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, op. cit., s. 141–159.
[218] CF. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, op. cit., s. 236–243.
[219] Vide część prozatorska dysertacji: rozdział poświęcony *Basztarowi*.
[220] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 45–53.
[221] Cykl *Poranne kobiety* z pierwszej części tomu *Li®tania* (z pominięciem cykli *Pieśni* oraz *Leśna kolejka losu*) ukazał się później jako samodzielna edycja poetycko-malarska: *Poranne kobiety / Donne mattiniere.*

drogi. Oba tomy tworzą opowieść o sacrum codzienności: o sensie trwającym tak długo, jak długo świat oglądany jest z uważnością i czułością.

Li®tania pozostaje tomem węzłowym dla całego świętokrzyskiego cyklu Piskulaka: to księga, w której geopoetyka przechodzi w teopoetykę, a miejsce zostaje ostatecznie rozpoznane w wymiarze duchowego zamieszkiwania. W ujęciu Karla Rahnera poezja ta realizuje teologię codzienności – łaska i sens odsłaniają się nie poza życiem, lecz w jego prostocie: w rytmie dnia, powtarzalnym geście, pracy i trosce[222]. Tak rozumiana duchowość pozostaje zarazem „mała" i kosmiczna, obejmując zarówno cielesny wymiar doświadczenia, jak i „kosmos duszy".

W niniejszym ujęciu *Li®tania* analizowana jest w ramach geopoetyki i antropologii sacrum, uzupełnianych o elementy hermeneutyki doświadczenia. Pozwala to widzieć litanię nie tylko w kategoriach gatunku modlitewnego, lecz również praktyki językowej, w której powtórzenie, pamięć i rytm porządkują doświadczenie świata. Tom pełni zarazem funkcję księgi przejścia: wycisza geologiczną narrację *Poezjoborza*, a jednocześnie przygotowuje drogę ku *Eremykowi*, gdzie modlitwa ulega dalszej kondensacji, a znaczenie przesuwa się ku ciszy. Jeśli w *Li®tanii* sacrum objawia się jeszcze w świetle poranka, trosce i rytuałach mowy, to w *Eremyku*[223] zostaje przeniesione ku doświadczeniu samotności, kontemplacji i „milczenia gór" – ku modlitwie, która przestaje być wypowiadana, a staje się sposobem istnienia. Logika dojrzałej poezji Piskulaka odsłania się tutaj w postaci drogi prowadzącej od słowa ku ciszy, od wspólnotowej modlitwy ku doświadczeniu wewnętrznego skupienia.

Warto dodać, że cykl *Poranne kobiety*, wywiedziony z pierwszej części *Li®tanii*, zyskał w 2021 roku autonomiczne życie artystyczne w postaci edycji poetycko-malarskiej *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, koncentrującej się na figurze kobiety świętokrzyskiej i mistyce codzienności. Sam fakt ponownego opracowania tego cyklu potwierdza trwałość jednego z najważniejszych tematów dojrzałej twórczości poety: kobiecego doświadczenia troski, pracy i cichej duchowości wpisanej w rytm dnia powszedniego. Tendencja ta znajduje późny rezonans również w tomie *Pepezał* (2023), gdzie słowo i obraz ponownie stają się narzędziami ocalania świata codziennych praktyk oraz pamięci zakorzenionej w doświadczeniu wspólnoty.

Tomik poetycko-malarski / Libro di poesia e pittura, wiersze / poesia: A. Piskulak, malarstwo / pittura: A. Nawrocka, Zagnańsk–Calabria 2021; grafika: A. Nawrocka; przekład / traduzione: I. T. Kostka; przedmowa / prefazione: E. Zyman (dalej: *Poranne kobiety / Donne mattiniere*).

[222] K. Rahner, *Podstawowy wykład wiary (Grundkurs des Glaubens)*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 40–47.

[223] A. Piskulak, *Eremyk*, Kielce 2009 (dalej: *Eremyk*).

W obrębie dojrzałej poezji Piskulaka *Li®tania* pełni funkcję tomu kluczowego: rozwija teopoetykę codzienności stanowiącą fundament dalszego dojrzewania twórczego, w którym miejsce zostaje rozpoznane nie tylko w wymiarze geografii, lecz także duchowego zamieszkiwania. Książkę tę można uznać za punkt inicjalny świętokrzyskiej mistyki tej poezji – to tutaj modlitwa pracy i pamięci przygotowuje przejście ku kontemplacji ciszy obecnej w *Eremyku*. Duchowy pejzaż tomu wyrasta zarazem z wcześniejszych książek, układających się w spójną sekwencję wewnętrznego dojrzewania: od zakorzenienia w naturze (*Dąb jak chłop*), przez wspólnotową pamięć regionu (*Poezjoborze*), po modlitewną codzienność *Li®tanii*. Trzy tomy tworzą swoistą triadę – kolejne etapy prowadzące ku ciszy stanowiącej centrum doświadczenia obecnego w *Eremyku*.

W zbiorze *Dąb jak chłop* duchowość wyrasta z pejzażu natury, w którym Bartek – „łącznik między górą i dołem" – staje się figurą trwania oraz znakiem ludzkiej pokory wobec czasu i historii. *Poezjoborze* przesuwa akcent ku pamięci: przestrzeń świętokrzyska odsłania wspólnotę głosów i tradycji – obszar duchowego zakorzenienia, gdzie słowo splata się z losem regionu. *Li®tania* przenosi natomiast sacrum do wnętrza człowieka – modlitwa staje się rytmem dnia, gestem i relacją, a duchowość przybiera wymiar intymny, cichy i empatyczny. Wszystkie te doświadczenia – natury, pamięci i modlitwy – prowadzą ku *Eremykowi*. To właśnie tam osiągają najpełniejszy wyraz: poeta wkracza w przestrzeń kontemplacji, samotności i dialogu z Tajemnicą. Zakorzeniony w ziemi, uformowany przez pamięć wspólnoty i uwrażliwiony na rytm codziennej modlitwy, tworzy w *Eremyku* syntezę wcześniejszych poszukiwań – poetycką teofanię miejsca i istnienia.

3.5. *Eremyk* – kontemplacja, samotność i mistyczna geografia ciszy

Już sam tytuł tomu *Eremyk*[224] wprowadza czytelnika w charakterystyczny dla twórczości Andrzeja Piskulaka obszar refleksji nad doświadczeniem miejsca i kontemplacji. Neologizm utworzony od łacińskiego *eremita* (pustelnik) został przekształcony zgodnie z duchem regionalnej polszczyzny oraz właściwej autorowi gry słowotwórczej. „Eremyk" pozostaje słowem niekanonicznym, lecz znaczącym: łączy pierwiastek pustelniczy i osobisty, ustanawiając kategorię duchowości zakorzenionej – zarazem ludzkiej i sakralnej.

[224] A. Piskulak, *Eremyk*, op. cit.

Tożsamość – słowo, neologizm i figura Eremyka

Poeta definiuje to imię wprost:

Eremyk
To
Dorosłe
Refleksyjne
Przejęzyczenie
Imienia
Świętego Emeryka
I żywego
Eremity[225].

Tytuł staje się deklaracją tożsamości – nie tylko religijnej, lecz także kulturowej. Eremyk oznacza człowieka Świętokrzyskiego: syna ziemi i tradycji, a zarazem istotę pogranicza, zawieszoną między naturą i sacrum, dziedzictwem archaicznym oraz chrześcijańskim[226]. Zgrubienie i zmiękczenie formy nadają temu imieniu wymiar intymny i „oswojony", oddalony od hagiograficznego patosu, a bliski doświadczeniu codzienności. Nazwa ta wpisuje się w szerszy system autorskich neologizmów (*Li®tania*, *Lirobranie*), stanowiących nie tylko zabieg estetyczny, lecz także formę sakralizacji mowy. Poeta tworzy własną leksykę regionalnej duchowości, scalającą to, co cielesne i metafizyczne, lokalne i uniwersalne[227]. Neologizmy pełnią funkcję swoistych „wynalazków modlitewnych": pozwalają nazwać doświadczenia graniczne tam, gdzie język potoczny okazuje się niewystarczający, a sam opis nie wyczerpuje sensu[228]. Język działa tutaj nie tylko w funkcji nazywającej, lecz również sprawczej – ustanawia postawę, do której wzywa. Przetworzona przez lokalną dykcję i duchowy idiom tej poezji mowa przygotowuje do przejścia od opisu ku praktyce: wędrówce, ciszy i kontemplacji[229].

Tytuł tomu staje się tym samym kluczem interpretacyjnym całej książki. Eremyk pozostaje zarazem figurą liryczną i symbolem duchowego dojrzewania poety, który z wcześniejszych etapów („lirosiewu", „lirobrania") przechodzi ku kontemplacji i świadomie przeżywanej samotności. To moment wewnętrznej syntezy, w którym sacrum

[225] A. Piskulak, *Eremyk*, [in:] idem, *Eremyk*, op. cit., s. 5.
[226] E. Zyman, *Świat pisany wierszem*, [in:] A. Piskulak, *Eremyk*, op. cit., s. 63.
[227] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 19–45, 177–201.
[228] R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78.
[229] Cf. E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 19–45, 177–201; R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78.

i codzienność, człowiek i przestrzeń, słowo i cisza zaczynają tworzyć jedną całość. Wraz z tą figurą poezja Piskulaka wkracza w obszar doświadczenia coraz bardziej wyciszonego, skoncentrowanego na kontemplacji miejsca, milczenia i obecności.

Droga – pielgrzymka, krajobraz i doświadczenie duchowe

Motyw wędrówki stanowi jedną z głównych osi konstrukcyjnych tomu. Eremyk – eremita, poeta i pielgrzym – przemierza zarazem przestrzeń Gór Świętokrzyskich oraz własne wnętrze. W tej podwójnej perspektywie realizuje się archetyp *homo viator* – człowieka poszukującego sensu w drodze – a zarazem *homo religiosus*, dążącego do osobistej relacji z Tajemnicą[230]. Dopiero w wierszu otwierającym tom słowo „Eremyk" zostaje w pełni przepisane na figurę tożsamościową:

> Eremyk
> To
> Mój słowiański
> Wewnętrzny
> Pielgrzym
> Z korzeniami
> Chrześcijańskimi[231].

W tym autoportrecie Eremyk przestaje być nazwą, a staje się postawą egzystencjalną. Poeta określa siebie jako „wewnętrznego pielgrzyma" – nie ascetę odciętego od świata, lecz człowieka pozostającego w nieustannym ruchu między naturą i wiarą, zakorzenieniem oraz potrzebą przekraczania siebie. Wędrówka nie ma tutaj wyłącznie charakteru geograficznego, lecz antropologiczny: staje się formą samopoznania i próbą zamieszkania w ciszy[232]. Z perspektywy *homo viator* przemieszczanie się w przestrzeni nabiera znaczenia duchowego. W wierszu *Wspinaczka modlitewna* ruch ciała zostaje utożsamiony z rytmem modlitwy:

> Gdy zakładam buty do modlitwy
> Jestem jak ta góra

[230] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–19, 25–33.
[231] A. Piskulak, *Eremyk*, [in:] idem, *Eremyk*, op. cit., s. 5.
[232] Ibidem.

Na którą pragnę się wspiąć…[233].

Góra – Łysiec, Grodowa czy Święty Krzyż – funkcjonuje tutaj jako znak porządkujący doświadczenie egzystencjalne. Wchodzenie przybiera charakter gestu liturgicznego: wspinaczki zarazem cielesnej i duchowej. Kluczowe okazuje się jednak przekroczenie prostego utożsamienia świętości z topografią:

Sama góra nigdy nie będzie
Świętym miejscem
Jedyną świętością

Jest nią
Bóg
Mieszczący wszędzie[234].

Rozpoznanie to ma wymiar mistyczny: świętość przestaje być związana wyłącznie z konkretnym miejscem, a staje się sposobem obecności człowieka w świecie. W tym samym utworze pojawia się również wyznanie odsłaniające dramat *homo religiosus*:

Dał mi wolną wolę
Która
Może skruszyć także Jego
Wszechmoc[235].

Fragment ten należy do najbardziej przejmujących miejsc tomu. Wolność, będąca darem Boga, czyni człowieka zdolnym zarówno do miłości, jak i sprzeciwu wobec Stwórcy. W tym paradoksie odsłania się napięcie między wiarą i zwątpieniem, posłuszeństwem oraz buntem – religijność okazuje się doświadczeniem dynamicznym i wewnętrznie niejednoznacznym[236]. Pomocniczo można przywołać wypowiedź Krystiana Lupy, stanowiącą raczej współczesny rezonans tej intuicji niż jej definicyjną podstawę. Reżyser określa *homo religiosus* jako człowieka wchodzącego z Bogiem w więź „bardzo osobistą i dramatyczną", „straszną i dziwną", nierzadko konfliktową – „jak Nietzsche"[237]. W poezji Andrzeja Piskulaka modlitwa nie ogranicza się do spokojnej kontemplacji, lecz staje się

[233] A. Piskulak, *Wspinaczka modlitewna*, [in:] idem, *Eremyk*, op. cit., s. 45.
[234] Ibidem.
[235] Ibidem.
[236] Ibidem.
[237] K. Lupa, „Homo religiosus", rozmowa, „Tygodnik Powszechny" 2019, nr 11, s. 12–14.

również formą nieustannego poszukiwania – dialogiem prowadzonym poprzez wędrówkę, pytanie i doświadczenie graniczne[238]. Eremyk pozostaje figurą człowieka w drodze ku świętości: powracającego zarówno do miejsc dawnych kultów, jak i chrześcijańskich źródeł regionu, próbującego odnaleźć Boga w przestrzeni natury, pamięci i ciszy.

Przemiana – granica, cisza i mistyczne poznanie

Poetycki świat *Eremyka* przeniknięty jest duchem regionu świętokrzyskiego – przestrzeni, w której od wieków współistnieją tradycje przedchrześcijańskie i chrześcijańskie. Piskulak nie buduje synkretyzmu o charakterze dekoracyjnym czy folklorystycznym; rozpoznaje raczej sacrum w jego wymiarze pierwotnym – „starszym" niż instytucja, doktryna i język teologii[239]. Na gruncie antropologii religii świętość nie należy do jednej epoki ani jednej religii, lecz pozostaje strukturą doświadczenia: odsłania się wszędzie tam, gdzie człowiek rozpoznaje sens, porządek i „inność" bytu. W *Eremyku* pierwotne sacrum zostaje trwale związane z pejzażem. Region odsłania się niczym palimpsest, w którym nakładają się echa dawnych obrzędów, archaicznych kultów, praktyk pielgrzymich oraz chrześcijańskiej symboliki. Natura staje się tym samym nośnikiem hierofanii – objawienia świętości w świecie. W wierszu *Czy starczy odwagi?* poeta przywołuje pradawny rytuał:

> Pośród wałów z luźno narzuconych
> Mniejszych i większych kamieni
> Ujawnia się bóg światła i oczyszczenia
> […]
> Otwiera pory
> Ciepła płodności ziemi i zwierząt[240].

„Bóg światła i oczyszczenia" odsyła do archaicznych rytuałów ognia i płodności odprawianych na świętokrzyskich wzgórzach, lecz zostaje zarazem uogólniony – jego domeną staje się kosmiczny rytm życia i śmierci. Podobny mechanizm pojawia się

[238] Cf. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 61–78; M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–19; 25–33.
[239] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–18; cf. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 25–30.
[240] A. Piskulak, *Czy starczy odwagi*, [in:] idem, *Eremyk*, op. cit., s. 30.

w wierszu *Ofiara i ofiarnik w jednym*, ukazuje duchową przemianę dawnego rytuału w doświadczenie chrześcijańskiego misterium:

> Czuję się jak człowiek skrępowany więzami
> Przeznaczony na ofiarę Bogu.
> […]
> Czy ten nieodmiennie milczący Bóg
> By przemówić potrzebował wieszczek
> Uciętej głowy
> Ofiarnika?[241]

– w tym miejscu odsłania się jeden z centralnych problemów tomu: milczenie Boga, granica poznania oraz dramat ofiary i sumienia. Cisza staje się zarazem próbą i formą doświadczenia religijnego – przejściem ku postawie apofatycznej, w której Boga nie opisuje się wprost, lecz przeczuwa poprzez redukcję mowy i skupienie[242].

Synkretyczny charakter tej wizji trafnie podsumowuje Edward Zyman, zauważając, że *Eremyk* jest poezją, „w której teraźniejszość miesza się z przeszłością, tradycje pogańskich obrzędów z chrześcijaństwem, realność z mitem”[243]. W tym splocie odsłania się duchowa tożsamość *homo religiosus*: religijność nie przynosi pewności, lecz pozostaje drogą, napięciem i rytuałem. *Eremyk* pozostaje zarazem jednym z najważniejszych etapów duchowej drogi Andrzeja Piskulaka – poetycką syntezą świętokrzyskiego świata znaczeń, w której dojrzewanie dokonuje się równocześnie w krajobrazie i wnętrzu człowieka. Tom odsłania logikę teofanii miejsca: sacrum objawia się poprzez przestrzeń istnienia, przestającą być jedynie tłem, a stającą się medium poznania. Figura pustelnika-pielgrzyma scala wymiar ziemi, wiary i przemijania, natomiast krajobraz świętokrzyski odsłania się niczym mapa duchowa, gdzie sama droga przybiera formę modlitwy[244].

Powtarzalność gestów i obrazów („różaniec szczytów”, „paciorek po paciorku”, „ziarno po ziarnku”) nadaje wędrówce wymiar liturgiczny. Dziedzictwo regionu – dawne rytuały, archaiczna symbolika natury oraz chrześcijańskie znaki Świętego Krzyża – zostaje przetworzone w spójną logikę duchowego oczyszczenia. *Eremyk* wpisuje się tym samym w geopoetykę ujmowaną jako splot pamięci, wyobraźni i egzystencjalnego przeżycia, kształtujący sposób zamieszkiwania świata. Fundamentem tomu jest cisza. Słowo zostaje

[241] A. Piskulak, *Ofiara i ofiarnik w jednym*, [in:] idem, *Eremyk*, op. cit., s. 31.
[242] Cf. P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 2003, s. 29–43.
[243] E. Zyman, *Świat pisany wierszem*, op. cit., s. 63–64.
[244] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 17–25, 145–156.

zawieszone, aby mogło wybrzmieć to, co ukryte „pod mową". Minimalizm wersyfikacyjny – krótki wers, rytm oddechu i pauza – wzmacnia skupienie, natomiast modlitwa przybiera wymiar apofatyczny: nie zmierza do wypowiedzenia sensu, lecz jego uobecnienia. Cisza nie oznacza pustki, ale odmienny rodzaj obecności – ruch ku temu, co przekracza język[245].

Warto podkreślić, że figura pielgrzyma obecna w *Eremyku* nie ogranicza się do autotelicznego wzoru duchowości lirycznej, lecz stanowi element szerzej budowanej przez poetę antropologii drogi, przekraczającej granice gatunkowe. Tom kondensuje doświadczenie wędrówki w jego najbardziej kontemplacyjnym i liturgicznym wymiarze: opartym na ciszy, rytmie kroku oraz powtarzalności gestów. Droga nie prowadzi ku „nowemu miejscu" w sensie topograficznym, lecz ku przeformułowaniu relacji ze światem – świętość przestaje lokalizować się wyłącznie w konkretnych punktach przestrzeni (Łysiec, Święty Krzyż), a zostaje uwewnętrzniona, stając się stanem świadomości. Wędrówka Eremyka posiada zarazem wyraźny wymiar graniczny: odsłania napięcie między wiarą i buntem, fascynacją oraz lękiem, a więc dramat *homo religiosus*. Modlitwa przybiera postać dialogu z nieobecnością – wołania, w którym pytanie okazuje się równie istotne jak odpowiedź. Z antropologicznego punktu widzenia ujawnia się tutaj struktura zbliżona do rytuału przejścia: doświadczenie progu i przemiany rozgrywające się nie w fabule, lecz w świadomości oraz sposobie zamieszkiwania przestrzeni.

Model duchowej wędrówki obecny w *Eremyku* znajduje swój narracyjny odpowiednik przede wszystkim w *Basztarze*, gdzie motyw drogi zostaje przepracowany w formie inicjacyjnego doświadczenia sytuacji granicznej. To, co w poezji odsłania się poprzez liturgię kroku i teofanię miejsca, w prozie ulega zagęszczeniu, przybierając postać egzystencjalnej próby. Liryka wydobywa duchowy wymiar wędrówki – ciszę, rytm i intensywność modlitwy – natomiast narracja rozwija go w planie cielesnym i biograficznym, wpisując *homo viator* w dramat nowoczesnej tożsamości. Transpozycja ta potwierdza spiralny charakter projektu twórczego autora *Basztara*: motywy uruchomione w poezji nie zostają zamknięte, lecz powracają w kolejnych tekstach, tworząc konsekwentny projekt duchowego dojrzewania.

W tym świetle *Eremyk* stanowi zarazem zwieńczenie świętokrzyskiego cyklu poetyckiego i punkt otwierający dalszy rozwój antropologii wędrówki – od modlitwy ku narracji, od kontemplacji ku doświadczeniu inicjacyjnemu, od teofanii miejsca ku

[245] Cf. E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 17–45, 145–156, 177–201.

egzystencjalnemu przejściu. Właśnie tutaj wędrówka przestaje być wyłącznie gestem duchowym, a zostaje rozpoznana jako trwała postawa egzystencjalna, gotowa do rozwinięcia w późniejszej prozie. Wcześniejsze tomy układają się tym samym w sekwencję prowadzącą od zakorzenienia, przez pamięć i modlitwę, ku kontemplacji, natomiast *Eremyk* przekształca geografię regionu w topografię duszy, a milczenie – w formę wyznania. Poezja nie zanika po tym etapie, lecz zostaje podjęta i podsumowana w *Lirobraniu* – książce stanowiącej bilans duchowej drogi, w której zakorzenienie, pamięć, modlitwa i kontemplacja układają się w jedną narrację duchową.

3.6. *Lirobranie* – manifest dojrzałości

Tom *Lirobranie*[246] zajmuje w twórczości Andrzeja Piskulaka miejsce szczególne: przynosi świadomą syntezę dotychczasowej drogi poetyckiej oraz zapis osiągniętej dojrzałości artystycznej i duchowej[247]. Refleksja nad istotą twórczości ujawnia się tutaj nie poprzez deklaracje teoretyczne, lecz autotematyczne rozwiązania poetyckie, dzięki którym poezja zostaje nazwana, zinterpretowana i symbolicznie domknięta[248]. Obecność wybranych wierszy z wcześniejszych książek dodatkowo wzmacnia ten sens: *Lirobranie* nie otwiera nowego etapu, lecz przynosi syntetyczne „żniwo" całej dojrzałej poezji. Już sam tytuł posiada wymiar programowy. Neologizm „lirobranie" splata dwa porządki znaczeniowe – lirykę i żniwo – łącząc akt twórczy z gestem zbioru oraz ofiary. Poezja zostaje ujęta w kategoriach dojrzewania, selekcji i podsumowania, które zarazem przygotowują przestrzeń dla dalszego pisania[249].

Autotematyzm – świadomość języka i poetyckie credo

Otwierający tom wiersz *Lirobranie* wprowadza metaforykę żniw i zasiewu, która organizuje sens całej książki:

---

[246] A. Piskulak, *Lirobranie*, posł. E. Zyman, Kielce 2015 (dalej: *Lirobranie*).
[247] P. Ricoeur, *Czas i opowieść. T. 1, Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 52–73.
[248] P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 181–194.
[249] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 239–246.

Zbliża się liryczny czas żniw
Lirobrania –
Zbiorów poetyckich
Które posłużą pod nowy zasiew[250].

Utwór nabiera charakteru twórczego i duchowego credo. Po latach pracy oraz refleksji poeta wypowiada słowa wyznaczające moment osiągniętej dojrzałości:

Poezja dojrzała
Dojrzałem i ja
Wyruszam na lirobranie
W bezkresną głąb wyobraźni[251].

Gest „wyruszenia" nie oznacza ekspansji ku światu zewnętrznemu, lecz ruch skierowany do wnętrza – ku własnej biografii duchowej i językowej. W ujęciu hermeneutycznym *Lirobranie* można odczytywać jako akt samorozumienia dokonującego się poprzez słowo: próbę interpretacji własnej drogi twórczej i nadania jej całościowego sensu[252]. Neologizm staje się znakiem samoświadomości oraz językowej wolności, a zarazem narzędziem autointerpretacji.

Rytuał – żniwo, ofiara i sakralizacja słowa

Autorskie zrosty i neologizmy („lirogrona", „lirowina", „lirosiew", „lirosynaj") tworzą spójny system pojęciowy przypominający prywatną mitologię języka. W przeciwieństwie do formalnych eksperymentów awangardy ich funkcją nie pozostaje rozbijanie znaczeń, lecz ich sakralizacja – słowo nabiera wymiaru rytualnego i liturgicznego Zwraca uwagę również konsekwentny dobór czasowników: „zbieram", „tłoczę", „wyciskam", „składam", „dojrzewam". Proces twórczy zostaje powiązany zarazem z rytuałem agrarnym i eucharystycznym:

Na lirycznym ołtarzu ofiarnym rodzinniejących pagórków i dębin
Mojego dziecięcego Synaju

[250] A. Piskulak, *Lirobranie*, [in:] idem, *Lirobranie*, op. cit., s. 7.
[251] Ibidem, s. 5.
[252] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, wstęp i oprac. M. Kowalska, Warszawa 2005, s. 168–176.

Dokonuję ofiary całopalnej z mojego lirobrania[253].

Powracają tu echa wcześniejszych tomów – *Dąb jak chłop* i *Poezjoborze* – gdzie ziemia pozostawała przestrzenią pracy oraz sacrum. W *Lirobraniu* wysiłek ten zostaje uwewnętrzniony: żniwo przybiera postać metafory spełnienia poetyckiego, natomiast ofiara odsłania sens duchowego domknięcia[254]. Akt lirobrania oznacza przede wszystkim plon przeżycia. Poezja dojrzewa niczym ziarno, podlegając rytmowi natury i pracy, a poeta uczestniczy w cyklu łączącym codzienność ze świętością[255]:

Zbliża się liryczny czas żniw
Lirobrania
Który łączy
Harfę kosmosu z moją duszą[256].

Ujawnia się tutaj mistyczna synteza porządków: ziemskiego i kosmicznego. Geopoetyka miejsca zostaje sprzęgnięta z doświadczeniem transcendencji, a rytm rolniczego cyklu – z rytmem wewnętrznego przeżycia. Poezja staje się przestrzenią mediacji między tym, co materialne i codzienne, a tym, co przekracza jednostkowe doświadczenie[257]. Właśnie ten splot pracy, rytuału i kontemplacji tworzy dojrzały model poezji Piskulaka – zakorzenionej w doświadczeniu miejsca, a zarazem otwartej na wymiar duchowy i wspólnotowy.

Synteza – *summarium* drogi i otwarcie ku wspólnocie

Lirobranie posiada wyraźny charakter autointerpretacyjny: poeta rekonstruuje własną drogę twórczą, przywołując wcześniejsze tomy i wpisując je w porządek całości – pamięci nadającej przeszłości nowy wymiar[258]. Książka przybiera zarazem postać poetyckiego *summarium* i duchowej autobiografii, w której wcześniejsze etapy twórczości zostają symbolicznie domknięte oraz uwewnętrznione. Motyw ofiary i figura „dziecięcego

[253] A. Piskulak, *Lirobranie*, [in:] idem, *Lirobranie*, op. cit., s. 5.
[254] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 21–38, 65–72.
[255] G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 67–82, 123–131.
[256] A. Piskulak, *Lirobranie*, [in:] idem, *Lirobranie*, op. cit., s. 7.
[257] M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 33–48.
[258] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 85–102.

Synaju" przenoszą doświadczenie objawienia w pejzaż rodzinny, nadając mu wymiar inicjacyjny i teologiczny[259].

W tym znaczeniu *Lirobranie* stanowi ważny etap dojrzałej poezji Andrzeja Piskulaka: syntezę, która nie zamyka wcześniejszych poszukiwań, lecz kieruje je ku nowym formom obecności. Poezja, dotąd skoncentrowana na bilansie własnej drogi twórczej, otwiera się ku relacji, wspólnocie i codzienności przeżywanej razem z drugim człowiekiem. Tendencja ta znajduje bezpośrednią kontynuację w tomie *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, gdzie refleksja autotematyczna ustępuje miejsca doświadczeniu spotkania: słowo przestaje służyć wyłącznie samorozumieniu, a zaczyna budować przestrzeń dialogu i współobecności.

3.7. *Poranne kobiety / Donne mattiniere* – dwugłos języków i ikona poranka

Tom *Poranne kobiety / Donne mattiniere*[260] otwiera dojrzały tryptyk poetycki Andrzeja Piskulaka, w którym doświadczenie świata zostaje rozpisane na kolejne etapy: światło, ciszę i pamięć. Świadectwo tego doświadczenia pojawia się również w rozmowie przeprowadzonej z Anną Nawrocką – współtwórczynią projektu łączącego poezję i malarstwo. Rozmowa ta nie pełni funkcji komentarza do gotowego dzieła, lecz odsłania moment jego powstawania: przestrzeń codziennych praktyk – pracy, powtarzalnych gestów i relacji – przetworzonych następnie w formę liryczną[261].

Doświadczenie – spotkanie i źródło poezji

Interpretacja tomu wymaga odwrócenia zwyczajowej perspektywy: nie biografia objaśnia wiersz, lecz wiersz okazuje się artystycznym opracowaniem przeżycia uprzednio współdzielonego i zakorzenionego w codzienności. Poezja nie opisuje świata, ale nadaje formę temu, co wcześniej funkcjonowało w rytmie pracy, relacji i powtarzalnych gestów. Dopiero na tym tle zrozumiała staje się szczególna rola kobiecości, poranka oraz

[259] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, op. cit. s. 367–379.
[260] A. Piskulak, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, op. cit.
[261] Cf. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 19–32; 45–52.

codziennych czynności – nie jako konwencjonalnych figur symbolicznych, lecz sposobów istnienia podejmowanych i utrwalanych przez poezję.

Dwugłos – język, obraz i percepcja

Tom zajmuje szczególne miejsce w dojrzałej twórczości Andrzeja Piskulaka: pozostaje zakorzeniony w geopoetyckiej przestrzeni Świętokrzyskiego, a zarazem otwiera się na wymiar transkulturowy i intermedialny. Jego odrębność polega nie tylko na obecności przekładu i warstwy wizualnej, lecz na tym, że język – polski i włoski – współtworzy sens obrazu kobiecości, poranka i światła. Nie jest to publikacja dwujęzyczna w sensie technicznym, lecz dwugłos: dwa języki niosą ten sam świat, choć czynią to w odmiennym rytmie odczuwania i różnych rejestrach percepcji. Dwujęzyczność nie pełni funkcji edytorskiej, lecz poznawczą i interpretacyjną – pozwala ukazać doświadczenie poranka wykraczające poza możliwości jednego języka. Wersja włoska nie powtarza znaczeń wersji polskiej, lecz ujawnia inne aspekty tego samego obrazu – nie tyle znaczeniowe, ile percepcyjne. Ten sam świat zostaje bowiem inaczej usłyszany. Istotny pozostaje również współautorski charakter przekładu Izabelli Teresy Kostki, tłumaczki szczególnie wrażliwej na metaforę i brzmienie. Przekład nie jest dodatkiem do pierwowzoru, lecz gestem interpretacyjnym: dopuszczeniem drugiego języka do współorganizowania sensu, dzięki czemu dwugłos przybiera zarazem wymiar estetyczny i duchowy[262].

Relacja słowa i obrazu ma podobny charakter. Obrazy Anny Nawrockiej nie są ilustracją wierszy, lecz równoległym zapisem poranka: wiersz organizuje czas – prowadzi czytelnika rytmem zdania i pauzy – obraz natomiast organizuje spojrzenie, zatrzymując je w świetle i barwie[263]. Dopiero ich współobecność pozwala uchwycić pełnię doświadczenia. W ten sposób tom kształtuje model percepcji rozpięty między słowem, obrazem i milczeniem, gdzie sens rodzi się nie z jednego medium, lecz z ich wzajemnego dopełniania.

[262] Cf. U. Eco, *Prawie to samo: o doświadczeniu przekładu*, przeł. J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska, Kraków 2021 s. 9–21; 63–74.
[263] Cf. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 15–28.

Ikona poranka – kobiecość, troska i rytuał codzienności

Przestrzeń tomu nie pełni funkcji tła, lecz organizuje rytm codzienności, porządek gestów i światłocień sensów[264]. Świętokrzyskie odsłania się nie tyle jako geografia, ile matryca istnienia budowana z drobnych znaków: rosy, chłodu świtu, domowej ciszy i powtarzalności pracy. Wyraźnie widać to w obrazie kobiety „pochylonej ku ziemi, [która] pielęgnuje spokój w ogródku"[265]. Miejsce zostaje rozpoznane poprzez działanie – ogród nie funkcjonuje tu w porządku pejzażu, lecz relacji opartej na trosce i podtrzymywaniu świata. Czasownik „pielęgnuje" nie oznacza wyłącznie pracy fizycznej, ale określa sposób obecności: rzeczywistość nie zostaje opanowana poznawczo, lecz podtrzymywana dzięki trosce i uważności. Logikę tomu odsłania również obraz rosy z wiersza otwierającego: „Tylko one potrafią pojąć tajemnicę kropel rosy / Utkanych przez świt w koronki różańca"[266]. Rosa nie jest tu elementem pejzażu, lecz figurą duchowej wrażliwości i uważnego odczuwania świata. Poranek zostaje wpisany w język subtelnej sakralizacji: rosa przybiera postać modlitwy natury, kobiety natomiast stają się jej interpretatorkami – rozumiejącymi rzeczywistość nie poprzez wiedzę, lecz troskę. Włoski odpowiednik tego obrazu („gocce di rugiada / tessute all'alba…")[267] nie powtarza znaczeń wersji polskiej, lecz wzmacnia świetlistość i muzyczność przedstawienia. Różnica ujawnia się nie tyle na poziomie sensu, ile sposobu odczuwania.

Jeszcze wyraźniej ujawnia to obraz kobiety, która „Codziennie odmawia różaniec gołoborza"[268]. Modlitwa nie zostaje oddzielona od przestrzeni – krajobraz staje się jej materią. Religijność nie przybiera formy deklaracji, lecz wyraża się poprzez powtarzalny gest wpisany w rytm codzienności. Figura kobiecości również nie zostaje określona psychologicznie ani symbolicznie, ale poprzez relację i działanie: „Starannie ukrywa w dłoniach / Spracowaną twarz"[269]. Tożsamość nie jest tu opowiadana, lecz realizuje się w geście troski skierowanej ku innym. Szczególnie istotny okazuje się moment przejścia od obserwacji ku uczestnictwu:

> Ta poranna kobieta
> Uczy mnie paciorka

[264] Cf. E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 91–110.
[265] A. Piskulak, *Róża duchowna*, [in:] idem, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, op. cit., s. 26.
[266] A. Piskulak, *Poranne kobiety*, [in:] idem, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, op. cit., s. 12.
[267] Ibidem, s. 13.
[268] A. Piskulak, *W zapasce*, [in:] idem, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, op. cit., s. 50.
[269] A. Piskulak, *Moja matka*, [in:] idem, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, op. cit., s. 56.

Który niepostrzeżenie zaszklił się
W kącikach oczu

(Questa donna mattiniera
Mi insegna
La preghiera
Che impercettibilmente si cristalizza
Negli angoli degli occhi)[270].

Kobieta nie jest tu figurą symboliczną, lecz nauczycielką istnienia. Modlitwa nie zostaje przekazana w formie gotowej formuły, ale poprzez gest i cielesny znak – łzę. Obserwacja ustępuje uczestnictwu: „ja" nie opisuje już świata, lecz uczy się sposobu obecności. Poezja rodzi się nie z abstrakcyjnej refleksji, ale z bliskości i relacji.

Poranne kobiety / Donne mattiniere nie porzucają geopoetyckiego rdzenia twórczości Andrzeja Piskulaka, lecz nadają mu nowy wymiar. Miejsce przestaje być przede wszystkim nośnikiem pamięci i historii, a zaczyna organizować rytm codziennych gestów, światła oraz troski. Sacrum odsłania się nie w spektakularnych znakach ani figurach przeszłości, lecz w tym, co kruche, powtarzalne i bliskie – w pracy rąk, obecności drugiego człowieka oraz uważności wobec świata. Tom wyznacza tym samym istotne przesunięcie: od pamięci i kontemplacji ku poetyce obecności. Słowo nie tyle interpretuje rzeczywistość, ile pomaga ją podtrzymywać – staje się formą współistnienia i czułej uwagi skierowanej ku drugiemu. Naturalne rozwinięcie tej perspektywy przynosi *Religijlirnik*, gdzie obraz i relacja ulegają dalszemu wyciszeniu, a słowo stopniowo przechodzi w modlitwę[271]. Jeśli w *Porannych kobietach* sacrum odsłaniało się jeszcze poprzez światło i gest, to w kolejnym tomie coraz wyraźniej wiąże się z ciszą – przestrzenią wewnętrznego skupienia i konfrontacji sumienia.

3.8. *Religijlirnik* – modlitwa sumienia i poetyka ciszy

Znaczenie tomu *Religijlirnik*[272] zostaje wyraźnie określone już w nocie wprowadzającej. Andrzej Piskulak pisze, że książka jest „zwieńczeniem […] zainteresowań

[270] A. Piskulak, *Poranna babcia (Nonna mattiniera)*, [in:] idem, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, op. cit., s. 70–71.
[271] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–19.
[272] A. Piskulak, *Religijlirnik*, Kielce 2021 (dalej: *Religijlirnik*).

religijnych wynikających z obowiązków dziennikarskich pełnionych przez ostatnich 15 lat", a zarazem efektem uczestnictwa „w uroczystościach, medytacjach i modlitwach organizowanych przez […] wiele wyznań religijnych"[273]. Ja liryczne uświadamia sobie, że udział w wydarzeniach wielowyznaniowych „nie jest obojętny dla jego duchowości, a nawet psychiki"[274], dlatego konfrontuje przeżycia religijne z praktyką dziennikarską i poddaje własną duchowość nieustannej próbie.

Świadectwo – doświadczenie zapośredniczone i etyka spotkania

Nota ta nie pełni wyłącznie funkcji informacyjnej, lecz wyznacza zasadę lektury całego tomu. Religijność *Religijlirnika* nie wyrasta z kontemplacji natury ani prywatnej modlitwy, ale z uczestnictwa w świadectwach innych ludzi. Poetyckie „ja" nie występuje tu w roli mistyka czy teologa, lecz świadka cudzych przeżyć religijnych i moralnych, które – wielokrotnie wysłuchiwane oraz relacjonowane – zaczynają oddziaływać na jego własną świadomość. Poezja okazuje się zatem skutkiem doświadczenia zapośredniczonego: rodzi się nie z bezpośredniego objawienia, lecz z kontaktu z cudzym świadectwem.

Jeśli *Poranne kobiety* przynoszą sacrum obecne w świetle i geście troski, *Religijlirnik* odsłania jego trudniejszy wymiar – związany z moralnym niepokojem i pracą sumienia. Obrazy świata ulegają tutaj stopniowej redukcji, aż pozostaje samo jądro religijnego przeżycia: napięcie między wiarą i zwątpieniem, światłem oraz ciemnością, człowiekiem i Bogiem. Poezja traci dawną świetlistość i coraz częściej kieruje się ku temu, co ukryte, niewypowiedziane oraz wewnętrznie rozdarte. Właśnie dlatego tak istotną rolę zaczynają odgrywać cisza, milczenie i doświadczenie duchowego osamotnienia.

Cisza – poetyka milczenia i przestrzeń sumienia

Ascetyczna forma tomu nadaje mu charakter medytacyjny. Milczenie nie oznacza tutaj braku ani niedopowiedzenia, lecz szczególny sposób organizowania rytmu wierszy. Krótkie, zredukowane wypowiedzi przypominają zapisy modlitewnego dziennika, w którym sens rodzi się z pauzy i skupienia, a nie z narracyjnego rozwinięcia. Programową funkcję pełni już otwierający tom wiersz *Religijlirnik:*

[273] A. Piskulak, *Od Autora*, [in:] *Religijlirnik*, op. cit., s. 5.
[274] Ibidem.

Mój
Niemy
Głos[275]

ustanawia zasadę tej poetyki: mowa nie wyraża się poprzez retoryczną ekspresję, lecz poprzez samą obecność. Jest to głos człowieka stojącego na granicy – pomiędzy wiarą i niepokojem, słowem oraz ciszą. Słowa „Mojego sumienia / Ze mną sobą samym”[276] wskazują miejsce spotkania człowieka z Bogiem – pozbawione ról i deklaracji, oparte na wewnętrznym dialogu. To właśnie w milczeniu dokonuje się praca sumienia – centralnej kategorii tomu, przenoszącej religijne przeżycie z porządku instytucjonalnego do wnętrza człowieka[277].

Redukcja obrazowania i językowy minimalizm wpisują tom w poetykę apofatyczną[278]: Bóg nie zostaje nazwany wprost, lecz odsłania się w napięciu, niepewności i doświadczeniu granicy. Milczenie nie prowadzi więc do wyjaśnienia Tajemnicy, ale staje się sposobem jej dotknięcia. Z tej perspektywy wiara nie oznacza pewności ani ukojenia, lecz pozostaje nieustanną próbą sumienia i duchowej odpowiedzialności człowieka wobec siebie oraz drugiego.

Sumienie – odpowiedzialność, godność i próba wiary

Religijność tomu posiada wyraźny wymiar etyczny. Sumienie nie pełni funkcji instancji osądzającej, lecz domaga się odpowiedzi i odpowiedzialności wobec drugiego człowieka. Relacja z Bogiem realizuje się poprzez spotkanie z Innym – zgodnie z doświadczeniem wyniesionym z praktyki dziennikarskiej i uważnej obserwacji rzeczywistości społecznej. Wiersze wielowyznaniowe ukazują wspólnotę jako rzeczywistość niejednoznaczną: obok modlitwy obecnej w różnych tradycjach religijnych pojawia się pytanie o granicę między duchowym oświeceniem a ideologicznym oślepieniem. Dialog religijny zostaje więc poddany próbie sumienia, a „milczenie wielowyznaniowe” nie oznacza łatwego pojednania, lecz czujność wobec pozoru zgody.

[275] A. Piskulak, *Religijlirnik*, [in:] idem, *Religijlirnik*, op. cit., s. 7.
[276] Ibidem.
[277] Cf. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, op. cit., s. 195–205.
[278] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–19.

Kulminacją tomu staje się natomiast afirmacja godności osoby, wyrażona w lapidarnym zapisie:

> Słyszę
> Uderzenie
> Serca
> W intencji
> Poszanowania godności
> Innego
> Człowieka[279].

Etyka nie stanowi tu dodatku do religijności, ale jej podstawowe kryterium[280]. Wiara wyraża się nie w deklaracji, ale w wrażliwości na godność drugiego człowieka i odpowiedzialności za słowo. Religijność zostaje tym samym sprowadzona do elementarnego doświadczenia sumienia – zdolności rozpoznawania i ochrony drugiego człowieka. *Religijlirnik* pozostaje zarazem naturalnym rozwinięciem *Porannych kobiet*: jeśli wcześniejszy tom skupiał się na trosce obecnej w rytuałach codzienności, nowy wymiar doświadczenia wyznaczają drżenie sumienia i cisza. Jest to moment graniczny, w którym słowo ulega oczyszczeniu i stopniowo zbliża się do milczenia.

Religijlirnik nie przynosi domknięcia, lecz moment przełomu: doświadczenie religijne przesuwa się od obrazu ku ciszy i odpowiedzialności etycznej. Słowo przestaje służyć wyrażaniu przeżyć „ja", a zaczyna pełnić funkcję odpowiedzi – świadectwa składanego wobec rzeczywistości. Tom przygotowuje tym samym przejście ku *Pepezałowi*, w którym cisza przestaje być wyłącznie doświadczeniem wewnętrznym, a zostaje wpisana w rytm wspólnoty, pamięci i codziennego obrzędu.

3.9. *Pepezał* – księga pamięci i liturgia codzienności

Trzy kolejne tomy – *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, *Religijlirnik* oraz *Pepezał* – tworzą spójny tryptyk duchowej drogi. Prowadzi ona od światła poranka i codziennych gestów troski, przez ciszę sumienia, ku pamięci wspólnoty utrwalonej w rytmie pracy oraz obrzędu. W tej sekwencji ujawnia się charakterystyczny dla dojrzałej poezji Andrzeja

[279] A. Piskulak, *Świece wielowyznaniowe*, [in:] idem, *Religijlirnik*, op. cit., s. 16.
[280] Cf. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, op. cit., s. 195–205.

Piskulaka ruch przechodzenia od percepcji świata ku etyce relacji i wspólnotowemu wymiarowi istnienia.

Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie[281] okazuje się tomem domykającym – księgą powrotu do źródeł pamięci, w której cisza zostaje przełożona na język obrzędu oraz materialności codziennego świata. Po kontemplacyjnej poetyce poranka obecnej w *Porannych kobietach* oraz ascetycznej modlitwie sumienia *Religijlirnika* poeta zwraca się ku doświadczeniu wspólnotowemu, zakorzenionemu w rytmie miejsca i powtarzalności gestów. Obrzęd nie pełni tu funkcji rekonstrukcji przeszłości, lecz staje się formą jej dalszego trwania – wpisaną w pracę, pamięć i materialny wymiar codzienności.

Książka stanowi konsekwentne dopełnienie dojrzałej poezji. Uwaga zostaje skupiona na tym, co wspólnotowe i głęboko zakorzenione w rytmie miejsca – na obrzędzie pojmowanym w kategoriach nośnika pamięci. W miejsce wcześniejszej redukcji pojawia się potrzeba gromadzenia znaków pracy, materialnych śladów codzienności oraz powtarzalnych praktyk budujących lokalną tożsamość. Zwyczaj nabiera wymiaru symbolicznego, a codzienność odsłania własną głębię znaczeń.

Pamięć – świadectwo, zapis i powrót do źródeł

Oś konstrukcyjna *Pepezała* ma charakter intermedialny. Zapis wspomnień Genowefy Łukomskiej, poetycka transpozycja w cyklu *Obrzędowa liturgia* oraz warstwa wizualna tworzą wspólną strukturę, w której słowo i obraz funkcjonują równorzędnie. Szczególną rolę odgrywa tu pamięć zmysłowa: smak, zapach i dotyk pojawiają się jako elementarne nośniki tożsamości. Ponowne włączenie do tomu wiersza *Zabrano mi* – opublikowanego po raz pierwszy w *Po trzeciej zmianie* (1985) – nadaje książce wymiar kompozycyjnego domknięcia i wpisuje ją w szerszy horyzont twórczości Piskulaka[282].

Część reportażowa przynosi relacje Genowefy Łukomskiej – ciotki poety – spisywane w ostatnim roku jej życia[283]. Nie są to opowieści o rzeczywistości zamkniętej i minionej, lecz świadectwa trwania pamięci w języku, geście i codziennych czynnościach. Z tej perspektywy pamięć nie przybiera formy archiwum, ale działania – powrotu do

[281] A. Piskulak, *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, oprac. A. Piskulak, rys. i relacje G. Łukomska, Morawica 2023 (dalej: *Pepezał*).
[282] A. Piskulak, *Po trzeciej zmianie*, Kielce 1985 (pierwodruk wiersza *Zabrano mi*); cf. idem, *Pepezał* (ponowne włączenie utworu do tomu).
[283] A. Piskulak, *Pepezał*, op. cit., s. 8.

praktyk, dzięki którym codzienność zachowuje sens. Rytm opowieści nie prowadzi ku fabule, lecz ku powtórzeniu, stanowiącemu podstawową figurę trwałości.

Rzecz i ciało – materialność doświadczenia i pamięć zmysłowa

Równorzędną funkcję w kompozycji tomu pełni warstwa wizualna. Obrazy Genowefy Łukomskiej – malarskie i rysunkowe – nie ilustrują tekstu, lecz tworzą autonomiczny zapis pamięci, prowadzony równolegle wobec narracji poetyckiej. Współobecność słowa i obrazu buduje szczególną ikonografię codzienności: przeszłość zostaje przywołana poprzez detale – drobne, proste i powtarzalne. Tom odsłania tym samym to, co Jolanta Brach-Czaina określała mianem „szczelin istnienia": momentów zwyczajności, w których codzienność ujawnia swój ukryty wymiar[284].

To, co minione, nie zostaje ocalone poprzez rekonstrukcję, lecz dzięki uczestnictwu. Narzędzia, naczynia i praktyki domowe nie pełnią funkcji neutralnego tła, ale stają się nośnikami pamięci – materialnymi śladami ludzkiej obecności[285]. Właśnie poprzez konkret codziennych przedmiotów utrwalają się relacje, gesty i rytmy życia, których nie sposób zachować wyłącznie w narracji. Materia codzienności okazuje się tym samym przestrzenią trwania wspólnoty oraz pamięci przekazywanej poprzez powtarzalność gestów i praktyk.

W tomie szczególnie silnie wybrzmiewa zmysłowy wymiar pamięci. *Pepezał* przywołuje przeszłość poprzez konkret – smak, zapach i dotyk. Genowefa Łukomska wspomina dzieciństwo nie jako „miniony czas", lecz powracającą obecność ciała: „nie mogę zapomnieć smaku tamtego masła […] i jeszcze ser […] Najpierw zlane do wiader mleko odstawiały do skwaszenia"[286]. Domowe masło i ser, zapach chleba, mleko odstawione do skwaszenia czy faktura lnianych worków nie tworzą jedynie rejestru obyczajowego. Stają się znakami elementarnej codzienności, współtworzącej tożsamość i relację z miejscem. Pamięć okazuje się nierozerwalnie związana z ciałem oraz materialnością rzeczy.

Taki sposób zapisu pozwala uchwycić charakter języka tomu: sens ujawnia się nie w patosie, lecz w detalu – śladzie zużycia i prostym geście codzienności. Gliniany garnek, ubijak, lniany worek do sera czy drewniana łopata do chleba przechowują pamięć pracy oraz ludzkiej obecności, stając się nośnikami dawnego rytmu życia. *Pepezał* nie narzuca rzeczom

[284] J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 7–15.
[285] A. Piskulak, *Pepezał*, op. cit.
[286] Ibidem, s. 25–27.

znaczeń, lecz przywraca ich materialną i symboliczną obecność. Poprzez konkret codziennych przedmiotów utrwalają się relacje między człowiekiem, miejscem i pamięcią wspólnoty, przekazywaną nie w formie opowieści, lecz powtarzalnego gestu i praktyki życia.

Czas głęboki – geologia pamięci i ontologia miejsca

Istotnym dopełnieniem tomu pozostaje cykl poetycki *Obrzędowa liturgia*[287], w którym Andrzej Piskulak poddaje świat Genowefy Łukomskiej poetyckiej transpozycji prowadzącej ku syntezie inicjacyjnej. Wiersze te nie pełnią funkcji komentarza ani lirycznego odpowiednika relacji reportażowych, lecz rozwijają doświadczenie codzienności ku jego progowemu sensowi, rozpoznawanemu w formie trwania. „Liturgia" oznacza tutaj nie religijny ceremonializm, ale rytm powtarzalnych gestów, pracy i codziennych obrzędów, w których codzienność odsłania swój głębszy wymiar, związany z doświadczeniem wspólnoty, pamięci i trwania[288].

W obrębie tak rozumianej *Obrzędowej liturgii* szczególnego znaczenia nabiera ponowne włączenie wiersza *Zabrano mi*, znanego wcześniej z tomu *Po trzeciej zmianie*. Utwór powraca tutaj w nowym kontekście interpretacyjnym, przyjmując postać poetyckiego kondensatu pamięci zmysłowej, skupionej wokół smaku, zapachu i dotyku. Motywy obecne w relacjach o dawnych rytuałach życia i pracy odnajdują w nim swój skrótowy, cielesny ekwiwalent.

Pamięć uruchamiana w tomie nie zatrzymuje się na rejestrze dziecięcego zachwytu i utraty, lecz prowadzi ku pytaniu o prapoczątek oraz ciągłość istnienia wpisaną w materię miejsca. Szczególnie wyraźnie ujawnia to późny fragment cyklu, w którym „skamieniałe kości ryb" stają się narzędziem samopoznania – nie metaforą nostalgii, lecz znakiem dawności, która nie przemija:

> Pomagają mi rozumieć
> kim jestem
> i jak

[287] A. Piskulak, *Obrzędowa liturgia*, [in:] idem, *Pepezał*, op. cit., s. 33–94.
[288] Ibidem.

Dopłynąłem, dopełznąłem i doszedłem
Do swojego stanu obecnego[289].

„Ja" wierszy rozpoznaje siebie nie tylko w porządku biograficznym, ale również w głębokim czasie natury i geologii. Przeszłość przestaje przybierać postać archiwum wydarzeń, odsłaniając się jako doświadczenie trwania wpisane w ziemię, materię i pamięć miejsca. Dlatego powracająca w tomie myśl o tym, co ukryte i niewygasłe, nabiera znaczenia fundamentalnego:

To tylko kwestia czasu
Aż
Wyjdą na powierzchnię
Bo one żyją
Tak naprawdę
W nas[290].

Dawność nie funkcjonuje tu w roli osobnego, muzealnego rezerwuaru przeszłości, lecz ujawnia się w postaci głębokiej warstwy obecnej w człowieku – w ciele, wyobraźni i pamięci miejsca, powracając w doświadczeniu codzienności, pamięci i języka. Klamrę tej perspektywy tworzy wiersz *Skamieniały ślad podświadomy*, w którym doświadczenie kopalni i eksplozji przybiera postać wewnętrznego pęknięcia:

Pękła we mnie góra ziemi
Na głębokość ponad 395 milionów lat
Na którą w dzieciństwie z lubością się wspinałem
Odsłoniła się skamieniałość mojej przeszłości[291].

Ujawnia się tu swoista „geologia podmiotu": wstrząs w materii ziemi staje się równocześnie wstrząsem pamięci, odsłaniającym nie prywatną biografię, lecz głębokie trwanie człowieka wpisanego w porządek natury i dawności miejsca.

Istotną rolę w tomie odgrywa również motyw pradawnego stwora – figury wyznaczającej granicę między codziennością a doświadczeniem „głębokiego czasu". Pepezał – pradawny tetrapod z Zachełmia, nazwany przez Łukomską „Pierwszym Przedpotopowcem Zachełmia" – odsłania dawność wpisaną w samo miejsce, wykraczając

[289] A. Piskulak, *Głowa pełna domySłów*, [in:] idem, *Pepezał*, op. cit., s. 90.
[290] A. Piskulak, *Ryk nieistniejących zwierząt*, [in:] idem, *Pepezał*, op. cit., s. 88.
[291] A. Piskulak, *Skamieniały ślad podświadomy*, [in:] idem, *Pepezał*, op. cit., s. 89.

poza funkcję paleontologicznej ciekawostki czy elementu lokalnego folkloru. To właśnie dzięki tej figurze codzienność styka się z porządkiem prehistorycznym i nieludzkim, przekraczającym jednostkowe doświadczenie[292].

Wiersze uruchamiają zarazem archeologię wspólnotowej pamięci i „geologię podmiotu": to, co wynurza się „z morza wieków", staje się figurą najgłębszych warstw ludzkiego istnienia – ukrytych pod doświadczeniem jednostkowym, a jednocześnie stale w nim obecnych. Obecność prehistorycznej figury Pepezała sprawia, że miejsce zostaje rozpoznane nie tylko w wymiarze przestrzeni kultury i wspólnoty, lecz również dawności wpisanej w samą materię ziemi[293]. Świętokrzyskie przestaje być wyłącznie krajobrazem biograficznego powrotu, a odsłania się jako obszar prapoczątku, gdzie „skamieniałość przeszłości" okazuje się również skamieniałością „ja".

Dojrzała poezja Andrzeja Piskulaka rozwija się spiralnie, a nie linearnie: motywy raz uruchomione powracają w kolejnych tomach w nowych układach znaczeń. Od wczesnego oswajania materii języka i świata poezja stopniowo przechodzi od opisu ku uczestnictwu – od obserwacji ku odpowiedzialnemu rozpoznawaniu rzeczywistości. Istotny etap tej drogi wyznaczają *Dąb jak chłop*, *Poezjoborze* i *Li®tania*, gdzie miejsce staje się nośnikiem pamięci, a rytm wypowiedzi przybiera formę skupioną, bliską modlitwie. Kulminację tej linii stanowi *Eremyk* – tom inicjacyjny i kontemplacyjny, otwierający dojrzały tryptyk poetycki.

Tryptyk *Poranne kobiety / Donne mattiniere – Religijlirnik – Pepezał* nie zamyka jednak tej poetyckiej drogi, lecz nadaje jej najbardziej syntetyczny kształt. Współistnieją tutaj doświadczenie miejsca, rytm pracy, cisza, pamięć i wspólnotowość – wszystkie najważniejsze tonacje wcześniejszej poezji. Zarazem jest to moment przejścia: poetycka kondensacja otwiera się na formy bardziej narracyjne, zdolne pomieścić historię, wspólnotę oraz etyczny wymiar ludzkiego losu, stopniowo otwierając przestrzeń dla narracji prozatorskiej.

Dlatego zwrot ku prozie i publicystyce nie oznacza odejścia od poezji, lecz rozwinięcie wcześniej wypracowanej wrażliwości. Narracja przejmuje uważność poetyckiego słowa, kierując ją ku dokumentowi, świadectwu i opowieści o człowieku. O ile w liryce figura *homo viator* ujawniała się przede wszystkim poprzez pamięć miejsca i wewnętrzną wędrówkę „ja", o tyle w prozie zostaje skonfrontowana z historią, cierpieniem,

[292] A. Piskulak, *Pepezał*, op. cit., s. 31.
[293] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 17–25.

wykluczeniem i doświadczeniem wspólnoty. Przejście to nie zmienia zasadniczego kierunku pisarstwa Andrzeja Piskulaka – zmienia jedynie formę wypowiedzi. Poezja przygotowuje język doświadczenia, proza natomiast podejmuje próbę jego opowiedzenia. Właśnie ta ciągłość wyznacza kompozycyjną logikę niniejszej monografii, otwierając analizę publicystyki i prozy jako kolejnego etapu jego drogi pisarskiej.

Rozdział IV

Proza i dramat. Narracje doświadczenia i pamięci

4.1. Wprowadzenie – proza i dramat jako formy świadectwa

Proza Andrzeja Piskulaka stanowi przestrzeń, w której figura *homo viator* uzyskuje najpełniejszy wymiar antropologiczny. O ile w poezji doświadczenie wędrówki ujawnia się przede wszystkim w języku i pamięci miejsca, o tyle w utworach narracyjnych przybiera postać konkretnych biografii wpisanych w historię, przestrzeń społeczną oraz sytuacje graniczne współczesności. Narracja pozwala tym samym ukazać ludzkie doświadczenie w jego wymiarze wspólnotowym, historycznym i egzystencjalnym.

Motyw drogi, obecny jeszcze w *Wincentym i Kadłubku*[294] w formie duchowej inicjacji wpisanej w narrację historyczną, w kolejnych powieściach rozwija się ku coraz szerszej refleksji nad losem człowieka „w drodze". Powieści i biografie literackie tworzą tym samym cykl wędrówek – od poszukiwania duchowego i pamięci wspólnoty, przez doświadczenie cierpienia oraz społecznego wykluczenia, aż po emigracyjne „bycie pomiędzy" i poszukiwanie własnej tożsamości.

W ten sposób figura *homo viator* ujawnia się w różnych wymiarach ludzkiego losu: od duchowej inicjacji obecnej w *Wincentym i Kadłubku*, przez konfrontację z cierpieniem i społecznym wykluczeniem ukazanymi na kartach *W imię Ojca*, aż po narracje przedstawiające człowieka poszukującego własnego miejsca w świecie. Staje się ona jedną z podstawowych figur organizujących narracyjny wymiar tej twórczości i sposób rozumienia ludzkiego losu.

Proza nie stanowi odrębnego obszaru twórczości, lecz pozostaje w ścisłym związku z dramatem. Oba te nurty łączy wspólna perspektywa antropologiczna oraz podobna wrażliwość na doświadczenia graniczne – cierpienie, wykluczenie, pamięć i duchową przemianę. Jeśli w powieściach problemy te rozwijają się w narracjach wpisanych w losy

[294] A. Piskulak, *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020 (dalej: *Wincenty i Kadłubek*), vide Aneks F3. Wybrane tytuły rozdziałów powieści zostały wyodrębnione w bibliografii z uwagi na ich znaczenie kompozycyjne i interpretacyjne.

bohaterów, to w dramatach ulegają kondensacji i zostają ukazane poprzez sytuację sceniczną opartą na konflikcie, napięciu i bezpośrednim spotkaniu. Dramat staje się tym samym naturalnym dopełnieniem prozy – przestrzenią, w której doświadczenia obecne w narracji zostają wyostrzone i poddane próbie wspólnotowego odbioru. Zarówno proza, jak i dramat tworzą wspólną przestrzeń świadectwa, znajdującą swoje dalsze rozwinięcie w publicystyce Andrzeja Piskulaka.

4.2. *Wincenty i Kadłubek* – między historią a opowieścią

Punktem wyjścia dla tak rozumianej prozy jest powieść *Wincenty i Kadłubek*, odwołująca się do postaci bł. Wincentego Kadłubka[295] – średniowiecznego kronikarza, biskupa krakowskiego i autora *Kroniki polskiej* – w której doświadczenie drogi zostaje wpisane w narrację historyczną przekształconą w opowieść o duchowym dojrzewaniu oraz pamięci wspólnoty. Droga nie pełni tu jedynie funkcji fabularnej, lecz staje się sposobem poznania – przestrzenią, w której los jednostki splata się z pamięcią miejsca i tradycją kulturową. Ze względu na określenie utworu w podtytule mianem powieści historycznej konieczne staje się doprecyzowanie sposobu rozumienia jego historyczności. W niniejszym ujęciu nie jest ona utożsamiana z rekonstrukcją przeszłości w sensie historiograficznym, lecz z narracyjnym nadawaniem znaczeń doświadczeniom, postaciom i wydarzeniom należącym do przeszłości. Tak rozumiana historyczność pozostaje zbieżna ze współczesną refleksją nad narracyjnym charakterem przedstawień historycznych[296]. Przeszłość zostaje tu ujęta jako przestrzeń pamięci i opowieści, w której sens wydarzeń wyłania się z relacji między doświadczeniem a jego narracyjnym opracowaniem[297]. Historia nie tworzy tu zamkniętego obrazu dawnych wydarzeń, lecz odsłania się poprzez relację między przeżyciem a jego zapisem.

[295] Wincenty Kadłubek (ok. 1150–1223) – kronikarz, biskup krakowski, autor *Kroniki polskiej* (*Chronica Polonorum*), związany pod koniec życia z klasztorem cystersów w Jędrzejowie; beatyfikowany w 1764 roku.
[296] Por. E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [in:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 23; H. White, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, [in:] *Poetyka pisarstwa historycznego*, op. cit., s. 33–38; idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 11–12; idem, *Przeszłość praktyczna*, przeł. J. Burzyński i in., Kraków 2014, s. 39.
[297] Cf. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, op. cit., s. 85–102; R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 45–62; H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, Kraków 2000, s. 9–25.

Przyjęta w opracowaniu perspektywa interpretacyjna opiera się na hermeneutyczno-kulturowym odczytaniu powieści, które łączy refleksję nad tradycją hagiograficzną, antropologią kultury oraz współczesnymi koncepcjami narracji historycznej. W tym ujęciu narracja ujawnia się w roli formy drogi – procesu przechodzenia od wydarzenia ku jego rozumieniu. Dlatego *Wincenty i Kadłubek* odczytywany jest nie w kategoriach klasycznej powieści historycznej, lecz literackiej kroniki duchowej, skupionej nie tyle na samym przebiegu wydarzeń, ile na sposobach ich przeżywania i interpretowania. Historia staje się tutaj przestrzenią odpowiedzialności za pamięć wspólnoty oraz za znaczenie przekazywanego doświadczenia.

Tak zarysowana perspektywa interpretacyjna pozwala spojrzeć na konstrukcję utworu jako na literacką medytację nad historią i jej duchowym wymiarem, będącą zarazem opowieścią o człowieku „w drodze" – *homo viator* – który poprzez doświadczenie, pamięć i słowo próbuje odnaleźć własne miejsce w świecie. Szczególne znaczenie zyskuje w tym kontekście prolog, ponieważ wprowadza podstawowe napięcia narracyjne i określa duchowy ton całej powieści.

Prolog – pamięć, modlitwa i zapis

Prolog pełni w powieści funkcję szczególną: nie tylko otwiera narrację, lecz także ustanawia jej podstawową perspektywę duchową i pamięciową, sytuując opowieść na styku historii, modlitwy oraz refleksji nad sensem ludzkiego życia. Powieść rozpoczyna scena czuwania przy ciele Wincentego Kadłubka w klasztorze cystersów w Jędrzejowie. Narrator – jego towarzysz i zarazem kronikarz – pozostaje przy nim w chwili przejścia między życiem a śmiercią. Już ten początkowy obraz nadaje całości wyraźny ton: opowieść zostaje wpisana w sytuację graniczną, w której pamięć przeplata się z modlitwą, a akt zapisu przybiera charakter duchowego czuwania.

Śmierć nie zamyka tu narracji, lecz ją inicjuje[298]. Zgodnie z logiką średniowiecznych *vitae* moment odejścia staje się początkiem opowieści i otwiera ją na wymiar prawdy duchowej. Prolog ustanawia tym samym ramę retrospekcji nacechowanej egzystencjalnie: historia Wincentego zostaje opowiedziana „u kresu", z perspektywy, w której pamięć staje się formą powrotu, a pisanie – aktem ostatniej służby. Już w tym miejscu ujawnia się

[298] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 25–33; idem, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 36–41; P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, op. cit., s. 85–102.

autotematyczny wymiar narracji. Narrator komentuje własne pisanie, jego ciężar i sens, ujawniając świadomość ograniczeń pamięci oraz odpowiedzialności za słowo. „Czuwam jak uczniowie Chrystusa i klęczę przy trumnie mojego przybranego brata – przyjaciela Wincentego…”[299]. Słowa te nadają całej opowieści charakter świadectwa zapisywanego w sytuacji granicznej, między obecnością a odejściem.

Istotną cechą konstrukcji narracyjnej jest wprowadzenie podwójnej perspektywy: z jednej strony doświadczenia Wincentego, z drugiej – głosu narratora, który owo doświadczenie zapisuje i interpretuje. Powstaje w ten sposób model podwójnej podmiotowości, pogłębiający refleksję nad relacją między przeżyciem a jego zapisem. W tej ramie prolog pełni funkcję nie tylko kompozycyjną, lecz także hermeneutyczną, ponieważ wyznacza sposób lektury całego utworu. Narracja od początku balansuje między kroniką a modlitwą, między świadectwem a kontemplacją, ukazując opowieść jako próbę ocalenia doświadczenia w słowie.

Podwójna perspektywa kronikarza – relacja i świadectwo

Jedną z najistotniejszych cech konstrukcyjnych powieści pozostaje jej dwugłosowa narracja, oparta na relacji między Wincentym a fikcyjnym Kadłubkiem z Kargowa, pełniącym funkcję narratora. Zabieg ten nie tylko porządkuje strukturę opowieści, lecz przede wszystkim wprowadza napięcie między doświadczeniem a jego zapisem. Kadłubek nie jest narratorem zewnętrznym ani wszechwiedzącym. Jego opowieść wyrasta z pozycji świadka i uczestnika wydarzeń, który towarzyszy Wincentemu w jego drodze oraz podejmuje próbę jej utrwalenia. Już w prologu ujawnia się osobisty charakter tej relacji: „Ja byłem jego grzeszną powłoką. On był już wtedy uznawany za chodzącego po świecie świętego”[300]. Dwoistość ta wprowadza napięcie między wymiarem cielesnym i duchowym, a zarazem sytuuję narratora pomiędzy autobiograficznym świadectwem a hagiograficzną stylizacją.

Relacja narratora ma charakter jawnie subiektywny. Kadłubek nie ukrywa ograniczeń własnej pamięci ani fragmentaryczności przekazu, podkreślając, że jego opowieść dotyczy „jego świata”. Punkt ciężkości narracji zostaje więc przesunięty z rekonstrukcji wydarzeń ku ich przeżyciu i interpretacji. Historia odsłania się tutaj jako

[299] A. Piskulak, *Prolog*, [in:] idem, *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 7.
[300] Ibidem, s. 9.

doświadczenie domagające się opowiedzenia[301]. Kadłubek występuje nie tylko w roli świadka, lecz także interpretatora, który nadaje znaczenie wydarzeniom poprzez ujęcie ich w formę narracyjną. Dwugłos narracyjny ujawnia zasadnicze napięcie organizujące powieść: między doświadczeniem Wincentego, przeżywanym jako droga duchowa, a próbą jego zapisania i zrozumienia.

Wincenty reprezentuje wymiar przeżycia i świętości, Kadłubek natomiast wiąże się z wymiarem pamięci i słowa. Ich relacja nie ma charakteru opozycyjnego, lecz komplementarny, ponieważ dopiero ich współobecność umożliwia zaistnienie opowieści. W tej perspektywie kronikarz przestaje być jedynie rejestratorem historii i staje się jej interpretatorem, który poprzez opowieść nie tylko zachowuje pamięć wspólnoty, lecz także nadaje jej sens.

Historia jako doświadczenie – narracja, pamięć i wymiar świętości

Kompozycja powieści, obejmująca prolog, cztery części oraz epilog, nawiązuje do struktury średniowiecznych *vitae*, podporządkowanych rytmowi inicjacyjnemu: narodziny – nauka – próby – misja – śmierć[302]. Układ ten nie pełni jednak funkcji schematu hagiograficznego w sensie formalnym, lecz zostaje przekształcony w model drogi duchowej, w której kolejne etapy życia Wincentego odpowiadają fazom dojrzewania wewnętrznego. Realizm obyczajowy oraz obecność detalu historycznego osadzają narrację w konkretnym czasie, jednak ich funkcja pozostaje podporządkowana logice sensu. Historia nie jest rekonstruowana w formie ciągu wydarzeń, lecz ukazywana w wymiarze przestrzeni, w której doświadczenie jednostkowe odsłania sens duchowy i wspólnotowy. Staje się zarazem pamięcią przeżywaną i ponownie odczytywaną w akcie opowieści.

W konsekwencji narracja przesuwa się ku temu, co można określić mianem sakralnej, niemal teologicznej interpretacji dziejów. Historia zostaje ujęta nie tylko w kategoriach ciągu faktów, lecz także w perspektywie działania Opatrzności, właściwej dla średniowiecznego pojmowania dziejów[303]. Takie rozumienie historii sprawia, że wydarzenia historyczne przestają pełnić wyłącznie funkcję tła dla losów bohatera. Stają się natomiast

[301] Cf. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, przeł. E. Domańska, Kraków 2004, s. 85–101.
[302] Cf. A. Vauchez, *Miejsce świętego w średniowiecznym chrześcijaństwie*, [in:] *Człowiek średniowiecza*, red. J. Le Goff, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1996, zwłaszcza s. 360–372.
[303] Cf. A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, przeł. Z. Dobrzyniecki, Warszawa 1987, s. 112–130; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryjczyk, Warszawa 2007, s. 75–92.

elementem porządku duchowego, w którym doświadczenie jednostki zostaje wpisane w szerszy wymiar wspólnoty, pamięci i religijnej wizji świata.

Warstwa ideowa *Wincentego i Kadłubka* organizuje się wokół trzech komplementarnych wymiarów. Pierwszy z nich tworzy model świętości uczonej, opartej na kontemplacji i poznaniu. Drugi wiąże się z etyką pamięci oraz odpowiedzialnością za słowo i historię. Trzeci natomiast odsłania misję kronikarza, która w powieści nabiera charakteru powołania niemal prorockiego. Wymiary te wyznaczają również porządek dalszej analizy. W tym układzie narracja odtwarza logikę średniowiecznej kroniki, w której zapis wydarzeń nie jest neutralnym rejestrem faktów, lecz aktem interpretacji dziejów i próbą uchwycenia ich duchowego znaczenia.

Powieściowy portret Wincentego wpisuje się w tradycję tego, co Stanisław Trawkowski określał mianem „świętości uczonej" – typu duchowości, w którym droga do Boga prowadzi przez poznanie, kontemplację oraz rozumne rozeznanie świata. Proces ten realizuje się zarazem w służbie wspólnocie poprzez słowo[304]. Już w pierwszych partiach narracji podkreślane jest, że Wincenty od młodości nosił w sobie światło rozumu, a jego edukacja – zarówno domowa, jak i późniejsza w krakowskiej szkole katedralnej – przedstawiona zostaje jako proces duchowego dojrzewania, nie zaś droga ku prestiżowi czy intelektualnej dominacji. Zgodnie z intuicją Trawkowskiego figura uczonego-świętego wiąże się z postrzeganiem świata w ujęciu Boskiego ładu. Na tym tle wyraźnie podkreślona zostaje świadomość Wincentego, że wiedza wiąże się z odpowiedzialnością. Nauka nie oddziela go od Boga, lecz przeciwnie, prowadzi ku Niemu, ponieważ w świecie średniowiecznym poznanie miało wymiar teologiczny, a rozum uznawano za jedną z dróg prowadzących do rozpoznania porządku stworzenia.

W opisie epoki zastosowana zostaje strategia podwójna. Z jednej strony budowany jest obraz średniowiecza poprzez odwołania do realiów kulturowych i instytucjonalnych, z drugiej natomiast ich historyczna dosłowność zostaje podporządkowana duchowej logice świata przedstawionego. Wskazuje na to już nota autorska, określająca książkę mianem „subiektywnej kroniki życia bł. Wincentego"[305], a także przywołanie genezy projektu związanej z wierszem *Kadłubek* z tomu *Poezjoborze*[306].

[304] Cf. S. Trawkowski, *Między herezją a ortodoksją. Rola społeczna premonstratensów w XII wieku*, Warszawa 1964, s. 14–34.
[305] A. Piskulak, *Od Autora*, [in:] idem, *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 5.
[306] Szerzej na temat wiersza *Kadłubek* z tomu *Poezjoborze* vide rozdział poświęcony poezji dojrzałej.

Etyka pamięci stanowi drugi zasadniczy wymiar duchowości Wincentego. Kronika ukazana zostaje nie w kategoriach dokumentu politycznego, lecz aktu odpowiedzialności za wspólnotę. Dlatego scena rozmowy z Kazimierzem Sprawiedliwym, w której pada zdanie: „Jakże szczęśliwy ten naród, gdzie wszystko […] zapisane”[307], nabiera rangi programowej. Pojęcie „narodu”, użyte anachronicznie, nie odnosi się tu do struktur politycznych, lecz do długiego trwania wspólnoty, rozpiętej między pamięcią przodków a troską o tych, którzy dopiero nadejdą. W ten sposób misja Wincentego uzyskuje wymiar pokoleniowy: kronika staje się pomostem między tymi, którzy byli, a tymi, którzy dopiero nadejdą. Pełni ona funkcję zbliżoną do tego, co Paul Ricoeur określał mianem pamięci przekazywanej w opowieści, dzięki której doświadczenie przeszłości zostaje zachowane i udostępnione kolejnym pokoleniom[308].

Szczególną rolę odgrywa również język powieści, łączący dwa porządki: modlitewno-refleksyjny oraz quasi-archiwalny. Archaizacja nie służy rekonstrukcji stylu średniowiecznego, lecz budowaniu dystansu interpretacyjnego, dzięki któremu przeszłość przestaje być bezpośrednio dostępna i wymaga interpretacji[309]. Sens narracji odsłania się w sposobie konstruowania doświadczenia pamięci: opowieść powstaje u kresu życia, w przestrzeni klasztornego czuwania, co nadaje jej charakter retrospekcji egzystencjalnej. Pamięć staje się formą powrotu, rozpoznania i duchowego uporządkowania przeszłości, a sama narracja przyjmuje postać zbliżoną do średniowiecznej *confessio* – opowieści, w której wspomnienie życia staje się jednocześnie aktem wewnętrznego rozrachunku.

Powieść wpisuje się również w nurt literatury tożsamości religijno-narodowej, w której pamięć historyczna splata się z duchowością. Akcja zostaje osadzona w miejscach silnie nacechowanych kulturowo i religijnie – Karwowie, Opatowie, Sandomierzu, na Świętym Krzyżu i w Jędrzejowie – tworząc topografię duchową, w której historia spotyka się z tradycją monastyczną. Przestrzeń ta nie pełni funkcji biernego tła, lecz staje się strukturą doświadczenia, współtworzącą sens opowieści i wpisującą biografię Wincentego w rytm miejsc przechowujących pamięć wspólnoty. W tym ujęciu krajobraz zyskuje wymiar nie tylko historyczny, lecz również symboliczny i staje się przestrzenią mediacji między tym, co jednostkowe, a tym, co wspólnotowe i sakralne. Przestrzeń nabiera tym samym cech

[307] A. Piskulak, *Na zamku Kazimierza*, [in:] idem, *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 85.
[308] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit., s. 85–112.
[309] Cf. H. White, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, [in:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, op. cit., s. 33–38; E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [in:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, op. cit., s. 23.

locus sacer, w którym – jak wskazywał Mircea Eliade – historia zostaje wpisana w porządek znaczeń przekraczających doświadczenie czysto empiryczne[310].

W rezultacie *Wincenty i Kadłubek* przybiera postać dzieła pogranicznego – między kroniką a powieścią, między dokumentem a doświadczeniem duchowym. Narracja nie tyle rekonstruuje średniowiecze, ile buduje jego aurę, tworząc literacki wariant „mistycznego realizmu historycznego". Bliskie pozostaje to temu, co Frank Ankersmit określa mianem doświadczenia historycznego – sposobu obcowania z przeszłością poprzez jej sens, a nie jedynie fakty"[311]. Tak ujęta relacja między historią, pamięcią i doświadczeniem otwiera zarazem przestrzeń dla dalszych analiz, w których kategorie te zostaną skonfrontowane z konkretnymi figurami drogi, prób i rozpoznań obecnych w kolejnych partiach powieści.

Znaki objawienia – przemiana duchowa Wincentego

W powieści Andrzeja Piskulaka kluczową rolę odgrywają sceny symboliczne, które nie tylko uzupełniają narrację historyczną, lecz także organizują jej sens. To właśnie w nich najpełniej ujawnia się duchowy wymiar opowieści, a historia zostaje otwarta na doświadczenie sacrum. Pierwszym i zarazem fundamentalnym znakiem pozostaje scena narodzin Wincentego, której towarzyszy błyskawica rozłupująca dąb „pamiętający dawnych bogów". Wydarzenie to nie pełni funkcji realistycznego detalu, lecz wprowadza logikę objawienia: natura zostaje wpisana w porządek znaczeń, a moment narodzin zyskuje wymiar symbolicznego przejścia od starego porządku ku nowemu. Dąb – znak trwania i dawnej sakralności – zostaje rozszczepiony, co zapowiada duchową misję bohatera oraz jego udział w procesie przemiany świata.

Motyw światła i gwałtownego znaku powraca w scenie uderzenia pioruna podczas uczty na zamku krakowskim. W tym przypadku symbol nie tyle zapowiada drogę, ile prowadzi do jej dopełnienia: staje się momentem rozpoznania powołania oraz wewnętrznego przełomu. Piorun nie jest tu wydarzeniem przypadkowym, lecz znakiem o charakterze teofanijnym, odsłaniającym sens przekraczający porządek wydarzeń i kierujący bohatera ku decyzji o porzuceniu władzy oraz wyborze życia monastycznego.

---

[310] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 20–27.
[311] Cf. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. E. Domańska, Kraków 2004, s. 145–162.

Oba te momenty – narodzin i przemiany – tworzą kompozycyjną ramę drogi Wincentego. Wyznaczają jej początek i kres, a zarazem ujawniają jej wewnętrzną logikę: życie bohatera rozwija się między znakami, które nie tyle opisują rzeczywistość, ile ją interpretują, odsłaniając jej wymiar sakralny. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera powtarzająca się w powieści symbolika światła, wpisująca się w logikę hierofanii, czyli ujawniania się sacrum w rzeczywistości[312]. Towarzyszy ona kluczowym momentom życia bohatera, wskazując na obecność sensu, który nie jest w pełni uchwytny w języku, lecz ujawnia się w doświadczeniu.

Sceny te nie są przedstawiane w kategoriach dosłownie pojmowanej cudowności. Ich funkcją nie jest potwierdzenie nadzwyczajności wydarzeń, lecz odsłonięcie ich znaczenia. Powieść operuje zatem logiką „mistycznego realizmu historycznego": rzeczywistość pozostaje zakorzeniona w historii, a zarazem przeniknięta wymiarem duchowym, ujawniającym się w wizjach, symbolicznych wydarzeniach i momentach przełomu. Elementy te nie funkcjonują jedynie w roli składników fabuły, lecz stają się punktami interpretacyjnymi. To właśnie w nich historia zostaje „oświetlona" i odczytana na nowo. Prowadzą one Wincentego ku rozpoznaniu własnego powołania i nadają jego drodze wymiar spójnej narracji duchowej. Wpisują się zarazem w topografię powieści, przygotowując jej odczytanie w kategoriach przestrzeni sakralnej.

Przestrzeń drogi – *homo viator* i geopoetyka Świętokrzyskiego

Choć *Wincenty i Kadłubek* nie jest powieścią drogi w sensie fabularnym, motyw wędrówki, rozumianej jako przechodzenie między miejscami, stanami duchowymi i formami powołania, stanowi jeden z kluczowych elementów konstrukcyjnych narracji. Droga Wincentego prowadzi od rodzinnego Karwowa przez szkołę katedralną, przestrzenie władzy i dwory książęce aż po erem i klasztor cystersów w Jędrzejowie. Przyjmuje ona postać wewnętrznej inicjacji i wpisuje bohatera w archetyp *homo viator* – człowieka wędrującego ku sensowi i duchowemu spełnieniu.

Rozwój Wincentego można odczytać poprzez strukturę przejścia: od wyodrębnienia, poprzez doświadczenie zawieszenia, aż po osiągnięcie nowej formy istnienia. Kolejne etapy jego życia nie mają charakteru jedynie biograficznego, lecz odpowiadają fazom dojrzewania

[312] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 11–19, 68–75.

duchowego, które prowadzi od poznania ku wyrzeczeniu i kontemplacji. Wędrówka bohatera nie jest jednak wyłącznie ruchem w przestrzeni. Narracja nie psychologizuje postaci, lecz wpisuje ją w logikę drogi duchowej. Jest to droga prowadząca do samopoznania, odnalezienia sensu oraz ciszy, która – z perspektywy narratora – odsłania prawdę pełniej niż słowo. Ostatecznym miejscem tej drogi staje się przestrzeń klasztoru, w której słowo pisane nabiera charakteru świadectwa.

Równolegle do motywu drogi rozwija się w powieści szczególna koncepcja przestrzeni, która nie pełni funkcji neutralnego tła, lecz aktywnie współtworzy doświadczenie bohatera. Karwów, Opatów, Sandomierz, okolice Łysej Góry, pustelnia Benedykta i Jędrzejów układają się w powieści w mapę duchowego dojrzewania Wincentego. Krajobraz nie tylko towarzyszy wydarzeniom, lecz także je interpretuje i intensyfikuje, stając się nośnikiem znaczeń. Świętokrzyskie przybiera w powieści postać pejzażu sacrum – przestrzeni, w której rzeczywistość historyczna zostaje przeniknięta wymiarem duchowym. Sceny narodzin, burzy, eremu czy klasztornego skupienia mają charakter objawień, w których miejsce zostaje „oświetlone", a jego ukryty sens odsłania się stopniowo[313].

Pisarz nadaje tej przestrzeni wymiar małej ojczyzny nie poprzez idealizowanie, ale poprzez geopoetycką intensyfikację doświadczenia. Ziemia nie jest tłem wydarzeń, lecz ich współuczestnikiem: to w niej dojrzewa powołanie Wincentego, w niej kształtuje się jego odpowiedzialność za słowo i pamięć wspólnoty. Tym samym Świętokrzyskie nie jest jedynie miejscem akcji, ale przestrzenią formacyjną – mapą drogi, na której wędrówka, objawienie i pamięć splatają się w jedno doświadczenie. Krajobraz współtworzy tu świętość i staje się przestrzenią dojrzewania bohatera do ostatecznego wyboru oraz odnalezienia sensu własnej drogi.

Przewodnicy – wspólnota sensu

W strukturze powieści postacie drugoplanowe pełnią funkcję inicjatorów i przewodników, zgodnie z logiką narracji hagiograficznej oraz antropologicznym modelem drogi duchowej[314]. Nie są jedynie świadkami wydarzeń, lecz wyznaczają kolejne etapy

[313] Cf. K. White, *Geopoetyki*, wyb., oprac., przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014; M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 21–35.
[314] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 25–40, 65–78.

przejścia Wincentego od życia świeckiego do rozpoznania powołania. Benedykt[315], pustelnik spod Łysej Góry, stanowi pierwszy typ przewodnika duchowego. Surowa asceza łączy się w nim z łagodnością, czyniąc go figurą mędrca wprowadzającego Wincentego w świat symbolicznego działania. Każdy gest – znak krzyża, modlitwa, milczenie – nabiera tu znaczenia, a pisanie zostaje nazwane „bronią ducha", wskazując na etyczny wymiar przyszłej misji kronikarza. Do najważniejszych gestów inicjacyjnych należy scena zapisywania imion na piasku – subtelny znak pierwszego „pisma". Ulotny zapis, rozproszony przez wiatr, zapowiada przejście od znaków natury do znaków kultury oraz wpisanie bohaterów w porządek pamięci. Gest ten przywołuje zarazem ewangeliczny motyw pisania na ziemi[316], który można odczytać jako znak słowa poprzedzającego trwały zapis i stopniowo ujawniającego swój sens.

Szczególne miejsce zajmuje Mścisława – postać kobiety-opiekunki, ucieleśniająca mądrość doświadczenia i głęboki związek z naturą[317]. Nie naucza ona w sensie scholastycznym, lecz prowadzi poprzez obecność, uwagę i gest. Dzięki niej Wincenty odkrywa, że rozumienie sacrum zaczyna się od uważnego widzenia świata. Biskup Mateusz reprezentuje odmienny typ przewodnictwa – roztropność i odpowiedzialność instytucjonalną. W jego słowach ujawnia się napięcie między politycznym realizmem a duchową misją kronikarza. Kieruje on Wincentego do Jędrzejowa, wpisując jego drogę w porządek rozeznania i decyzji. Wspólnie tworzą oni przestrzeń duchowego dojrzewania: obok kontemplacji, intuicji i doświadczenia pojawia się namysł nadający drodze Wincentego formę spójnego procesu dojrzewania

Próba i inicjacja – doświadczenie graniczne

Jednym z najważniejszych etapów drogi Wincentego jest doświadczenie próby, które w strukturze powieści odpowiada fazie liminalnej – momentowi zawieszenia między dawną a nową formą istnienia. To właśnie w tym miejscu narracja odchodzi od porządku

[315] Postać Benedykta nawiązuje do tradycji świętokrzyskiego eremityzmu oraz figury św. Benedykt z Nursji, patrona życia monastycznego, pozostaje jednak kreacją literacką.
[316] Cf. J 8,6–8.
[317] Motyw kobiety-opiekunki oraz kobiety-ziemi powraca w wielu tekstach Andrzeja Piskulaka, szczególnie w tomach *Li®tania* (Kielce 2005), *Poranne kobiety / Donne mattiniere* (Zagnańsk–Calabria 2021) oraz *Pepezał* (Morawica 2023), gdzie figura kobieca zostaje powiązana z topografią świętokrzyską i pamięcią doświadczenia rodzinnego, zwłaszcza z postacią babci autora – Wacławy Łukomskiej. Mścisława z powieści *Wincenty i Kadłubek* stanowi prozatorskie przetworzenie tego *imaginarium* – figurę strażniczki pamięci lokalnej oraz intuicyjnej przewodniczki pierwszego etapu duchowej inicjacji bohaterów.

biograficznego, a wchodzi w logikę doświadczenia granicznego, w którym sens nie jest jeszcze rozpoznany, lecz dopiero się wyłania.

Kluczową rolę odgrywają tu sceny związane z dramatem liturgicznym *Officium Sepulchri*, w którym uczestniczą Wincenty i Kadłubek jako uczniowie szkoły katedralnej[318]. Wykorzystanie autentycznej formy średniowiecznej pobożności pasyjnej nadaje tym scenom charakter inicjacyjny: misterium Męki Pańskiej nie jest jedynie przedstawieniem, lecz doświadczeniem angażującym ciało, emocje i wyobraźnię. Bohaterowie nie tylko uczestniczą w liturgii, ale zostają włączeni w doświadczenie duchowego przeżycia.

To doświadczenie zostaje jednak pogłębione poprzez konfrontację z ciemnością, która przyjmuje formę *monstra larvarum*[319] – masek, figur i wyobrażeń obecnych w kulturze średniowiecznej, związanych z rytuałami odwrócenia i karnawałową symboliką przejścia. Nie są one jedynie elementem widowiska, lecz stanowią formę symbolicznego uprzedmiotowienia lęku – jego „ucieleśnienie" i wystawienie na widok wspólnoty. Symbolika ta nie zostaje wykorzystana w duchu groteski, lecz przybiera postać klasycznej próby inicjacyjnej. Larwy i maski stają się figurą wewnętrznej próby, związanej z doświadczeniem lęku, słabości i rozproszeni. *Monstra larvarum* wyznaczają zatem próg – moment przejścia między chaosem a możliwością odzyskania wewnętrznego ładu.

Epizod ten wpisuje się w antropologiczny schemat rytuału przejścia, w którym faza liminalna poprzedza wejście w nowy porządek istnienia[320]. Doświadczenie próby nie polega na pokonaniu zewnętrznego przeciwnika, lecz na konfrontacji z tym, co nieuświadomione i wewnętrznie rozbite – z wymiarem egzystencji, który domaga się rozpoznania i przepracowania. Motyw *monstra larvarum* odsłania się tym samym jako moment wewnętrznego oczyszczenia: zanurzenie w ciemności nie stanowi celu samego w sobie, lecz warunek możliwości przemiany. Dopiero przejście przez chaos pozwala wejść w przestrzeń porządku i duchowej tożsamości[321]. Sceny te nie pełnią więc funkcji dekoracyjnej ani folklorystycznej. Stanowią symboliczną wizję walki wewnętrznej, w której stawką staje się zdolność odnalezienia własnej drogi. Wincenty, wychodząc z tej próby, nie tyle „zwycięża", ile zostaje przemieniony i przygotowany do przyjęcia dalszych etapów powołania.

---

[318] Vide rozdział *Officium Sepulchri*, [in:] A. Piskulak, *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 64; cf. J. Lewański *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 51–67.

[319] Cf. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. I A. Goreniowie, oprac., wstęp i koment. S. Balbus, Kraków 1975; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posł. S. Herbst, Warszawa 1992, s. 173–194; idem, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 25–40.

[320] Cf. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 15–30.

[321] Cf. C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 58–72; M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 25–33.

Objawienie i wybór – przestrzeń sensu

Doświadczenie próby znajduje swoje dopełnienie w scenie modlitwy Wincentego w opatowskiej kolegiacie, przed rzeźbą *Torcular Christi*[322]. Jest to jeden z najbardziej znaczących momentów powieści – chwila, w której droga bohatera zostaje rozpoznana w perspektywie powołania. Motyw tłoczni Chrystusa, przedstawiającej Zbawiciela wyciskanego niczym winne grono, koncentruje symbolikę ofiary, ogołocenia i przemiany. Nie jest to jednak wyłącznie przedstawienie teologiczne, lecz obraz oddziałujący poprzez doświadczenie: Wincenty nie tyle ogląda rzeźbę, ile zostaje przez nią zatrzymany i wewnętrznie poruszony. Spotkanie z *Torcular Christi* przybiera charakter rozpoznania – momentu, w którym ujawnia się znaczenie jego dotychczasowej drogi.

W tym miejscu droga bohatera ulega odwróceniu. Dotychczas prowadziła przez przestrzenie wiedzy, władzy i działania; teraz zostaje skierowana ku wyrzeczeniu, ciszy i kontemplacji. Decyzja o odejściu nie jest gestem ucieczki, lecz świadomym wyborem – odpowiedzią na wezwanie wymagające ogołocenia i przemiany. Scena ta posiada zarazem głęboki wymiar przestrzenny. Opatów, wraz z romańską kolegiatą i unikatową ikonografią, nie jest jedynie miejscem akcji, lecz przestrzenią objawienia. To tutaj doświadczenie duchowe zostaje zakorzenione w konkretnym krajobrazie, który nie tylko otacza bohatera, lecz także współtworzy jego przemianę. Miejsce działa niczym medium znaczeń: pozwala dostrzec to, co wcześniej pozostawało niejasne.

Epizod *Torcular Christi* stanowi zatem kulminację geopoetyki powieści. Świętokrzyskie nie stanowi jedynie tła wydarzeń, lecz przybiera postać przestrzeni „mówiącej", w której historia, natura i duchowość splatają się w jedno doświadczenie[323]. Spotkanie z *Torcular Christi* odsłania zarazem pełny wymiar wcześniejszych przeżyć. Jeśli *monstra larvarum* symbolizowały chaos i rozproszenie, tutaj pojawia się ich przeciwieństwo – skupienie, klarowność i światło. Droga przez ciemność okazuje się warunkiem możliwości widzenia: dopiero po przejściu przez próbę Wincenty staje się zdolny dostrzec to, co wcześniej pozostawało ukryte.

To właśnie w tym przeżyciu dokonuje się ostateczne przejście: od wędrówki do decyzji, od poszukiwania do rozpoznania, od słowa jako narzędzia poznania do słowa rozumianego w kategoriach świadectwa. Przestrzeń, która wcześniej towarzyszyła drodze,

[322] Vide rozdział *Torcular Christi*, [in:] A. Piskulak, *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 88–90; cf. A. Witkowska, *Chrystus–Winna Tłocznia. Studium ikonograficzne*, Kraków 1997, s. 45–61.
[323] Cf. K. White, *Geopoetyki*, op. cit., s. 15–20; M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 25–33.

staje się teraz miejscem jej domknięcia – punktem, w którym życie bohatera układa się w spójną całość. Wybór dokonujący się w opatowskiej kolegiacie nie kończy jednak drogi Wincentego, lecz nadaje jej nowy kierunek: od tej chwili jego doświadczenie zostaje podporządkowane odpowiedzialności za pamięć, słowo i wspólnotę.

Pamięć, misja, odpowiedzialność – etyka kronikarza

Droga próby i duchowego rozpoznania znajduje swoje dopełnienie w sferze słowa. To właśnie w akcie pisania ujawnia się ostateczny wymiar powołania bohatera. Moment przekazania pióra i kałamarza, gdy Benedykt nazywa pisanie „bronią", nadaje tej czynności znaczenie przekraczające wymiar praktyczny. Pisanie nie jest narzędziem rejestracji wydarzeń, lecz aktem odpowiedzialności – formą działania o konsekwencjach moralnych i duchowych, przywołującą średniowieczny model autora, który nie tyle „tworzy", ile daje świadectwo prawdzie wcześniej rozpoznanej[324].

Szczególne znaczenie w tej części narracji ma scena rozmowy arcybiskupa Jana z biskupem Mateuszem – jedna z najmocniej zakorzenionych w źródłach historycznych[325]. Autor powieści nie ogranicza się do rekonstrukcji samego motywu rozmowy, lecz wprowadza do tekstu bezpośredni cytat z *Kroniki* Wincentego Kadłubka, przywołując słowa o dawnych mieszkańcach królestwa, „którzy tak niezmiernie królestwo cenili sobie […] i których żywiołem była siła dojrzałej odwagi"[326]. Fragment ten odpowiada niemal dosłownie passusowi z Księgi pierwszej, rozdziału III *Kroniki* i stanowi jeden z najbardziej wyrazistych przykładów intertekstualnego dialogu między powieścią współczesną a dziełem średniowiecznym. Zabieg ten sprawia, że powieść nie tylko przywołuje średniowieczne źródło, lecz przejmuje również jego logikę narracyjną – sposób opowiadania historii, w którym wydarzenia zostają wpisane w refleksję nad pamięcią i wspólnotą. Tym samym utwór Piskulaka zbliża się do modelu narracji właściwego kronice Kadłubka, gdzie historia nie pełni funkcji wyłącznie rejestru faktów, lecz staje się formą ich interpretacji[327].

[324] Cf. średniowieczny ideał pisarza jako świadka prawdy, reprezentowany m.in. przez Bedę Czcigodnego (*Historia kościelna narodu angielskiego*), Hildegardę z Bingen (*Scivias*) oraz Bernarda z Clairvaux (*O miłowaniu Boga i inne traktaty*).
[325] Mateusz – biskup krakowski i jeden z patronów kariery Wincentego Kadłubka; Janik (Jan) – arcybiskup gnieźnieński współczesny Kadłubkowi.
[326] A. Piskulak, *Pióro i kałamarz*, [in:] idem, *Wincenty i Kadłubek*, op. cit., s. 78.
[327] Cf. Mistrz Wincenty Kadłubek, *Kronika Polska*, przeł. i oprac. B. Kürbis, Wrocław 2003, ks. I, rozdz. III, s. 8–9. Dialog arcybiskupa Jana z biskupem Mateuszem ma charakter konstrukcji literackiej.

W tę logikę wpisuje się także rozmowa Wincentego z Kazimierzem Sprawiedliwym, w której pojawia się myśl, że to, co zapisane, buduje trwanie wspólnoty. Pismo nie tylko utrwala przeszłość, lecz nadaje jej znaczenie i włącza ją w porządek pamięci. Etyka kronikarza staje się tym samym jednym z kluczowych wymiarów duchowości Wincentego. Akt pisania nie pozostaje czynnością wtórną wobec przeżycia, lecz jego konsekwencją i sprawdzianem: tylko ten, kto sam przeszedł drogę przemiany, może podjąć odpowiedzialność za pamięć innych.

Kronika nie utrwala więc jedynie faktów, lecz porządkuje znaczenia – rozpoznaje w historii ślady działania sacrum i przekłada je na język posiadający moc formującą. Historia nie jest tu zamkniętym archiwum, lecz przestrzenią zobowiązania: domaga się odczytania, rozeznania i odpowiedzi. W tym ujęciu kronikarz występuje w roli strażnika pamięci, a akt zapisu przybiera postać służby – wobec Boga, wspólnoty i przyszłych pokoleń.

Szczególne znaczenie zyskuje w tym kontekście epilog powieści, przedstawiający czuwanie Kadłubka przy trumnie Wincentego. Nie jest to jedynie zakończenie narracji, lecz moment przejęcia dziedzictwa – symboliczne „przepisanie" życia mistrza przez ucznia. Kadłubek, który dotąd pozostawał świadkiem, staje się kontynuatorem i strażnikiem pamięci. Epilog przybiera tym samym formę rytuału przejścia: przekroczenia progu żałoby i wejścia w nową rolę, w której pamięć zostaje powierzona odpowiedzialności żyjących[328].

Zamknięcie narracji modlitwą za Wincentego i zarazem za wspólnotę podkreśla, że to, co zapisane, nie znika, lecz trwa w pamięci i słowie. Pisanie ujawnia się tu poprzez gest przekraczający jednostkowe życie – formę ocalenia łączącą przeszłość z przyszłością. Zakończenie powieści nie przynosi rozstrzygnięcia fabularnego, lecz duchowe: życie Wincentego staje się księgą przekazywaną dalej przez Kadłubka niczym depozyt pamięci i odpowiedzialności. Ostatnie sceny tworzą zarazem pomost do dalszej twórczości Andrzeja Piskulaka. W powieści *W imię Ojca*[329] motyw drogi, przemiany i odpowiedzialności za drugiego człowieka zostaje przeniesiony w realia współczesności oraz wpisany w dramat wykluczenia i poszukiwania sensu.

[328] Cf. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 15–30.
[329] A. Piskulak, W imię Ojca, op. cit.

4.3. *W imię Ojca* – doświadczenie graniczne i etyka relacji

Kolejnym etapem tej drogi staje się powieść *W imię Ojca*, w której doświadczenie wędrówki zostaje wpisane w rzeczywistość współczesnych sytuacji granicznych oraz relacji z Innym. Narracja odchodzi tutaj od historycznego *imaginarium* średniowiecza i koncentruje się na doświadczeniu wykluczenia, cierpienia oraz poszukiwaniu możliwości duchowego ocalenia. Droga bohaterki nie prowadzi już przez przestrzenie klasztoru i rytuału, lecz przez rzeczywistość społecznego odrzucenia, przemocy i samotności. Mimo zmiany realiów powieść zachowuje ciągłość podstawowych kategorii obecnych we wcześniejszej twórczości Piskulaka: próby, przemiany, odpowiedzialności oraz potrzeby odnalezienia sensu we wspólnocie.

Droga Weroniki – inicjacja i świadectwo

Powieść Andrzeja Piskulaka *W imię Ojca* podejmuje problem wykluczenia społecznego, ujmując go jako drogę prowadzącą od obserwacji cierpienia do etycznego spotkania z Innym. Narracja koncentruje się na losach bohaterów funkcjonujących na marginesie wspólnoty, odsłaniając dramat ich sytuacji, a zarazem możliwość przekroczenia dystansu poprzez gest solidarności i współczucia. Problematyka ta nie pojawia się w tym pisarstwie przypadkowo – wyrasta z wieloletnich doświadczeń reporterskich oraz z tekstów publicystycznych poświęconych ludziom bezdomnym, ubogim i społecznie wykluczonym, publikowanych w prasie regionalnej[330]. Zebrane w ten sposób świadectwa spotkania z Innym zostają w powieści przetworzone w tworzywo literackie, dzięki któremu narracja nabiera charakteru opowieści zakorzenionej w konkretnym doświadczeniu społecznym, a zarazem przekraczającej jego dokumentarny wymiar. Istotną rolę odgrywa tu również lokalność. Topografie Kielc – dworzec PKP, okolice Placu Wolności czy ulice Mickiewicza i 1 Maja – nie pełnią funkcji neutralnego tła, lecz stają się elementami współtworzącymi sens opowieści oraz wpisującymi losy bohaterów w przestrzeń miejskiej codzienności.

W centrum opowieści znajduje się Weronika – młoda absolwentka dziennikarstwa, osoba o szerokich zainteresowaniach humanistycznych i psychologicznych, podejmująca

[330] Cf. A. Piskulak, *Bezdomna śmierć* (nadtytuł: „Podopieczni przytulisk chcą postawić krzyż swoim nieżyjącym kolegom"), „Słowo Ludu" 2002; idem, *Sprzeciw wobec nędzy*, „Słowo Ludu" 2002, nr 226; idem, *Dobrze, że są tacy ludzie*, „Słowo Ludu" 2002; idem, *Chcą żyć inaczej…*, „Echo Dnia" 1991, nr 101, s. 1–2; idem, *Biedni nie z własnego wyboru*, „Echo Dnia" 1991; idem, *Życie na dnie*, „Echo Dnia" 1991.

radykalną decyzję: porzuca stabilne życie i wybiera egzystencję w środowisku bezdomnych, „stając się jedną z nich". Gest ten stanowi moment inicjalny drogi, który można odczytać jako formę wezwania – punkt wyjścia procesu przemiany prowadzącego od obserwacji do uczestnictwa. Decyzja Weroniki wpisuje się tym samym w model duchowej inicjacji, możliwy do odczytania w kontekście monomitu opisanego przez Josepha Campbella[331]. W przeciwieństwie jednak do klasycznego bohatera mitu nie podejmuje ona wyprawy w poszukiwaniu chwały czy nagrody, lecz w imię solidarności z ludźmi znajdującymi się poza granicą społecznej widzialności. Jej droga przybiera strukturę inicjacyjną: od separacji, poprzez doświadczenie graniczne, do przemiany i nowego rozumienia wspólnoty. Wybór bohaterki nie ma charakteru heroicznego w sensie klasycznym – nie prowadzi do triumfu, lecz do relacji. To właśnie spotkanie z Innym staje się przestrzenią narodzin odpowiedzialności i duchowego rozpoznania.

Decyzja o wejściu w świat bezdomnych nabiera wyraźnego wymiaru ascetyczno-oczyszczającego. Sama bohaterka interpretuje swój wybór poprzez kategorię „ciemnej nocy ducha", znaną z mistyki św. Jana od Krzyża[332]: „Ciemna noc ducha mnie opanowała. Ten mój wybór jest początkiem oczyszczenia"[333]. Ruch w stronę ubóstwa nie stanowi więc aktu buntu ani desperacji, lecz formę dobrowolnej *kenosis* – ogołocenia z przywilejów społecznych i ekonomicznych, umożliwiającego wejście w przestrzeń radykalnej empatii.

Weronika urzeczywistnia tę postawę w sposób radykalny: rezygnuje z bezpieczeństwa, stabilizacji i perspektyw zawodowych, wybierając obecność przy tych, którzy zostali wykluczeni ze wspólnoty. Droga bohaterki zostaje ukształtowana jako świadome wejście w rzeczywistość wykluczenia. Już pierwsze spotkania z osobami bezdomnymi prowadzą do rozpoznania istoty kryzysu wspólnotowego: „Istota bezdomności może tkwić w braku wspólnoty rodzinnej […]. Trzeba mieszkać z bezdomnymi, żeby można im było pomóc skutecznie"[334]. Fragment ten przesuwa akcent interpretacyjny z wymiaru materialnego na relacyjny: bezdomność oznacza nie tylko brak dachu nad głową, lecz przede wszystkim dramat zerwanych więzi i społecznej niewidzialności. Tak rozumiana obecność przy drugim człowieku koresponduje z personalistyczną koncepcją „samodarowania siebie drugiemu", obecną w nauczaniu Jana Pawła II, zgodnie z którą dojrzałość osoby realizuje się poprzez bezinteresowny dar z siebie[335].

---

[331] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Warszawa 2013, s. 36–45.
[332] Vide św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, przeł. B. Smyrak, Kraków 2001.
[333] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 17.
[334] Ibidem, s. 21.
[335] Jan Paweł II, *Redemptor hominis*, Watykan 1979, nr 10–14.

W tym ujęciu powieść wpisuje się w nurt refleksji nad etyką opisywania cierpienia oraz odpowiedzialnością narratora, podejmowaną w badaniach nad literaturą świadectwa i narracją empatyczną. Narracja o charakterze świadectwa wymaga szczególnej odpowiedzialności wobec doświadczenia Innego oraz zachowania wierności relacji spotkania[336]. Postawę tę realizuje Weronika, bohaterka-narratorka: jej opowieść nie uprzedmiotawia doświadczenia wykluczenia ani cierpienia, lecz odsłania je poprzez relację i odpowiedzialność wobec Innego.

Radykalna decyzja Weroniki nabiera zarazem charakteru egzystencjalnego progu w sensie antropologicznym: przekracza ona granicę dotychczasowego świata stabilności i wchodzi w przestrzeń liminalną – strefę zawieszenia między normą a marginesem. Jej wędrówka przybiera tym samym strukturę inicjacyjną, w której doświadczenie wykluczenia staje się warunkiem przemiany oraz nowego rozumienia wspólnoty. Próba ta prowadzi bohaterkę ku kolejnym doświadczeniom inicjacyjnym, koncentrującym się wokół przestrzeni dworca – miejsca kluczowego dla dalszej konstrukcji powieści oraz rozwijanej w niej symboliki drogi.

Dworzec jako próg – próg spotkania i etyka Innego

Jednym z najbardziej sugestywnych i symbolicznie nośnych miejsc powieści *W imię Ojca* jest dworzec kolejowy – przestrzeń wielokrotnie odwiedzana przez Weronikę, a zarazem główna scena jej inicjacji w świat społecznego wykluczenia. Dworzec można odczytać w kategoriach przestrzeni liminalnej, zawieszonej pomiędzy „wyjazdem" a „przybyciem", między życiem społecznym a jego marginesem. Z tej perspektywy staje się on pierwszym progiem doświadczenia bohaterki – miejscem, w którym obserwacja zostaje zastąpiona realnym spotkaniem.

Zgodnie z typologią Marca Augé jest to klasyczne „nie-miejsce": przestrzeń anonimowa, przechodnia i pozbawiona trwałych relacji, w której jednostki istnieją obok siebie, lecz nie tworzą wspólnoty[337]. W narracji powieściowej dworzec nie funkcjonuje jednak w roli neutralnej infrastruktury miejskiej, lecz staje się symbolicznym progiem, na którym Weronika styka się z najbardziej bezbronną formą ludzkiej egzystencji. To właśnie

[336] Cf. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 25–61.
[337] M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 56–68.

tutaj dochodzi do pierwszego rzeczywistego spotkania z Innym – nie figurą społeczną czy kategorią problemu, lecz konkretną osobą obecną w swoim cierpieniu i kruchości. Dworzec przestaje być „nie-miejscem" w sensie czysto antropologicznym, a staje się przestrzenią relacyjną, w której anonimowość zostaje przełamana przez spojrzenie, gest i słowo. Miejsce to ulega tym samym przemianie: z obszaru przejścia przekształca się w przestrzeń etycznego zobowiązania.

Spotkanie z bezdomnymi na dworcu nie ma charakteru jednorazowego aktu, lecz przybiera formę procesu, w którym Weronika stopniowo rezygnuje z pozycji obserwatorki i wchodzi w relację współobecności. Przekraczany przez nią próg nie jest jedynie granicą przestrzenną, lecz także egzystencjalną: oddziela świat zabezpieczonej tożsamości od rzeczywistości naznaczonej brakiem, niepewnością i wykluczeniem. Dworzec staje się miejscem zasadniczej przemiany postawy bohaterki – od dystansu do zaangażowania, od widzenia do współodczuwania. Powieść wprowadza tym samym problematykę etyki Innego, w której spotkanie nie jest wydarzeniem neutralnym, lecz zawsze domaga się odpowiedzi. Obecność drugiego człowieka staje się wezwaniem – nie do interpretacji, lecz do działania. Weronika odpowiada na nie, podejmując decyzję o pozostaniu w przestrzeni wykluczenia i dzieleniu losu tych, którzy zostali z niej usunięci. Dworzec, będący miejscem nieustannego przepływu, paradoksalnie staje się przestrzenią zatrzymania – momentem rozpoznania własnej drogi. To właśnie tam rozpoczyna się właściwa przemiana bohaterki: nie poprzez spektakularne wydarzenie, lecz poprzez powtarzalne doświadczenie obecności, stopniowo przekształcające jej sposób widzenia świata i rozumienia siebie. Tym samym przestrzeń dworca wpisuje się w rozwijaną w powieści symbolikę drogi – miejsca przejścia, ale zarazem punktu, w którym wędrówka nabiera kierunku i znaczenia. Liminalność traci charakter stanu zawieszenia i staje się początkiem świadomie wybranej drogi ku drugiemu człowiekowi.

Wyjątkową rolę w tym obrazie odgrywa postać Bosmana – nieformalnego przywódcy dworcowej wspólnoty bezdomnych, pełniącego funkcję figury granicznej, inicjującej sytuację spotkania. W sugestywnej scenie obserwacji hali dworca narrator buduje rozbudowaną metaforę przestrzenną, w której dworzec przypomina pokład statku dryfującego wśród peronów, a Bosman przyjmuje rolę strażnika czuwającego nad jego pasażerami.

> Hala dworca kolejowego przypominała Bosmanowi […] pokład statku, który zacumował nieoczekiwanie wśród peronów […]. Z górnego pokładu […] nie była to jedynie

> ludzka masa […]. Jego przenikliwy wzrok utkwił jak grot strzały w niepozornym kłębuszku na ławeczce pod schodami[338].

W obrazie tym spotykają się trzy perspektywy: spojrzenie Bosmana, stojącej obok Weroniki oraz bezimiennej osoby śpiącej na ławce – „ludzkiego tobołka"[339]. Układ spojrzeń odsłania mechanizm etycznej identyfikacji, który Józef Tischner w refleksji nad fenomenologią spotkania określa mianem „objawienia twarzy Innego"[340]. Dostrzeżenie w człowieku nie anonimowej części „masy", lecz jednostkowej obecności wyzwala odpowiedzialność i staje się momentem przejścia od obojętnej obserwacji do relacji. Weronika i Bosman nie tylko widzą bezdomnego – uznają jego istnienie. To uznanie staje się pierwszym warunkiem wspólnoty.

Jednocześnie scena ujawnia napięcie wpisane w sam akt widzenia: spojrzenie może zarówno uprzedmiotawiać, jak i przywracać podmiotowość. „Ludzki tobołek" pozostaje figurą graniczną – kimś zawieszonym między widzialnością a niewidzialnością, między obecnością a społecznym nieistnieniem. Dopiero zatrzymanie spojrzenia, jego skupienie i przenikliwość sprawiają, że anonimowa postać odzyskuje status osoby.

Bosman, pierwszy dostrzegający i wskazujący chorego, pełni funkcję przewodnika inicjacyjnego – wprowadza Weronikę w etykę patrzenia poprzedzającą etykę działania. Jego spojrzenie nie pozostaje neutralne: jest czujne, odpowiedzialne i zakorzenione w doświadczeniu wspólnoty wykluczonych. W ten sposób postać ta wpisuje się w znaną z antropologii figurę mistrza progu – tego, który rozpoznaje moment przejścia i pomaga go przekroczyć. Scena staje się jednym z kluczowych momentów inicjacyjnych powieści: to właśnie tutaj Weronika po raz pierwszy doświadcza, że spotkanie z Innym rozpoczyna się od zmiany sposobu widzenia. Dworzec – wcześniej rozpoznany jako „nie-miejsce" – zostaje przekształcony w przestrzeń relacji oraz miejsce narodzin odpowiedzialności. Metafora statku nie pełni przy tym wyłącznie funkcji obrazowej. Pokład staje się figurą wspólnoty dryfującej – pozbawionej zakorzenienia, wystawionej na niepewność, a jednocześnie zdolnej do tworzenia własnych form solidarności. Jako „strażnik pokładu" nie tylko obserwuje, lecz także czuwa nad kruchą strukturą tej wspólnoty, w której każdy gest rozpoznania i uznania nabiera znaczenia ocalającego. W dalszych partiach narracji postać Bosmana nabiera charakteru figury pogranicza: sam pozostaje bezdomny, a zarazem pełni

[338] A. Piskulak, *W imię ojca*, op. cit., s. 22.
[339] Ibidem.
[340] J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, red. W. Bonowicz, posł. D. Kot, Kraków 2017, s. 21–34.

rolę reprezentanta wspólnoty, rzecznika pamięci i godności tych, którzy w przestrzeni dworca zazwyczaj pozostają anonimowi.

Jeśli w scenie „pokładu" ujawniał się przede wszystkim w roli przewodnika inicjacyjnego, to w kolejnych partiach narracji jego funkcja ulega pogłębieniu – staje się depozytariuszem pamięci wspólnoty wykluczonych. Symboliczne dopełnienie tej roli przynosi scena ustawienia brzozowego krzyża – pomnika poświęconego bezdomnym zmarłym w okolicach dworca. Podczas obrzędu wygłasza krótką mowę: „Uczcijcie razem z nami pamięć ofiar głodu, nędzy, bezdomności, ignorancji i bezradności społecznej. Każdy człowiek, któremu okażecie chociaż trochę zainteresowania, ma szansę przezwyciężyć własne słabości"[341].

Po tym apelu pada komenda: „Baczność! Do apelu zmarłych – wystąp!"[342], po której zostają wyczytane imiona i nazwiska dwudziestu pięciu bezdomnych zmarłych na terenie dworca i miasta. Gest ten posiada głęboką wymowę symboliczną – przywraca zmarłym podmiotowość, wydobywając ich z anonimowej masy „ludzi nigdzie" i zwracając im imię. Dokonuje się tutaj akt przeciwstawny wobec społecznej dehumanizacji: głos Bosmana staje się medium pamięci, dzięki któremu zmarli zostają ponownie wpisani w historię wspólnoty. Rytuał ten zamyka doświadczenie anonimowości, otwierając zarazem przestrzeń pamięci, w której możliwe staje się odzyskanie godności i znaczenia[343]. Postać Bosmana wyznacza tym samym przejście od etyki spotkania do etyki pamięci: od rozpoznania obecności Innego do odpowiedzialności za jego los – również po śmierci. Wspólnota dworcowa nie istnieje wyłącznie w wymiarze współobecności, lecz trwa jako wspólnota pamięci, w której każdy gest przywołania imienia nabiera charakteru ocalającego.

Narracja przekracza w ten sposób perspektywę jednostkowego doświadczenia i wprowadza problem postpamięci – pamięci tych, którzy sami nie mogą już mówić. Śmierć bezdomnych, zwykle niezauważana i pozbawiona rytuału, zostaje wpisana w formę symbolicznego upamiętnienia przywracającego jej wymiar ludzki i wspólnotowy. Dworzec, wcześniej rozpoznany w kategoriach przestrzeni liminalnej i „nie-miejsca", ostatecznie odsłania swój graniczny charakter – przestrzeni styku życia i śmierci, obecności i nieobecności, zapomnienia i pamięci. To właśnie tutaj doświadczenie wykluczenia osiąga swój najbardziej radykalny wymiar, a zarazem odzyskuje sens poprzez gest wspólnotowego upamiętnienia.

---

[341] A. Piskulak, *W imię ojca*, op. cit., s. 110.
[342] Ibidem.
[343] Cf. M. Segalen, *Obrzędy i rytuały współczesne*, przeł. J.J. Pawlik, Warszawa 2009, s. 17–26.

Dworzec – przemoc, niewidzialność i rodzenie się wspólnoty

W scenach dworcowych szczególnie wyraźnie ujawnia się napięcie między światem przechodniów a światem bezdomnych. Jedni „się spieszą", drudzy trwają w stanie zastygłego bezczasu. Weronika rejestruje obrazy przemocy systemowej: pobicia dokonywane przez ochroniarzy, werbalne upokorzenia i przeganianie ludzi z przestrzeni publicznej – „Mam padaczkę […], a on uderzył mnie w twarz"[344]. Dworzec staje się miejscem, w którym obnaża się mechanizm społecznego wypychania poza pole widzialności. Ludzie bezdomni funkcjonują tutaj jako „ludzkie odpady" w rozumieniu Zygmunta Baumana: odrzuty nowoczesności, jednostki zbędne w porządku ekonomicznej użyteczności, przeznaczone do usunięcia lub ukrycia przed spojrzeniem większości[345]. Dworzec staje się przestrzenią selekcji – miejscem, w którym widzialność podporządkowana zostaje logice użyteczności.

Na tym tle postawa Weroniki nabiera szczególnej wyrazistości. Bohaterka konsekwentnie zwraca się ku tym, którzy zostali zepchnięci na margines społecznej widzialności. Figura Innego nie służy tutaj uprzedmiotowieniu ani budowaniu dystansu, lecz zostaje przepracowana w perspektywie etycznej: Inny przestaje być obcym, a staje się bliźnim, którego twarz wzywa do odpowiedzialności. Powieść realizuje tym samym Tischnerowski ideał spotkania – wydarzenia etycznego, w którym człowiek kształtuje swoją tożsamość poprzez relację z drugim. Przemiana Weroniki polega właśnie na wejściu w tę relację – na przejściu od obserwacji do współuczestnictwa, od dystansu do wspólnoty losu.

Dworzec – rozpoznany wcześniej w kategoriach „nie-miejsca" – zostaje tym samym duchowo przełamany. Dzięki obecności Weroniki i Bosmana anonimowość ustępuje relacji. Liminalny charakter tej przestrzeni nie zostaje zniesiony, lecz przekształcony: z obszaru zawieszenia dworzec staje się początkiem budowania wspólnoty – jeszcze kruchej i nietrwałej, ale zakorzenionej w spotkaniu twarzą w twarz. Doświadczenie dworca przygotowuje bohaterkę do kolejnego etapu drogi: przejścia od przestrzeni rozproszonej ku miejscu stopniowo oswajanemu, plebanii księdza Skorupki i tworzonej tam wspólnocie, która stanie się konkretną realizacją relacji oraz przestrzenią ucieleśnienia etyki spotkania.

[344] A. Piskulak, *W imię ojca*, op. cit., s. 29.
[345] Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004, s. 27–44.

Plebania – schronienie, wspólnota i pedagogika miejsca

Po inicjalnym doświadczeniu dworca – przestrzeni „nie-miejsca", anonimowości i liminalnego zawieszenia – narracja stopniowo przesuwa się ku rzeczywistości bardziej stabilnej i oswajanej: salce przy plebanii księdza Zbigniewa Skorupki oraz tworzonej przy niej wytrzeźwialni dla osób uzależnionych. To właśnie ten ośrodek staje się centralnym punktem dalszej drogi Weroniki – obszarem przejścia od doraźnej pomocy do bardziej uporządkowanej i systematycznej pracy z człowiekiem dotkniętym kryzysem bezdomności.

Sens tej przestrzeni można interpretować w świetle refleksji Marii Mendel nad heterotopią bezdomności i miejscem wspólnym[346]. O ile dworzec pozostaje obszarem tymczasowości, marginalizacji i egzystencjalnego zawieszenia, o tyle plebania księdza Skorupki staje się przestrzenią budowaną przez relacje, współobecność i praktyki wspólnotowe. Pełni tym samym funkcję miejsca odzyskiwania podmiotowości oraz uczenia się odpowiedzialności, dialogu i uczestnictwa we wspólnocie.

Pierwszym doświadczeniem Weroniki związanym z tą przestrzenią jest poczucie schronienia – nie tylko fizycznego, lecz także duchowego: „Tu na plebanii od dawna po raz pierwszy mogłam odetchnąć. Miałam gdzie schronić głowę… Czułam, jak moja dusza wędruje labiryntem ścieżek, doznając oczyszczenia jak u świętego Jana od Krzyża"[347]. Opis ten łączy symbolikę mistyczną z topografią miejsca: pokój na poddaszu staje się przestrzenią wewnętrznej regeneracji, analogiczną do drogi ascetycznej, w której fizyczna stabilność umożliwia duchowe porządkowanie doświadczenia. Nie jest przypadkiem, że narracja konsekwentnie ukazuje duchowość Weroniki w ścisłym związku z realnymi potrzebami cielesnymi i społecznymi podopiecznych. W ten sposób wymiar duchowy i pedagogiczny wzajemnie się dopełniają, tworząc przestrzeń umożliwiającą odzyskiwanie podmiotowości.

Plebania stanowi przeciwieństwo dworca: jeśli tam dominowała logika przepływu, anonimowości i wykluczenia, tutaj pojawiają się trwałość, zakorzenienie oraz możliwość relacji. Przestrzeń zostaje „zamieszkana" – nie tylko fizycznie, lecz także egzystencjalnie – a doświadczenie miejsca staje się warunkiem odbudowy wspólnoty. To właśnie tutaj bohaterowie po raz pierwszy otrzymują możliwość zatrzymania się, odpoczynku i odzyskania elementarnego poczucia bezpieczeństwa. Plebania nie pełni więc wyłącznie

[346] Cf. M. Mendel, *Społeczeństwo i rytuał: heterotopia bezdomności*, Toruń 2007, s. 118 i nast.; eadem, *Pedagogika miejsca wspólnego: miasto i szkoła*, op. cit.
[347] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 43.

funkcji schronienia, lecz staje się przestrzenią stopniowego przywracania więzi społecznych i odbudowywania zaufania do drugiego człowieka.

W ten sposób Weronika przechodzi wyraźną przemianę: z obserwatorki i uczestniczki życia bezdomnych staje się osobą współtworzącą proces wychodzenia z kryzysu. Jej rola nie polega na hierarchicznym zarządzaniu, lecz na tworzeniu warunków odzyskiwania podmiotowości – zgodnie z koncepcją Marii Mendel, dla której wychowanie oznacza towarzyszenie człowiekowi w drodze ku samodzielności, a nie utrwalanie zależności od pomocy[348].

Pedagogika miejsca ujawnia się również w wymiarze praktycznym: Weronika prowadzi rozmowy terapeutyczne oparte na zasadach Dwunastu Kroków, ukazując, że wyjście z uzależnienia nie dokonuje się wyłącznie poprzez zewnętrzną kontrolę, lecz wymaga wewnętrznej decyzji oraz aktu zawierzenia: „Chciałam im wpoić zasadę oczyszczenia sumienia i aktu przebaczenia. To pierwszy krok – powierzenie swojej woli i życia opiece Boga”[349].

Drogę tę można interpretować w świetle chrześcijańskiej antropologii uzdrowienia, w której wsparcie psychologiczne i solidarność wspólnoty tworzą spójną całość prowadzącą ku przemianie. Weronika nie „nawraca”, lecz towarzyszy – rezygnuje z logiki przymusu na rzecz relacji umożliwiającej stopniowe odzyskiwanie sprawczości i poczucia sensu. Dla księdza Skorupki kluczowe pozostaje bowiem przywrócenie człowiekowi nadziei i celu: „Karmienie i ubieranie nie jest najważniejsze. Musimy dać im wiarę i nadzieję oraz miłość, która umożliwi pogodzenie się ze światem”[350]. Wypowiedź ta staje się ideowym credo pedagogiki miejsca realizowanej na plebanii – pomoc materialna zostaje podporządkowana odbudowie relacji i więzi społecznych. To właśnie więź okazuje się podstawowym warunkiem przezwyciężenia bezdomności rozumianej w kategoriach kryzysu wspólnotowości i zerwania relacyjnego zakorzenienia.

Utworzona przy plebanii wytrzeźwialnia – inicjatywa Weroniki i księdza Skorupki – pełni funkcję przestrzeni przejściowej: swoistego „pierwszego bezpiecznego portu” dla osób dotkniętych kryzysem uzależnienia. To właśnie tutaj człowiek może doświadczyć tego, co w pedagogice miejsca Marii Mendel określane jest mianem oswajania przestrzeni – stopniowego odzyskiwania zdolności do bycia w relacji oraz ponownego uczestnictwa

[348] Ibidem, s. 78–83.
[349] Ibidem, s. 72.
[350] Ibidem, s. 50–51.

w świecie społecznym. Miejsce to wykracza poza funkcję doraźnej pomocy, stając się przestrzenią pierwszego odzyskiwania poczucia bezpieczeństwa i zaufania[351].

Kulminacją tej „pedagogiki miejsca" staje się chrzest Lesy sprawowany nie w Wigilię, lecz w pierwszy dzień Świąt Bożego Narodzenia, w kościele przy plebanii księdza Skorupki. Wybór tego dnia odsyła bezpośrednio do symboliki Narodzenia Chrystusa. Ceremonia urzeczywistnia wcześniejszą wizję Weroniki, w której widziała bezdomnych „wychodzących z melin, nor, dworców i klatek schodowych"[352] oraz gromadzących się wokół sakramentu odrodzenia. Wizja ta znajduje swoje dopełnienie: „Teraz dopiero ujrzałam, że przyszli wszyscy… Msza i ceremonia odbywały się tak, jak to widziałam w swojej wizji. Przewodniczył sam ksiądz biskup"[353].

Świątynia przeobraża się tym samym w przestrzeń wspólnotowego świadectwa: ludzie dotąd wykluczeni zostają włączeni w życie Kościoła – nie jako margines, lecz jego pełnoprawni uczestnicy. Kazanie księdza Skorupki, nadające parafii miano „parafii ludzi bezdomnych", potwierdza zarówno instytucjonalne, jak i duchowe urzeczywistnienie idei zapoczątkowanej przez Weronikę. Chrzest Lesy zostaje ukazany nie tyle z perspektywy indywidualnego aktu religijnego, ile wydarzenia wspólnotowego – symbolu odnowy obejmującej jednocześnie porządek sakramentalny i społeczny. Ceremonia ta dopełnia proces stopniowego odzyskiwania podmiotowości i relacyjnego zakorzenienia, który wcześniej dokonywał się w przestrzeni plebanii.

W tym ujęciu ceremonia chrztu przekracza swój jednostkowy wymiar i staje się momentem integracji: to, co dotąd pozostawało rozproszone i wykluczone, zostaje zebrane we wspólnotę sensu. Świątynia przestaje być jedynie miejscem kultu, a staje się przestrzenią realnego odzyskiwania godności – miejscem, w którym człowiek odzyskuje imię, przynależność i możliwość nowego początku, wpisując się zarazem w szerszy porządek wspólnoty i pamięci. Droga Weroniki, prowadząca od przestrzeni dworca ku plebanii i świątyni, odsłania się tym samym jako przejście od nie-miejsca do miejsca, od wykluczenia do wspólnoty, od anonimowości do imienia. Chrzest Lesy stanowi punkt kulminacyjny tej drogi – moment, w którym pedagogika miejsca osiąga pełny wymiar praktyki odzyskiwania godności poprzez relację, pamięć i obecność.

W świetle koncepcji Marii Mendel świątynia przy plebanii – podobnie jak wcześniej salka i ogrzewalnia – nie funkcjonuje wyłącznie w wymiarze przestrzeni kultu, lecz staje się

[351] Ibidem, s. 101–112.
[352] Ibidem, s. 87.
[353] Ibidem, s. 124.

miejscem „oswojonym", nasyconym relacyjnością i doświadczeniem przemiany dokonującej się we wspólnocie. Chrzest Lesy potwierdza, że miejsce nabiera wymiaru pedagogicznego dopiero wtedy, gdy służy realnemu spotkaniu oraz przywracaniu podmiotowości Innemu[354]. To właśnie dzięki relacji i wspólnocie przestrzeń przestaje być anonimowa, a staje się miejscem odzyskiwania sensu, godności i zakorzenienia.

Istotnym rysem działalności Weroniki i księdza Skorupki pozostaje fakt, że ich postawa wobec osób bezdomnych opiera się na akceptacji człowieka w jego aktualnym stanie – również wraz z jego nałogami – lecz nie zatrzymuje się na afirmacji słabości. Miłość bliźniego, rozumiana w duchu chrześcijańskiej caritas, zostaje powiązana z konkretną pracą terapeutyczną i wychowawczą, ukierunkowaną na przemianę egzystencjalną oraz społeczną. Pomoc nie ogranicza się więc do samego towarzyszenia, lecz prowadzi ku stopniowemu odzyskiwaniu godności, sprawczości i zdolności budowania relacji.

Owocem tej drogi staje się przemiana bohaterów: Zośka odnajduje drogę powrotu do rodziny, Szajbus – dzięki wsparciu wolontariusza Jerzego – wychodzi z uzależnienia i sam podejmuje posługę wobec innych, Mariola i Bosman decydują się na wspólne życie poza bezdomnością. Finałowe podsumowanie Weroniki odsłania skalę tych przemian: „Kulawy uwierzył w swoją szczęśliwą gwiazdę […], Hanys wrócił do rodziny, Romek rzucił picie"[355].

Pomoc okazuje się tutaj procesem odbudowy – nie tylko w sensie osobowym, lecz również wspólnotowym: naprawą zerwanych więzi rodzinnych i społecznych, bez której wyjście z bezdomności pozostawałoby jedynie rozwiązaniem częściowym. Powieść Piskulaka stopniowo poszerza perspektywę – od indywidualnego doświadczenia Weroniki ku wspólnocie dobra tworzonej przez wolontariuszy obecnych przy osobach bezdomnych, uzależnionych i chorych. Weronika określa ich mianem „aniołów codzienności" i zauważa, że „bez tych biednych, odrzuconych ludzi nie mogłyby się ujawnić prawdziwe skarby tego kraju – wolontariusze opiekujący się narkomanami, chorymi na AIDS, ludźmi samotnymi…"[356].

Przyznana bohaterce nagroda w konkursie „I ty możesz pomóc bliźniemu" nie stanowi wyłącznie indywidualnego wyróżnienia, lecz nabiera znaczenia symbolicznego – staje się formą uznania dla całej wspólnoty bezinteresownej służby, której etos tworzy moralne zaplecze działań podejmowanych na rzecz przezwyciężania wykluczenia. Wyróżnienie to potwierdza zarazem, że prawdziwa przemiana dokonuje się nie poprzez

[354] Ibidem, s. 45–53.
[355] Ibidem, s. 129.
[356] Ibidem, s. 123.

jednostkowy heroizm, lecz dzięki relacjom budowanym we wspólnocie i odpowiedzialności za drugiego człowieka.

Bezdomni – między wykluczeniem a relacją

„Obraz bezdomnych w powieści *W imię Ojca* budowany jest na przecięciu dwóch perspektyw: reportażowej rejestracji społecznego wykluczenia oraz metafizycznej refleksji nad statusem człowieka wykluczonego – figurą Innego. Narracja nie ogranicza się do empatycznego opisu marginalizacji, lecz przechodzi w głębszą diagnozę cywilizacyjną, zbieżną z rozpoznaniami Zygmunta Baumana zawartymi w koncepcji „ludzkich odpadów" (*wasted lives*).

Bauman wskazuje, że nowoczesne społeczeństwa wytwarzają grupy zbędne: jednostki niespełniające kryteriów wydajności, sprawności i użyteczności konsumpcyjnej zostają wypchnięte poza główny nurt społecznej widzialności. Bezdomni w świecie przedstawionym powieści funkcjonują w roli „istot zbędnych" – tolerowanych jedynie do momentu, gdy nie zakłócają estetyczno-ekonomicznego porządku miasta. Mechanizm ten znajduje swój literacki odpowiednik w realistycznych obrazach przemocy i dehumanizacji obecnych w narracji: „Na dworcu jesteśmy bici i pałowani przez ochroniarzy, traktują nas jak śmieci, których nawet nie zamiatają, tylko kopią"[357]. Słowo „śmieci" staje się niemal dosłownym echem kategorii Baumana: „odpad" nowoczesności przestaje być pełnoprawnym podmiotem relacji i zostaje sprowadzony do elementu przeznaczonego do usunięcia z pola widzenia[358]. Bezdomni nie są tu ujmowani wyłącznie przez pryzmat ubóstwa, lecz odsłaniają się jako radykalni Inni – wyłączeni z porządku społecznej widzialności oraz relacji.

Perspektywa Innego pozwala jeszcze pogłębić tę diagnozę. W myśli Józefa Tischnera spotkanie z Innym staje się momentem etycznego przebudzenia: twarz drugiego człowieka – cierpiąca i bezbronna – narzuca zobowiązanie moralne, od którego nie można się uchylić[359]. Taki moment uświadomienia zostaje sugestywnie ukazany w scenie obserwacji Bosmana na „okręcie statku" – dworcu kolejowym: „Jego przenikliwy wzrok utkwił jak grot strzały w niepozornym kłębuszku na ławeczce w rogu hali… Stałam

[357] Ibidem, s. 77.
[358] Z. Bauman, *Życie na przemiał*, op. cit., s. 21–23.
[359] J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, op. cit., s. 15–27.

niedaleko i także patrzyłam w tym samym kierunku, co i on”[360]. To krótkie zatrzymanie wzroku – spojrzenie, w którym anonimowa „masa” zostaje sprowadzona do jednostkowej twarzy – posiada kluczowe znaczenie narracyjne i etyczne. Bohaterka doświadcza tutaj dokładnie tego, co Tischner określał mianem „wezwania twarzy”: momentu, w którym spotkanie z drugim człowiekiem przekracza obojętność i rodzi odpowiedzialność[361]. Twarz bezdomnego przestaje być elementem krajobrazu nędzy – staje się obliczem konkretnego istnienia.

Symboliczne znaczenie tego spotkania dopełnia również samo imię bohaterki – Weronika[362] – nienazwane w powieści przypadkowo. Odsyła ono do apokryficznej postaci św. Weroniki, kobiety, która na drodze krzyżowej odważyła się podejść do umęczonego Chrystusa i otrzeć Jego zakrwawioną twarz, dokonując aktu współcierpienia oraz cichego miłosierdzia wobec najbardziej odrzuconego Innego. Podobny gest powraca w powieści: współczesna Weronika pochyla się nad twarzami ludzi bezdomnych – społecznie niewidzialnych i odczłowieczonych – przywracając im godność spojrzenia, imienia i relacji. Jej obecność odtwarza archetyp spotkania twarzą w twarz z cierpieniem: nie w geście litości, lecz poprzez uznanie wspólnego człowieczeństwa.

Zgodnie z tym rozpoznaniem Weronika nie zatrzymuje się na poziomie współczucia ani doraźnej dobroczynności. Jej działania przybierają formę etycznej odpowiedzi na wezwanie Innego – stopniowo przekształcają się w długofalową służbę wspólnocie ludzi wykluczonych: „Spotykaliśmy się na rozmowach trwających nawet do późnych godzin nocnych… Roztrząsaliśmy pogmatwane życiorysy”[363]. Przemiana relacji polega tutaj na przejściu od kategorii „pomocy” ku współobecności. Bezdomni nie pozostają przedmiotem filantropii – stają się współuczestnikami wspólnego procesu narracyjnego: wypowiadania własnych historii, odzyskiwania głosu i świadomości podmiotowości: dochodzi do „samooczyszczenia ludzi do tej pory milczących – zaczęli mówić o swoich problemach”[364].

Akt werbalizacji doświadczenia posiada znaczenie zarówno terapeutyczne, jak i antropologiczne: odzyskanie głosu oznacza wyjście z pozycji „niemej resztki nowoczesności”[365]. W refleksji nad literaturą świadectwa możliwość mówienia własnym

[360] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 22.
[361] J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, op. cit., s. 41–46.
[362] Postać św. Weroniki funkcjonuje w tradycji chrześcijańskiej jako symbol współczucia wobec cierpiącego i odrzuconego człowieka.
[363] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 72.
[364] Cf. A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 73.
[365] Cf. Z. Bauman, *Życie na przemiał*, op. cit., s. 12–18.

głosem wiąże się z odzyskiwaniem podmiotowości oraz ponownym wejściem w przestrzeń wspólnotowej komunikacji[366]. Intuicja ta znajduje w powieści wyraźną realizację artystyczną: dopuszczając do głosu bezdomnych, narracja czyni ich nie tylko bohaterami drugoplanowymi, lecz współtwórcami opowieści o mieście i jego duchowej kondycji.

Szczególną rolę pełni postać wolontariusza Jerzego – figury współczesnego „anioła drogi". Jerzy wędruje po dworcach, zbiera ludzi „skądś i znikąd", działając wbrew logice selekcji nowoczesności: „Bezdomnemu służę jak tylko umiem najlepiej i nie oczekuję w zamian nic dla siebie"[367]. Reprezentuje tym samym to, co Józef Tischner określał mianem etosu bezinteresownego spotkania – relacji, w której pomoc rodzi się nie z poczucia wyższości, lecz ze współodczuwania i solidarności losu[368]. Jerzy pozostaje jedną z najbardziej jednoznacznie pozytywnych figur powieści, realizującą ideał praktycznej odpowiedzi na wezwanie Innego.

Kulminacyjny wymiar problematyki godności człowieka i wykluczenia odsłania scena brzozowego krzyża – miejsca pamięci usytuowanego przed dworcem. Podczas uroczystości Bosman – reprezentant wspólnoty bezdomnych – wygłasza mowę: „Uczcijcie razem z nami pamięć ofiar głodu, nędzy, bezdomności, ignorancji i bezradności społecznej […]"[369]. Samo wyczytanie nazwisk dwudziestu pięciu zmarłych bezdomnych działa w przestrzeni miejskiej jak akt symbolicznego sprzeciwu wobec anonimowości śmierci. W świetle koncepcji miejsc pamięci Pierre'a Nory krzyż staje się punktem oporu wobec procesów zapomnienia[370]. To przestrzeń, w której jednostkowa biografia zostaje ocalona przed bezimiennym rozpłynięciem się w statystyce marginalizacji.

Ceremonia niesie silny wymiar humanistyczny: przywraca zmarłym imiona i twarze, żywym natomiast – godność przynależności do wspólnoty. Przeciwstawia anonimowej formule policyjnej „NN" – imię i nazwisko, modlitwę oraz pamięć. Szczególne znaczenie tej sceny ujawnia się poprzez przywołanie postaci ojca Józefa Wrzesińskiego i jego słów: „bezdomność musimy wykorzenić"[371]. Lokalny wymiar doświadczenia wspólnoty bezdomnych zostaje spleciony z uniwersalnym przesłaniem Wrzesińskiego[372] – założyciela

[366] Cf. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, op. cit., s. 25–61.
[367] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 75.
[368] J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, op. cit., s. 62–65.
[369] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 110.
[370] P. Nora, *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, op. cit., s. 36–52.
[371] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 38.
[372] Ojciec Józef Wrzesiński (1917–1988), założyciel międzynarodowego ruchu ATD Czwarty Świat, formułował postulat całkowitego wykorzenienia nędzy, ujmując ją jako naruszenie podstawowej godności człowieka; vide kontekst ustanowienia Światowego Dnia Walki z Nędzą (17 października). Nawiązanie to wpisuje działania bohaterów w uniwersalny dyskurs solidarności z osobami żyjącymi w skrajnym ubóstwie.

ruchu na rzecz osób żyjących w skrajnym ubóstwie i inicjatora Światowego Dnia Walki z Nędzą obchodzonego 17 października.

W tym kontekście brzozowy krzyż staje się nie tylko znakiem pamięci o ofiarach głodu, nędzy i wykluczenia, lecz także wyraźnym wezwaniem do odpowiedzialności – symbolem sprzeciwu wobec społecznej obojętności oraz zachętą do „wykorzeniania" nędzy u samych jej źródeł. Scena ta wpisuje się w szeroko rozumianą etykę solidarności: lokalne doświadczenie Kielc spotyka się tutaj z globalnym ruchem na rzecz godności człowieka, a działania Weroniki i jej środowiska stają się częścią długiego łańcucha ludzkich gestów posiadających realną moc przemiany. W ten sposób Piskulak buduje pełną dramaturgię spotkania z Innym: od obserwacji „odpadu nowoczesności", przez etyczne wezwanie twarzy, po próbę włączenia wykluczonych we wspólnotę symbolicznej pamięci. Bezdomni przestają być „ludzkimi resztkami miasta" – stają się pełnoprawnymi bohaterami narracji duchowej.

Wigilia na dworcu – przebaczenie, wspólnota i odnalezienie Ojca

Kulminacją drogi bohaterki *W imię Ojca* staje się scena wigilijna na dworcu – przestrzeni granicznej pomiędzy codziennym tranzytem miasta a przestrzenią duchowego przełomu. Dworzec, który przez całą powieść funkcjonował jako „nie-miejsce" w rozumieniu Marca Augé – obszar anonimowości, tymczasowości i relacyjnej pustki[373] – zostaje w tej scenie przemieniony w przestrzeń duchowej inicjacji oraz objawienia.

To właśnie tutaj Weronika spotyka sprawcę dramatu ojca – „oprawcę", wobec którego przez lata nosiła w sobie gniew i pragnienie odwetu. Konfrontacja dokonuje się nie w zaciszu świątynnego sacrum, lecz w samym centrum społecznej marginalności: pośród bezdomnych, wolontariuszy i ludzi „znikąd". Wybór tej przestrzeni nabiera głębokiego znaczenia symbolicznego – przebaczenie nie rodzi się w izolacji duchowej, lecz pośród cierpienia, niesprawiedliwości i ludzkiego upokorzenia.

Weronika jasno rozpoznaje etyczną rangę tego doświadczenia: „Oto stoję przed wyzwaniem, które przygotował mi sam Bóg. On dał mi do dyspozycji człowieka, którego nienawidziłam z całej siły"[374]. Moment ten odpowiada klasycznemu etapowi monomitu Josepha Campbella – największej próbie duchowej, podczas której bohater zostaje

[373] M. Augé, *Nie-miejsca*, op. cit., s. 63–75.
[374] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 120.

zmuszony do przekroczenia granicy własnego lęku i gniewu. Nie jest to jednak próba spektakularnego czynu, lecz wewnętrznej przemiany prowadzącej od odwetu ku miłosierdziu. Słowa Weroniki: „W tę Wigilię dla bezdomnych […] życzę […], byś odzyskał sumienie i serce”[375], stają się symbolicznym zwieńczeniem tej drogi.

Wędrówka Weroniki stanowi nowoczesną wariację monomitu – pozbawioną heroicznych czynów i mitologicznych potworów, lecz naznaczoną intensywną wewnętrzną walką o sens, miłość i odpowiedzialność za drugiego człowieka. Gest bohaterki posiada wyraźny wymiar chrystologiczny: nie odpowiada ona na krzywdę zemstą, lecz błogosławieństwem. W ten sposób realizuje najwyższy ideał etyki personalistycznej, obecny zarówno w myśli Jana Pawła II, jak i w polskiej filozofii spotkania – człowiek osiąga pełnię dopiero poprzez dar z siebie dla drugiego[376]. Postawa ta urzeczywistnia ideę „samodarowania”: prawdziwa wolność nie polega na obronie granic własnego „ja”, lecz na zdolności ofiarowania siebie innym[377]. Bohaterka przekreśla tym samym ciąg nienawiści, który mógł stać się duchowym dziedzictwem jej losu – przekształca cierpienie w akt miłosierdzia.

Otaczająca ją wspólnota bezdomnych tworzy symboliczny krąg: „Stworzyli pętlę, która kurczowo zaciskała się wokół nas dwojga”[378]. Krąg ten nabiera niemal rytualnego charakteru, przypominając wspólnotę inicjacyjną znaną z antropologii przejścia. Świadkami aktu przebaczenia pozostają właśnie „Inni” – ludzie wykluczeni, którzy sami doświadczyli krzywdy i odrzucenia. Ich obecność nadaje gestowi Weroniki wymiar wspólnotowy, wpisując przebaczenie jednostkowe w szerszy horyzont relacji. Kluczowe rozpoznanie sensu tej wędrówki przynosi wyznanie bohaterki: „Swojego Ojca znalazłam właśnie tu”[379].

Ojcostwo – dotąd poszukiwane w wymiarze biologicznym i traumatycznym – zostaje przeniesione w wymiar duchowy. Weronika odnajduje je nie w jednostkowej figurze utraconego rodzica, lecz w relacji do Boga oraz doświadczeniu nowej, poszerzonej wspólnoty: bezdomnych, wolontariuszy i księdza Skorupki. Ojciec przestaje być tutaj figurą nieobecności i zranienia, a staje się symbolem duchowego zakorzenienia oraz możliwości odbudowania więzi. Tym samym realizuje się podstawowy motyw całej powieści – dążenie do odnalezienia Ojca dającego poczucie zakorzenienia, sensu istnienia i miejsca we wspólnocie.

---

[375] Ibidem.
[376] J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, op. cit., s. 85–92.
[377] Jan Paweł II, *Redemptor hominis*, Watykan 1979, nr 10–14.
[378] A. Piskulak, *W imię Ojca*, op. cit., s. 121.
[379] Ibidem.

Doświadczenie Weroniki nie pozostaje zatem wyłącznie próbą odnalezienia biologicznego ojca, lecz staje się również procesem duchowego dojrzewania: odkrywania Boga „w górze" oraz Boga „w człowieku", objawiającego się w twarzach bezdomnych, poranionych i społecznie niewidzialnych. Otrzymana nagroda w konkursie „I ty możesz pomóc bliźniemu" staje się społecznym potwierdzeniem wcześniejszej przemiany duchowej: „Wszystko zakończyło się happy endem […]. Może dlatego, że tak trudno w codziennym, brutalnym życiu doświadczyć takiego szczęścia"[380]. Jednak opowieść nie domyka się w logice całkowitego spełnienia. Ostatnia scena – wizja odnalezienia żywego ojca i decyzja o dalszej drodze ku Europie – wpisuje bohaterkę ponownie w figurę *homo viator*: „To nie koniec, lecz początek nowej drogi […] muszę szukać swego ojca dalej"[381]. Dopiero z tej perspektywy w pełni ujawnia się sens przemiany Weroniki. W ujęciu antropologicznym moment ten odpowiada fazie agregacji w strukturze obrzędu przejścia opisywanej przez Arnolda van Gennepa: bohaterka powraca „do świata" już odmieniona, posiadając nową tożsamość – nie ofiary ani córki pogrążonej w traumie, lecz świadka przemiany i budowniczej wspólnoty[382].

W tym świetle powieść *W imię Ojca* stanowi literacką parabolę współczesnego humanizmu: opowieść o spotkaniu z Innym, przywracaniu godności ludziom wykluczonym oraz duchowej drodze ku ojcostwu rozumianemu nie w kategoriach więzi biologicznej, lecz relacji odpowiedzialności i miłości. Utwór przynosi tym samym afirmację personalizmu: w świecie „ludzkich odpadów" i „społecznej niewidzialności" jedyną trwałą odpowiedzią pozostaje zdolność do spotkania – twarzą w twarz – oraz akt samodarowania.

Zarysowany w *Wincentym i Kadłubku* oraz w analizowanej powieści model *homo viator* – drogi wyznaczonej przez rytuał inicjacji, spotkanie z Innym i służbę wspólnocie – ulega wyraźnemu przekształceniu i znajduje swoją dalszą, pogłębioną konsekwencję w powieści *Basztar*[383]. O ile we wcześniejszych utworach duchowość realizowała się przede wszystkim w przestrzeni relacyjno-społecznej – poprzez czyn i solidarność wobec drugiego człowieka – o tyle w *Basztarze* perspektywa drogi zostaje przesunięta ku doświadczeniu granicznemu ludzkiej kondycji. Bohater, blisko związany z autobiograficznym „ja" autora[384], zostaje skonfrontowany nie z marginalnością społeczną, lecz z własną kruchością

[380] Ibidem, s. 129.
[381] Ibidem, s. 131.
[382] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 29–35, 189–203.
[383] A. Piskulak, *Basztar*, graf. D. Mętrak, Kielce 2021 (dalej: *Basztar*).
[384] O autobiograficznych źródłach doświadczenia choroby przedstawionego w powieści autor pisze w posłowiu do *Basztara*; szerzej na ten temat vide rozdział biograficzny niniejszej pracy.

i śmiertelnością. Droga *homo viator* nie prowadzi już ku Innym, ale ku ocaleniu życia, odbudowie tożsamości na progu śmierci oraz ponownemu wpisaniu sensu w doświadczenie cielesnej egzystencji. Tym samym powieść Piskulaka dopełnia szerszy projekt jego twórczości: rozpoznawania świata w wymiarze przestrzeni drogi, w której doświadczenie graniczne nie zamyka, lecz otwiera – ku wspólnocie, nadziei i możliwości przemiany.

W powieści *Basztar* motyw drogi zostaje ukazany w odmiennym porządku egzystencjalnym. O ile *W imię Ojca* prowadzi ku odbudowie relacji i wspólnoty, o tyle tutaj koncentruje się na doświadczeniu kruchości, rozpadu i poszukiwaniu sensu wobec własnej śmiertelności. Rozwinięcie tej perspektywy prowadzi do wyraźnego pogłębienia antropologicznego wymiaru twórczości Piskulaka, w której doświadczenie inicjacyjne coraz wyraźniej przybiera postać liminalnego przekroczenia.

4.4. *Basztar* – struktura inicjacyjna i doświadczenie liminalności

Szczególnie wyraźną formę inicjacyjną przyjmuje doświadczenie drogi w powieści *Basztar*, gdzie zostaje ono rozpisane na kolejne etapy przejścia i przemiany. Narracja organizuje się wokół doświadczenia liminalności, ukazując bohatera w stanie „pomiędzy" – między dawną tożsamością a procesem jej stopniowego przekształcania. Konstrukcja powieści wyraźnie nawiązuje do antropologicznego modelu rytuału przejścia: separacji, fazy granicznej oraz ponownego włączenia w porządek świata. Poszczególne doświadczenia bohatera układają się tym samym w proces inicjacyjny prowadzący ku nowemu rozpoznaniu siebie i własnej egzystencji.

Punkt zerowy inicjacji – liminalność „0–W" i narodziny figury basztara

Powieść *Basztar* stanowi w twórczości Andrzeja Piskulaka szczególny moment przesunięcia akcentu – od doświadczenia drogi wspólnotowej ku egzystencjalnej próbie jednostki. Już sam tytuł sugeruje przestrzeń przejścia i granicy, w której bohater zostaje poddany procesowi inicjacyjnemu prowadzącemu od dotychczasowego porządku życia ku doświadczeniu radykalnej przemiany. Logika tej przemiany przybiera strukturę rytuału przejścia: od stanu wcześniejszego, poprzez fazę zawieszenia i doświadczenia granicznego, ku nowej formie egzystencjalnej tożsamości. Z tego względu analiza utworu prowadzona

jest zgodnie z wewnętrznym podziałem narracji na trzy etapy: „0–W", „PRZED" i „PO", które porządkują kolejne fazy próby i wyznaczają dynamikę przemiany bohatera.

Pierwszy z wyróżnionych etapów – oznaczony jako „0–W" – rozpoczyna się w przestrzeni zawieszenia, stanowiącej graniczny punkt całej opowieści. Bohater zostaje pozbawiony dotychczasowej sprawczości i sprowadzony do ciała poddanego procedurom medycznym oraz podporządkowanego obcemu rytmowi szpitalnej rutyny. Doświadczenie to posiada charakter radykalnej redukcji: świat zewnętrzny ulega zawężeniu, a perspektywa egzystencjalna zostaje przesunięta ku wnętrzu. W tym właśnie kontekście pojawia się intensywna refleksja nad znaczeniem litery „W", podniesionej do rangi figury ontologicznej:

> Ta literka „w" tworzy wraz ze mną – Ryszardem Karosem – wyrażenie oznaczające miejsce dziania się mojego życia, określa położenie moje, przebywanie moje, część ograniczonej przestrzeni, a także to, co tę przestrzeń wypełnia, oraz miejsce będące celem lub kresem mojego bezruchu fizycznego, przy równoczesnym ruchu duchowym[385].

Przyimek „w" nie oznacza tutaj jedynie lokalizacji przestrzennej („w szpitalu", „w łóżku", „w wybudzarni"), lecz stan bycia wewnątrz – choroby, lęku, własnej świadomości oraz procesu granicznego. W ten sposób przestaje pełnić funkcję wyłącznie gramatyczną, a staje się figurą egzystencjalną wskazującą doświadczenie zamknięcia w sytuacji, z której nie ma wyjścia bez radykalnej konfrontacji z samym sobą. Przyimek ten przestaje więc oznaczać zwykłe umiejscowienie, a zaczyna wyrażać egzystencjalny stan uwięzienia w doświadczeniu choroby, bezruchu i własnej cielesności.

Tym samym bohater zostaje umieszczony w stanie liminalnym odpowiadającym fazie rytuału przejścia – momentowi „pomiędzy", w którym jednostka traci dotychczasowy status, lecz nie uzyskuje jeszcze nowej tożsamości[386]. Liminalność ta nie posiada wyłącznie charakteru sytuacyjnego, lecz przekształca się w doświadczenie wewnętrzne – stan zawieszenia obejmujący ciało, psychikę i sferę duchową bohatera, w którym rozpoczyna się właściwy proces przemiany[387].

W tej przestrzeni zawieszenia rodzi się tytułowa figura basztara – istoty hybrydalnej, jeszcze nieukształtowanej, ale potencjalnie możliwej. Karos doświadcza wizji sennej, w której rozpoznaje siebie jako byt złożony z przeszłości i potencjalności: „Oto jestem nagle basztarem utworzonym z tego, co doświadczyłem w życiu i połączonym z tym, co dopiero

[385] Ibidem, s. 12.
[386] Cf. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2005, s. 94–130.
[387] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 21–25.

mogę osiągnąć”[388]. Basztar – ptak wyobrażony, powstały z krzyżówki kanarka i szpaka – staje się figurą tożsamości liminalnej: bytu niedookreślonego, zawieszonego pomiędzy rozpadem dawnej formy a możliwością nowego istnienia. Bohater nie jest już tym, kim był „przed”, ale nie stał się jeszcze tym, kim mógłby być „po”. Figura ta nie obiecuje harmonijnej syntezy, lecz odsłania ryzyko i niepewność procesu przemiany – konieczność decyzji, wysiłku oraz konfrontacji z samym sobą.

Moment inicjacyjny zostaje pogłębiony poprzez doświadczenie wewnętrznego rozdwojenia. Karos konfrontuje się z dwiema wersjami samego siebie – dobrą i złą, przeszłą i przyszłą: „Spotkałem dwie swoje połowy, dwóch samych siebie. I tego dobrego, i tego złego. Obaj czekają na moje rozkazy”[389]. Obraz ten można interpretować jako konieczną konfrontację z całością własnego życia, pozbawioną mechanizmów wyparcia i autoiluzji. Choroba nowotworowa działa tutaj w roli katalizatora inicjacyjnego, zmuszającego bohatera do rozpoznania własnej kruchości oraz moralnej odpowiedzialności. Sam Karos określa ten moment mianem decydującego: „Właśnie tu, na stole operacyjnym, rozegrał się bój o moją duszę”[390].

W świetle struktury monomitu opisanej przez Josepha Campbella rozdział „0–W” odpowiada etapowi „brzucha wieloryba” – momentowi symbolicznej śmierci dotychczasowej tożsamości i całkowitego odłączenia bohatera od świata znanego[391]. Bohater zostaje „pochłonięty” przez doświadczenie graniczne, które unicestwia wcześniejsze formy istnienia, a zarazem stwarza warunki dla narodzin nowej świadomości. Basztar – figura bytu jeszcze nieukształtowanego – ucieleśnia właśnie ten stan zawieszenia: nie obiecuje szybkiego odrodzenia, lecz otwiera przestrzeń możliwości.

Rozdział „0–W” pełni zatem funkcję inicjacyjnego punktu całej powieści: to tutaj zostaje przerwana ciągłość dawnej biografii, a życie Karosa wprowadzone w stan radykalnej próby. Już na tym etapie *Basztar* wpisuje się w konsekwentnie realizowany przez Piskulaka projekt antropologiczny, w którym droga *homo viator* nie rozpoczyna się od świadomej decyzji wyruszenia, lecz od doświadczenia granicy – choroby, bezruchu i konfrontacji ze śmiercią.

[388] A. Piskulak, *Basztar*, op. cit., s. 13.
[389] Ibidem, s. 15.
[390] Ibidem, s. 22.
[391] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Warszawa 2006, s. 90–97.

„PRZED” – separacja, spowiedź i projekt przemiany

Rozdział „PRZED” w *Basztarze* pełni funkcję narracyjnego powrotu do czasu poprzedzającego doświadczenie graniczne operacji, jednak jego sens nie sprowadza się do prostego porządku retrospektywnego. Stanowi raczej rekonstrukcję egzystencjalnego stanu bohatera – życia naznaczonego rozproszeniem, uwikłanego w nałóg, izolację oraz stopniowe oddalanie się od wymiaru duchowego. Karos powraca do przeszłości nie po to, by przywoływać ją nostalgicznie, lecz by poddać ją radykalnemu rozliczeniu. W rezultacie rozdział „PRZED” wpisuje się w fazę separacji rytuału przejścia – moment symbolicznego oddzielenia od dotychczasowego porządku istnienia[392].

Centralnym wydarzeniem tej części powieści pozostaje spowiedź generalna, stająca się pierwszym świadomym aktem inicjacyjnym. Nie posiada ona charakteru jednorazowego rytuału religijnego, lecz uruchamia proces głębokiej autorefleksji i moralnej konfrontacji z własnym życiem. Dla bohatera otwiera możliwość przemiany, choć jeszcze jej nie przesądza. Spowiedź nie kończy drogi – przeciwnie, stanowi jej warunek wstępny, akt zerwania z iluzją ciągłości dotychczasowej egzystencji.

Bezpośrednio po tym wydarzeniu bohater formułuje projekt przemiany, który sam określa mianem „życiówki”. Posługując się metaforą sportową, nadaje temu procesowi wymiar długofalowy i wymagający wewnętrznej dyscypliny: „Nim zawodnik osiągnie dostrzegalne publiczne rekordy, musi je osiągnąć niejako prywatnie, dla siebie samego […], musi przekroczyć wyznaczone sobie granice, o których nikt poza nim nie wie”[393]. „Życiówka” nie oznacza tutaj spektakularnego aktu heroizmu, lecz prywatne zobowiązanie wobec samego siebie – decyzję o stopniowym przekraczaniu własnych ograniczeń jeszcze w fazie próby i zawieszenia. Jest to moment nazwanej intencji, a nie jej spełnienia: projekt życia „po” zostaje dopiero pomyślany, ale nie wcielony w rzeczywistość.

W tym samym porządku znaczeniowym należy umieścić decyzję o prowadzeniu dziennika-spowiednika. Karos określa go wprost jako narzędzie, które „rozpocznie nowy etap życia”[394]. Już samo nazwanie tej praktyki wskazuje na jej ścisły związek z wcześniejszym doświadczeniem sakramentalnym – dziennik staje się narracyjnym przedłużeniem spowiedzi generalnej, przeniesionej w sferę codziennego zapisu i autorefleksji. Nie posiada on charakteru literackiego ani dokumentacyjnego; jego funkcją

[392] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 21–25, 29–35; V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 94–113.
[393] A. Piskulak, *Basztar*, op. cit., s. 47.
[394] Ibidem, s. 31.

pozostaje porządkowanie doświadczenia granicznego i nadawanie mu sensu. Dla bohatera zapis staje się przestrzenią radykalnej szczerości wobec samego siebie: „Będę mógł powiedzieć sobie wszystko, rozważyć i przemyśleć najtrudniejsze problemy, podjąć każde wyzwanie”[395].

Pisanie pełni tutaj funkcję autoterapeutyczną, umożliwiając stopniowe scalanie tożsamości rozbitej przez chorobę, lęk i świadomość śmiertelności. Dziennik-spowiednik nie stanowi jeszcze znaku reintegracji, lecz narzędzie inicjacyjne – praktykę przygotowującą bohatera do realnej przemiany. Zapis doświadczenia pozwala Karosowi odzyskiwać poczucie ciągłości własnego „ja”, a zarazem stopniowo oswajać doświadczenie graniczne poprzez język, refleksję i akt świadomego nazywania własnego lęku.

Droga inicjacyjna – wejście w przestrzeń graniczną

Po akcie spowiedzi generalnej narracja *Basztara* wchodzi w fazę wyraźnego ruchu, który należy rozumieć nie tylko w kategoriach zmiany miejsca, lecz przede wszystkim przejścia w nową strukturę doświadczenia. Karos opuszcza stan unieruchomienia, retrospekcji i chorobowego zawieszenia, podejmując decyzję wyjścia w drogę. Gest ten posiada charakter inicjalny: oznacza wejście w proces transformacji, którego warunkiem staje się ruch ciała wpisanego w znaczącą przestrzeń. Wędrówka od początku nabiera wymiaru doświadczenia granicznego. Piskulak nie traktuje drogi jako neutralnego motywu fabularnego, lecz odczytuje ją przez pryzmat antropologicznego modelu rytuału przejścia, w którym Arnold van Gennep wyróżnia fazę separacji otwierającą proces inicjacyjny[396]. Bohater opuszcza dotychczasowy porządek egzystencji, nie wchodząc jeszcze w nowy; pozostaje zawieszony pomiędzy stanami, co przygotowuje go do wejścia w doświadczenie liminalne.

Istotne pozostaje przy tym, że ruch ten od samego początku zostaje osadzony w przestrzeni silnie nacechowanej kulturowo. Świętokrzyszczyzna nie pełni funkcji realistycznego tła, lecz stanowi geopoetyczną mapę sensów – przestrzeń „uruchamiającą narrację” i wciągającą podmiot w proces reinterpretacji własnej tożsamości[397]. Wędrówka

[395] Ibidem, s. 50.
[396] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 21–25.
[397] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 98–105.

nie prowadzi więc „gdzieś", lecz „przez" – przez miejsca, w których zapisane zostały wcześniejsze formy doświadczenia kulturowego, duchowego i egzystencjalnego.

Ogólny model drogi inicjacyjnej zostaje następnie rozpisany na dwa komplementarne etapy: wędrówkę śladami Witolda Gombrowicza oraz drogę na Święty Krzyż tropem Sergiusza Piaseckiego. Pierwsza uruchamia refleksję nad źródłami formacji kulturowej i językowej, druga – nad doświadczeniem winy, cierpienia i sacrum. Razem tworzą spójną sekwencję przejścia: od kultury ku transcendencji, od pamięci ku próbie moralnej. Wędrówki te nie pełnią funkcji jedynie biograficznych czy literackich odniesień, lecz stają się kolejnymi etapami procesu inicjacyjnego, prowadzącego bohatera ku nowemu rozpoznaniu własnej tożsamości i miejsca w świecie.

Gombrowicz – przestrzeń formacji i wejście w palimpsest kultury

Pierwszy wyraźnie wyodrębniony etap drogi inicjacyjnej Karosa zostaje w *Basztarze* związany z wędrówką śladami Witolda Gombrowicza. Nie chodzi jednak o gest literackiej ciekawości ani o rekonstrukcję biografii pisarza, lecz o wejście w obszar formacyjny – miejsce kształtowania języka, świadomości i relacji podmiotu z tradycją. W tej sekwencji Gombrowicz staje się figurą graniczną: nie mistrzem ani patronem, lecz znakiem konieczności powrotu do punktu, w którym kultura przestaje być oczywista, a zaczyna domagać się reinterpretacji. Karos odwiedza miejsca dzieciństwa pisarza – Małoszyce, Wszechświęte, Bodzechów i Doły Biskupie – konfrontując się z topografią prowincji, która formowała Gombrowiczowską wrażliwość na formę, niedojrzałość i uwikłanie jednostki w struktury kulturowe. Doświadczenie to uruchamia refleksję nad własnym pochodzeniem i tożsamością, rozpatrywaną z perspektywy przekraczania granicy czasu i pamięci. Jak zapisuje narrator: „odniosłem wrażenie, że przekraczam niewidzialną granicę, oddzielającą mnie od minionych stuleci i żyję życiem nieznanych mi przodków"[398]. Miejsca te nie pozostają neutralne – działają niczym palimpsest, w którym teraźniejszość zostaje wciągnięta w dialog z przeszłością.

Wędrówka śladami Gombrowicza realizuje tym samym model miejsca, które – zgodnie z ujęciem Elżbiety Rybickiej – „uruchamia narrację tożsamościową", zmuszając podmiot do ponownego samookreślenia wobec zapisanych w przestrzeni warstw kulturowej

[398] A. Piskulak, *Basztar*, op. cit., s. 68.

pamięci[399]. Bohater nie tyle „poznaje" Gombrowicza, ile doświadcza podobnego napięcia: zanurzenia w tradycji, która jednocześnie formuje i ogranicza. Spotkanie z tą przestrzenią prowadzi więc nie do prostego utożsamienia z figurą pisarza, lecz do refleksji nad własnym miejscem w obrębie kultury i pamięci. Wędrówka staje się dzięki temu jednym z etapów wewnętrznej przemiany bohatera – próbą rozpoznania własnej tożsamości poprzez konfrontację z zapisanym w przestrzeni doświadczeniem innych.

Perspektywa ta zostaje pogłębiona przez obraz Świętokrzyszczyzny – regionu szczególnie nasyconego literacką ciągłością. Wyliczenie nazwisk pisarzy – od Reja i Kochanowskiego po Żeromskiego i twórców współczesnych – nie pełni funkcji katalogu, lecz ustanawia przestrzeń długiego trwania kultury[400]. Karos wpisuje się w tę przestrzeń nie w roli wyizolowanej jednostki, lecz ogniwa w łańcuchu głosów nakładających się na siebie w czasie. W ten sposób region zostaje ukształtowany w formie palimpsestu tradycji literackiej, w którym każda kolejna wypowiedź okazuje się zarazem kontynuacją i reinterpretacją wcześniejszych zapisów.

Szczególne znaczenie w tym etapie drogi posiada pierwsza wspinaczka na górę, podjęta w stanie fizycznej słabości po chorobie. Narrator odnotowuje, że jest to „ulubiona góra Wespazjana Kochowskiego"[401], co dodatkowo wzmacnia palimpsestowy charakter przestrzeni. Osobista próba bohatera nakłada się tutaj na wielowiekową tradycję literacką regionu. Wspinaczka nie posiada charakteru sportowego – staje się świadomym aktem przekroczenia własnej niemocy, w którym ciało pełni funkcję narzędzia ponownego wejścia w świat. Z antropologicznego punktu widzenia moment ten odpowiada pełnemu wejściu w fazę liminalną. Bohater nie powraca jeszcze do świata „PO", ale nie jest już tym, kim był „PRZED". Pozostaje zawieszony pomiędzy stanami – w przestrzeni potencjalności, którą Victor Turner opisywał jako niepewną, lecz twórczą[402]. Wysiłek fizyczny, kaszel i ból ciała zostają wpisane w logikę oczyszczenia: ruch staje się warunkiem odzyskiwania podmiotowości, a doświadczenie granicy – warunkiem dalszej drogi.

W ten sposób wędrówka śladami Gombrowicza przygotowuje bohatera do kolejnego etapu inicjacji. Jest to etap formacyjny, w którym uczy się on ponownego zamieszkiwania

[399] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 102–110.
[400] Cf. A. Piskulak, *Poezjoborze*, Kielce 2004 – tom ten gromadzi szeroką galerię postaci (pisarzy, poetów i ludzi życia publicznego) związanych z regionem świętokrzyskim, ujmowanym jako przestrzeń długiego trwania kulturowego i palimpsest biografii; w tym sensie *Basztar* stanowi prozatorską kontynuację tej logiki geopoetyckiej.
[401] A. Piskulak, *Basztar*, op. cit., s. 72.
[402] V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 94–102.

kultury – już nie jako oczywistego dziedzictwa, lecz przestrzeni wymagającej przejścia, wysiłku i świadomego wyboru. Dopiero po tym doświadczeniu możliwe staje się wejście w drogę głębszą, prowadzącą ku sacrum i próbie moralnej, która rozegra się na Świętym Krzyżu – miejscu konfrontacji z cierpieniem, winą i duchowym wymiarem własnej egzystencji.

Piasecki i Święty Krzyż – pogłębienie liminalności ku sacrum

Po etapie formacyjnym, związanym z wejściem w palimpsest kultury i języka, droga bohatera ulega dalszemu zagęszczeniu znaczeń. Kontynuacją inicjacyjnego ruchu zapoczątkowanego wędrówką śladami Gombrowicza staje się w *Basztarze* droga na Święty Krzyż, odbywana tropem Sergiusza Piaseckiego – więźnia osadzonego w klasztorze, a zarazem postaci granicznej, naznaczonej winą, karą i doświadczeniem egzystencjalnego upadku. O ile Gombrowicz otwierał przestrzeń refleksji nad formacją kulturową, o tyle Piasecki wprowadza Karosa w obszar próby moralnej i duchowej. Święty Krzyż odsłania się tutaj w wymiarze przestrzeni o wyjątkowej gęstości znaczeń: miejsca *sacrum* związanego z kultem relikwii Drzewa Krzyża Świętego, ale jednocześnie przestrzeni izolacji, cierpienia i przymusowego odosobnienia – historycznie naznaczonej funkcją więzienia. W ambiwalencji sacrum i przemocy, świętości i kary ujawnia się pełnia inicjacyjnego znaczenia tego miejsca. Podejmując wędrówkę na Święty Krzyż, bohater nie ogranicza się do rekonstrukcji biografii Piaseckiego w sensie faktograficznym, lecz wpisuje własne doświadczenie graniczne w długą tradycję duchowych prób, rozgrywających się w tej samej przestrzeni od przeszłości po współczesność.

Droga na Święty Krzyż przybiera tym samym charakter pielgrzymki, rozumianej nie w kategoriach aktu pobożności, lecz rytuału przejścia, w którym wysiłek fizyczny, milczenie i kontemplacja splatają się w jedną strukturę doświadczenia. Z punktu widzenia religioznawstwa przestrzeń ta odpowiada temu, co Mircea Eliade określał mianem miejsca hierofanicznego – punktu, którym sacrum objawia się w sposób intensywny i porządkujący rzeczywistość[403]. Wejście w taką przestrzeń oznacza zerwanie z codziennym porządkiem profanum oraz doświadczenie egzystencjalnej próby związanej z poszukiwaniem sensu.

[403] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 17–32, 63–72.

Szczególnym momentem tej drogi staje się przejście przez gołoborze – jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli Gór Świętokrzyskich. Karos opisuje je w kategoriach niemal pierwotnych, odwołując się do języka materii i trwania: „nieogarnięty kamień na kamieniu kryje tajemnice prawiecznej duszy tego wyjątkowego miejsca […]. A ja jestem jednym z tych prawiecznych i tajemniczych kamieni”[404]. Identyfikacja z kamieniem sygnalizuje moment radykalnego ogołocenia tożsamości – zawieszenia indywidualnej biografii i wpisania siebie w porządek istnienia starszy niż ludzka historia. Gołoborze funkcjonuje tutaj w roli *axis mundi* Świętokrzyszczyzny – przestrzeni granicznej, w której człowiek doświadcza własnej kruchości wobec absolutu. W przeciwieństwie do palimpsestu kulturowego obecnego w etapie gombrowiczowskim mamy tu do czynienia z doświadczeniem niemal przedkulturowym: kontakt z surową materią świata poprzedza wszelką narrację i język. Właśnie w tym punkcie liminalność osiąga swoje maksimum.

Wysiłek wędrówki, ból ciała oraz kontakt z surową materią krajobrazu pełnią funkcję oczyszczenia: ciało staje się medium przemiany, a cierpienie – warunkiem możliwości dalszego istnienia. Wędrówka śladami Piaseckiego nie zamyka procesu inicjacyjnego, lecz go intensyfikuje. O ile Gombrowicz prowadził bohatera ku źródłom formacji kulturowej i językowej, o tyle Piasecki wprowadza go w przestrzeń sacrum naznaczoną winą, cierpieniem i możliwością odkupienia. *Basztar* odsłania w ten sposób inicjacyjny charakter drogi – proces stopniowy i wymagający, oparty na wielokrotnym przekraczaniu granic: cielesnych, duchowych i egzystencjalnych. Dopiero po przejściu tej próby możliwe staje się wejście w etap „PO”, rozumiany nie jako powrót do dawnego życia, lecz nowy sposób bycia w świecie, ugruntowany w doświadczeniu kruchości i odpowiedzialności.

Z punktu widzenia struktury powieści opisane wędrówki domykają rozdział „PRZED” wyznaczający czas próby. Spowiedź generalna i projekt „życiówki” otworzyły możliwość przemiany, lecz dopiero ruch i wysiłek cielesny weryfikują ich autentyczność. Karos nie otrzymuje jeszcze obietnicy stabilnego „PO”; pozostaje w drodze, ucząc się nowego rytmu istnienia. W ten sposób *Basztar* konsekwentnie realizuje antropologiczny model inicjacji, w którym przemiana dokonuje się nie za sprawą jednorazowego aktu, lecz w toku kolejnych doświadczeń granicznych, osadzonych w konkretnej przestrzeni i cielesności bohatera.

[404] A. Piskulak, *Basztar*, op. cit., s. 83.

„PO” – reintegracja wcielona: ciało, relacja i przyroda jako Inny

Rozdział „PO” w *Basztarze* nie opisuje powrotu do dawnego porządku egzystencji, lecz otwiera fazę reintegracji po doświadczeniu granicznym, pozbawioną charakteru pełnego domknięcia i stabilizacji. Operacja nowotworu nerki, choć zakończona powodzeniem, nie kończy procesu inicjacyjnego; przeciwnie – inauguruje życie naznaczone czujnością, uważnością i koniecznością stałej pracy nad sobą. Bohater funkcjonuje w stanie przedłużonej liminalności: dawna tożsamość została unieważniona, nowa dopiero się kształtuje. Reintegracja nie polega tutaj na „powrocie do normalności”, lecz na stopniowym ucieleśnianiu wcześniej pomyślanego projektu przemiany.

Jednym z pierwszych przejawów tego procesu stają się długie, codzienne spacery podejmowane tuż po powrocie ze szpitala. Początkowo mają charakter ostrożnego ruchu rekonwalescencyjnego, z czasem jednak przekształcają się w świadomą praktykę bycia w drodze. To właśnie podczas tych spacerów Karos dokonuje hierarchizacji wartości, porządkuje relacje i redefiniuje sens codzienności. Szczególne miejsce zajmuje relacja małżeńska, ukazana w kategoriach wspólnoty losu i współodpowiedzialności za doświadczenie graniczne. Bohater podkreśla jej fundamentalny charakter, stwierdzając: „wszelkie wyzwania losu dzielimy wspólnie”[405]. Małżeństwo nie stanowi w tej narracji jedynie biograficznego tła, lecz jeden z filarów nowego sposobu istnienia – relacyjnego, współdzielonego i osadzonego w odpowiedzialności.

W tym samym czasie bohater doświadcza powrotu do symbolicznych punktów zakorzenienia w przestrzeni małej ojczyzny. Spotkanie z drzewem-kapliczką budzi skojarzenie z Bartkiem, słynnym dębem z zagnańskich lasów, i uruchamia ciąg skojarzeń prowadzących ku figurze babci. Postać ta obecna jest w poezji Piskulaka jako archetyp Matki-Ziemi i Matki-Opiekunki. Karos mówi: „Podobne, tysiącletnie drzewo rośnie niedaleko mojego domu. Ma ono rozpostarte śmiertelnie ramiona”[406]. W innym miejscu dodaje: „Pamiętam, że tak właśnie, rozpostartymi ramionami, witała mnie zawsze moja ukochana babcia”[407]. Motyw ten wpisuje *Basztara* w ciągłość z poetyckimi tomami autora (*Li®tania*, *Poranne kobiety/Donne mattiniere*), w których figura kobiety świętokrzyskiej

[405] Ibidem, s. 125.
[406] Ibidem, s. 127.
[407] Ibidem.

realizuje jungowski archetyp Wielkiej Matki[408]. W prozie motyw ten ulega jednak wyraźnemu uwewnętrznieniu – nie funkcjonuje jako ornament, lecz punkt orientacyjny nowej tożsamości.

Dopiero po tym etapie możliwe staje się pełne otwarcie na doświadczenie przyrody w jej wymiarze Innego, realizujące się w kolejnych wędrówkach górskich. Pierwszym pasmem, w którym Karos podejmuje dłuższe wyprawy, jest Beskid Sądecki – pasmo Jaworzyny Krynickiej i góra Lackowa. Wędrówki te posiadają charakter sprawdzianu odzyskiwanej sprawności i wytrzymałości; nie są jeszcze ekspansją, lecz uważnym testowaniem granic ciała po chorobie. Ruch staje się praktyką odzyskiwania zaufania do własnej cielesności oraz warunkiem dalszej drogi. Kolejnym etapem okazuje się powrót w przestrzeń Świętokrzyskiego, gdzie bohater bierze udział w rajdach obejmujących Chęciny, Jaskinię Raj, Górę Patrol, Karczówkę, Górę Brusznię oraz Czerwoną Górę. Region odsłania się tutaj w roli tekstu kultury w rozumieniu proponowanym przez Elżbietę Rybicką – żywej mapy sensów, w której pamięć kulturowa splata się z doświadczeniem indywidualnym[409]. Marsz przez konkretne punkty topografii przekształca krajobraz z tła narracji we współuczestnika inicjacji. Bohater nie rekonstruuje „muzeum regionu", lecz współtworzy dynamiczny układ znaczeń, aktualizując dziedzictwo Świętokrzyskiego poprzez własne doświadczenie graniczne.

W rajdach tych ujawnia się również wspólnotowy wymiar wysiłku. Wędrówka przestaje być wyłącznie doświadczeniem indywidualnym, a staje się praktyką dzieloną z innymi uczestnikami trasy. W tym kontekście realizuje się Turnerowska koncepcja *communitas* – chwilowej wspólnoty równości powstającej w trakcie próby, poza strukturami codziennego porządku[410]. Wspólny rytm marszu i wysiłku ciała buduje więź opartą przede wszystkim na solidarności doświadczenia, a nie na zasadzie czystego współzawodnictwa. Kulminacyjnym etapem drogi Karosa staje się udział w Biegu Piastów – biegu narciarskim rozgrywanym w rejonie Jeleniej Góry oraz Sudetów Zachodnich i Gór Izerskich. Jest to moment pełnego potwierdzenia trwałości przemiany. Bohater, który wcześniej uczył się chodzić i wędrować, podejmuje teraz wysiłek długodystansowy w przestrzeni surowej i wymagającej. Bieg nie sprowadza się jednak wyłącznie do sportowego wyczynu

[408] C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, op. cit., s. 75–110. Cf. motyw Dębu Bartka jako symbolicznego centrum świata i lokalnego *axis mundi* oraz figurę babci jako wzorca Matki-Opiekunki w poezji Andrzeja Piskulaka, m.in. w tomach *Dąb jak chłop* (2003), *Li®tania* (2009), *Poranne kobiety/Donne mattiniere* (2021).
[409] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 85–110.
[410] V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 96–106.

i rywalizacji; przede wszystkim staje się znakiem odzyskanej sprawczości cielesnej oraz zdolności do długotrwałego wysiłku wpisanego w nowy rytm życia.

W ten sposób droga Karosa układa się w logiczną sekwencję reintegracyjną: od ostrożnych spacerów i relacyjnego zakorzenienia, przez Beskid Sądecki i świętokrzyskie rajdy, aż po Sudety – przestrzeń próby ostatecznej. Przyroda funkcjonuje w *Basztarze* nie jako skomercjalizowana sceneria rekreacji, lecz pełnoprawny partner doświadczenia egzystencjalnego – Inny, który poprzez surowość i ogrom przywraca dialektykę pokory i zachwytu. W konsekwencji etap „PO" nie domyka inicjacji, lecz przekształca ją w trwałą praktykę egzystencji, w której sens nie zostaje osiągnięty raz na zawsze, ale nieustannie podlega wcielaniu.

Domknięcie drogi – ikonoteksty i projekt czujnego istnienia

Droga Ryszarda Karosa w *Basztarze* nie zostaje domknięta w sensie klasycznego powrotu do stabilnego porządku egzystencji. Piskulak świadomie rezygnuje z narracji spełnienia, zastępując ją projektem życia rozumianego w kategoriach nieustannej czujności i pracy nad sobą. Ostateczne partie powieści potwierdzają, że inicjacja bohatera nie prowadzi ku zakończeniu, lecz ku trwałemu wpisaniu sensu w doświadczenie kruchości. Karos uświadamia sobie, że jego dotychczasowe życie uległo nieodwracalnemu pęknięciu: „w moim życiu zamyka się jeden rozdział, a może nawet cała powieść i otwiera nowa, która musi być dopiero napisana"[411]. Zdanie to pełni funkcję symbolicznego domknięcia narracji – nie finału, lecz przejścia na inny poziom istnienia.

W rezultacie *Basztar* realizuje figurę *homo viator* w wariancie wyraźnie współczesnym[412]. Bohater nie wraca „z eliksirem", który mógłby przekazać wspólnocie w postaci gotowej prawdy czy recepty na życie. Jego „eliksirem" pozostaje praktyka: powtarzalny wysiłek cielesny, modlitwa, pisanie, relacja i uważność wobec świata. Droga nie prowadzi ku spektakularnemu spełnieniu, lecz w stronę etyki codzienności, w której sens rodzi się z trwania, a nie z finału[413]. Na tym tle powieść pozostaje spójna z wcześniejszymi realizacjami prozatorskimi autora (*Wincenty i Kadłubek*, *W imię Ojca*), jednocześnie

[411] A. Piskulak, *Basztar*, op. cit., s. 189–190.
[412] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, op. cit., s. 179–198.
[413] V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 94–113.

przesuwając punkt ciężkości z relacyjno-wspólnotowego wymiaru drogi ku doświadczeniu granicznemu człowieka.

Istotnym dopełnieniem tej narracji okazują się grafiki Doroty Mętrak, tworzące z tekstem *Basztara* relację ikonotekstualną[414]. Nie pełnią one funkcji ilustracyjnej ani dekoracyjnej; przeciwnie – stanowią równoległy kanał sensu, kondensujący doświadczenie drogi w formach uproszczonych, ascetycznych i symbolicznych. Linie, pęknięcia oraz oszczędna gra czerni i bieli wizualnie korespondują z tematami choroby, kruchości i przemiany. Grafiki nie „objaśniają" fabuły, lecz ją pogłębiają, wpisując narrację *Karosa* w wymiar uniwersalny i archetypiczny. Tego rodzaju współistnienie słowa i obrazu stanowi kontynuację praktyki obecnej również w innych realizacjach prozatorskich i scenicznych tego pisarstwa, w których grafika funkcjonuje w roli medium dialogicznego wobec tekstu. W *Basztarze* ikonoteksty Doroty Mętrak wzmacniają doświadczenie liminalności: wizualna oszczędność i symboliczność odpowiadają fazie „pomiędzy", w której znajduje się bohater. Obraz i słowo spotykają się tutaj w przestrzeni niedopowiedzenia, pozostawiając czytelnikowi pole interpretacyjne analogiczne do drogi Karosa, która nigdy nie zostaje ostatecznie domknięta.

To symboliczne otwarcie posiada również znaczenie kompozycyjne w obrębie całego projektu prozatorskiego Andrzeja Piskulaka[415]. *Basztar* stanowi bowiem moment przejściowy pomiędzy powieściami skupionymi na drodze realizowanej w przestrzeni wspólnoty i relacji *(Wincenty i Kadłubek, W imię Ojca)* a narracjami biograficznymi, w których motyw wędrówki zostaje wpisany w doświadczenie emigracji i wykorzenienia. Zarówno *Świat jest zawsze obok*, jak i *Szermętowski vel Szermentowski* podejmują figurę *homo viator* w odmiennym wymiarze: drogi rozciągniętej między ojczyzną a obczyzną oraz między pamięcią miejsca pochodzenia a koniecznością życia „gdzie indziej".

W tej logice *Basztar* pełni funkcję kluczowego ogniwa. Przemiana Karosa – dokonująca się poprzez chorobę, wysiłek, ruch i kontemplację – przygotowuje dalsze narracje o losie twórcy, który sens odnajduje nie w powrocie, lecz w trwaniu pomimo oddalenia. Raz uruchomiona droga *homo viator* nie zostaje zamknięta; zmienia jedynie swój horyzont. Z przestrzeni ciała i choroby przenosi się w stronę emigracji, historii i biografii artysty. *Basztar* domyka więc jeden etap refleksji antropologicznej, jednocześnie otwierając

[414] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 33–60.
[415] M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 55–82.

kolejny – opowieści o wędrowaniu, które zawsze prowadzi dalej. Powieść przekształca tym samym figurę drogi z doświadczenia relacyjnego w doświadczenie egzystencjalne, poszerzając antropologiczny wymiar twórczości Piskulaka o problem pamięci, tożsamości i kruchości ludzkiego istnienia. W tym miejscu perspektywa narracyjna przesuwa się z poziomu opowieści powieściowej ku narracji biograficznej. Postać Karosa ustępuje miejsca rzeczywistemu artyście – Zymanowi[416] – którego los rozwija tę samą logikę wędrowania pomiędzy miejscami, pamięcią i doświadczeniem oddalenia.

4.5. *Świat jest zawsze obok* – emigracyjne doświadczenie homo viator

W powieści *Świat jest zawsze obok* motyw drogi zostaje przeniesiony w przestrzeń emigracji, gdzie doświadczenie wędrówki wiąże się przede wszystkim z koniecznością życia poza miejscem własnego zakorzenienia. Narracja koncentruje się nie na samej zmianie geograficznej, lecz na długotrwałym doświadczeniu oddalenia, wpływającym zarówno na sposób przeżywania pamięci, jak i budowania relacji z przestrzenią, językiem oraz kulturą. Figura *homo viator* przybiera tutaj postać emigranta funkcjonującego pomiędzy różnymi formami przynależności, próbującego zachować ciągłość własnej tożsamości mimo doświadczenia rozproszenia. Emigracja zostaje ukazana nie tylko jako fakt biograficzny, lecz również jako doświadczenie egzystencjalne i kulturowe, organizujące życie bohatera.

Między separacją a wygnaniem – struktura doświadczenia emigracji

Biografia literacka Edwarda Zymana, przedstawiona w książce *Świat jest zawsze obok: Kilka glos do portretu Edwarda Zymana z wyborem wierszy poety*[417], stanowi kolejne ogniwo prozatorskiego projektu Andrzeja Piskulaka rozwijającego figurę *homo viator* – człowieka pozostającego w nieustannym ruchu pomiędzy doświadczeniem utraty a próbą zachowania własnej tożsamości. Po średniowiecznym kronikarzu Wincentym, współczesnej wolontariuszce Weronice oraz autobiograficznym Karosie z *Basztara* centrum opowieści

[416] Edward Jan Zyman (1943–2021) – polski poeta, prozaik, krytyk literacki, publicysta i wydawca, związany z emigracyjnym środowiskiem literackim w Kanadzie; publikował również pod pseudonimami i kryptonimami, m.in. jako Marian Chudzik, Krzysztof M. Jasiewicz czy Piotr Nowicki.
[417] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok: Kilka glos do portretu Edwarda Zymana z wyborem wierszy poety*, Kielce 2021 (dalej: *Świat jest zawsze obok*).

zajmuje postać emigranta – poety i wydawcy, którego życie zostaje naznaczone doświadczeniem oddalenia od miejsca pochodzenia i koniecznością funkcjonowania w obcej przestrzeni kulturowej. Wybór tej postaci oznacza istotne przesunięcie perspektywy. Droga bohatera przestaje odnosić się wyłącznie do inicjacji osobistej czy społecznej służby, a przybiera formę egzystencjalnej wędrówki przez przestrzeń wygnania. W tej sytuacji zasadniczym problemem staje się już nie tyle odnajdywanie wspólnoty, ile zachowanie integralności tożsamości w warunkach trwałego wykorzenienia.

Metodologicznie interpretacja ta opiera się na kilku uzupełniających się perspektywach. Model rytuału przejścia Arnolda van Gennepa i jego rozwinięcie w pracach Victora Turnera pozwalają odczytywać życiową drogę Zymana w kategoriach procesu złożonego z faz separacji, inicjacji i niespełnionej reintegracji – ostatni etap nie ulega domknięciu, co pozwala rozpoznać doświadczenie emigracyjne w formie permanentnej liminalności[418]. Równocześnie schemat monomitu Josepha Campbella zostaje wyraźnie przetworzony: zamiast triumfalnego powrotu bohatera do świata wspólnoty pojawia się figura twórcy-świadka, powracającego jedynie symbolicznie – w słowie i pamięci, nie zaś fizycznie do ojczyzny[419]. Perspektywa autobiograficzna Małgorzaty Czermińskiej umożliwia uchwycenie analizowanej książki w formie kompozycji łączącej trzy tryby narracyjne: dokumentarne świadectwo biograficzne, wyznaniowe zapisy rozmów z bohaterem oraz poetyckie „wyzwanie" rzucone rzeczywistości emigracyjnej poprzez lirykę Zymana[420]. Ujęcia geopoetyckie Elżbiety Rybickiej pozwalają z kolei rozpoznać przestrzeń Kanady – ocean, Toronto i Roncesvalles – w roli topografii liminalnych, zawieszonych pomiędzy zakorzenieniem a bezdomnością, które nie tworzą nowego centrum duchowego, lecz utrwalają stan życia „obok świata"[421].

Już sam dobór form narracyjnych w analizowanej książce potwierdza tę diagnozę. *Świat jest zawsze obok* nie stanowi klasycznej biografii literackiej prowadzącej do wyraźnego domknięcia drogi bohatera, lecz wieloaspektową opowieść o pozostawaniu w ruchu. Narracja trzecioosobowa przeplata się tutaj z fragmentami rozmów, świadectwami epistolarnymi oraz starannie dobranym wyborem wierszy z różnych okresów życia Zymana. Taka struktura nie zmierza do zamknięcia biografii w jednolitym schemacie sensu, lecz oddaje jej fragmentaryczność i rozproszenie. Odpowiada to doświadczeniu emigranta,

[418] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, op. cit., s. 29–35; V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 94–113.
[419] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, op. cit., s. 189–210.
[420] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, op. cit., s. 17–34.
[421] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 42–63.

którego egzystencja nie prowadzi do stabilnej całości, lecz do ciągłego balansowania pomiędzy wspomnieniem a rzeczywistością.

Portret bohatera odsłania obraz człowieka zawieszonego między dwiema ojczyznami: utraconą przestrzenią etyczno-językową Polski a nieoswojonym światem zachodniej codzienności Kanady. Emigracja nie przybiera tu formy aktu samowyzwolenia, lecz bolesnej konieczności wynikającej z doświadczeń internowania oraz rozpadu przestrzeni dialogu w ojczyźnie schyłkowego PRL-u. W rezultacie Zyman wpisuje się w typ emigranta *involuntary*, dla którego wyjazd oznacza nie spełnienie marzeń o wolności, lecz radykalne pogłębienie kondycji liminalnej rozpoczętej jeszcze w kraju. Bohater ujawnia się tym samym w roli *homo viator*, opuszczającego ojczyznę już uprzednio duchowo zdecentrowaną i przenoszącego tę dezintegrację w nową przestrzeń geograficzną.

Diasporowe doświadczenie ukazane w tej narracji znajduje potwierdzenie w badaniach Justyny Budzik, opisującej los polskich pisarzy w Kanadzie jako egzystencję „zadomowioną praktycznie, lecz duchowo trwale wyobcowaną" – sytuację nieustannego negocjowania tożsamości pomiędzy potrzebą ekonomicznej stabilizacji a niemożnością pełnej reintegracji kulturowej[422]. Piskulak rozwija tę diagnozę, nadając jej wymiar historii indywidualnej, naznaczonej zarówno twórczą pasją, jak i ascetycznym wyrzeczeniem. Zyman występuje w tej narracji przede wszystkim w roli człowieka słowa, który – paradoksalnie – większą część emigracyjnego życia poświęca działalności wydawniczej i organizacyjnej prowadzonej na rzecz innych autorów, odsuwając własną twórczość na dalszy plan. Gest ten staje się jednym z najważniejszych motywów książki: *homo viator* Zymana nie pielgrzymuje ku osobistemu spełnieniu, lecz działa w imię wspólnoty kultury emigracyjnej, budując „mosty z papieru" pomiędzy rozproszonymi głosami polskiej literatury poza krajem[423].

Centralną osią literackiej biografii Edwarda Zymana pozostaje doświadczenie separacji i inicjacji, które nie kończy się wraz z aktem emigracji, lecz właśnie w nim ulega pogłębieniu. Droga bohatera rozpoczyna się jeszcze w Polsce schyłku lat siedemdziesiątych, w przestrzeni „emigracji wewnętrznej", gdzie konflikt między moralnym imperatywem a komunikacyjnym zakłamaniem władzy prowadzi do coraz silniejszego poczucia nieprzynależności. Powstająca w tym czasie poezja młodego Zymana ujawnia proces

[422] J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Katowice 2013, s. 252.
[423] A. Piskulak, *Trwałe i potrzebne mosty*, ŚKL 2011, 2011, nr 1–4, s. 100–106; idem, *Owocny trud scalania*, [in:] E. Zyman, *Mosty z papieru. O życiu literackim, sytuacji pisarza i jego dzieła na obczyźnie*, red. A. Kusiba, Toronto–Rzeszów 2010, s. 556–559.

stopniowego odchodzenia poety od oficjalnego dyskursu wspólnoty oraz budowania tożsamości świadka rzeczywistości, nieulegającego instrumentalizacji języka. Okres ten stanowi fundamentalną fazę separacyjną w sensie rytuału przejścia. Nie oznacza ona jeszcze fizycznego opuszczenia kraju, lecz stan duchowej alienacji, w którym rodzi się świadomość *homo viator* – jednostki nieodnajdującej już miejsca w zastanym porządku aksjologicznym.

Internowanie w stanie wojennym oraz represje wobec środowisk opozycyjnych przekreślają możliwość reintegracji z życiem publicznym w dotychczasowym kształcie. W narracji moment ten nabiera cech inicjacyjnej próby granicznej. Zyman – podobnie jak bohaterowie campbellowskiego monomitu – zostaje skonfrontowany z doświadczeniem radykalnego rozpadu świata, w którym dotąd funkcjonował. Odmiennie jednak niż w klasycznym schemacie próba ta nie prowadzi do nagrody ani duchowego oświecenia, lecz do decyzji o wyjeździe. Emigracja nie stanowi tu realizacji marzenia o wolności, ale konsekwencję braku możliwości powrotu do wspólnoty, która stała się przestrzenią etycznego konfliktu. Heroiczna droga przemienia się w drogę wygnańca – *homo viator involuntarius* – wędrowca z wyboru koniecznego, a nie romantycznego powołania. Kanada, do której trafia Zyman, nie staje się ziemią obiecaną. Topografia diasporowej codzienności – Toronto, okolice Roncesvalles – tworzy zbiór miejsc emblematycznych dla egzystencji „pomiędzy[424]. Nie budują one nowego centrum zakorzenienia, lecz przedłużają stan zawieszenia – są przystaniami, nigdy portami.

Wędrówka przybiera wymiar paradoksalny: Zyman pozostaje fizycznie osiadły, lecz duchowo nieustannie trwa w drodze – między pamięcią kraju dzieciństwa a doświadczeniem obcości nowego świata. W jednej z rozmów przywołanych przez Andrzeja Piskulaka poeta określa emigrację mianem „okaleczenia", związanego z koniecznością rezygnacji z wartości konstytuujących tożsamość. Doświadczenie to prowadzi do przekonania, że „tak naprawdę sobą można być tylko w progach swego domu"[425].

W tym świetle przestrzeń emigracyjna nie stanowi obszaru spełnienia, lecz miejsce trwałego napięcia między istnieniem a przynależnością. Obecny w metaforyce bohatera ocean staje się figurą granicy nie do przekroczenia: oddziela Polskę – przestrzeń pamięci – od Kanady, będącej przestrzenią codziennego trwania. Jest to *limen* nie tyle geograficzne, ile egzystencjalne, utrwalające doświadczenie życia w stanie permanentnego zawieszenia między utratą a próbą zakorzenienia.

---

[424] Cf. E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 55–80.
[425] A. Piskulak, *W Kanadzie też jest Polska*, [in:] idem, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 100.

Szczególnie istotną rolę w strukturze książki odgrywają włączone do niej rozmowy z bohaterem – „Aneks: Trzy rozmowy" – opublikowane wcześniej w tomie *Od słowa do słowa*. Z perspektywy metodologii autobiograficznej Małgorzaty Czermińskiej rozmowy te funkcjonują jako sfera wyznania, uzupełniająca narrację świadectwa o osobisty ton autotematycznej refleksji[426]. Zyman mówi w nich o emigracji w kategoriach nieustannego balansowania między fizycznym przystosowaniem a duchowym wykorzenieniem, deklarując, że prawdziwą ojczyzną pozostaje dla niego język, nie zaś przestrzeń geograficzna. Wyznanie to symbolicznie potwierdza brak fazy reintegracyjnej w jego rytuale przejścia – powrót do wspólnoty okazuje się niemożliwy, ponieważ jedyną możliwą wspólnotą pozostaje wspólnota słowa.

Rozmowy odsłaniają zarazem pogłębiony wymiar drogi Zymana – świadomy wybór pracy wydawniczej i organizacyjnej kosztem intensywnej obecności własnego głosu w polu literackim. W tym miejscu figura *homo viator* osiąga wymiar niemal ascetyczny: wędrówka przestaje służyć samodoskonaleniu czy estetycznemu spełnieniu, a staje się drogą służby wobec rozproszonej wspólnoty pisarzy emigracyjnych. Wymiar ten konkretyzuje się w wieloletniej działalności bohatera na rzecz instytucji emigracyjnego życia literackiego – przede wszystkim Polskiego Funduszu Wydawniczego oraz Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich w Toronto. Działalność tej fundacji Zyman współorganizował i animował przez ponad ćwierć wieku. Instytucje te pełniły funkcję swoistych „mateczników literackich", podtrzymujących ciągłość polskiego słowa poza krajem i umożliwiających jego obecność w przestrzeni diaspory[427]. Tak rozumiana aktywność nie przynosiła ani stabilizacji materialnej, ani prestiżu, często wiązała się natomiast z niedocenieniem i niewidzialnością pracy organizacyjnej. Tym wyraźniej ujawnia się jej etyczny charakter: Zyman jawi się tu nie tyle w roli realizatora własnego projektu twórczego, ile wędrowca podejmującego trud scalania rozproszonej wspólnoty słowa, działającego w warunkach wymagających nie tyle talentu, ile wytrwałości i gotowości do poświęcenia.

W tym ujęciu droga ta przybiera postać szczególną: nie prowadzi ku indywidualnemu spełnieniu ani ku pełni ekspresji artystycznej, lecz ku pracy na rzecz innych – ku podtrzymywaniu warunków istnienia samego słowa w przestrzeni emigracyjnej. Figura *homo viator* osiąga tu swój wymiar graniczny: wędrówka nie kończy się powrotem ani integracją, lecz trwa jako forma odpowiedzialności, rozpisana na codzienne, często

[426] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, op. cit., s. 19–32.
[427] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 67.

niewidoczne działania umożliwiające przetrwanie wspólnoty. Perspektywę tę potwierdzają ustalenia badawcze Justyny Budzik, wskazującej, że wielu pisarzy polskiej diaspory w Kanadzie porzuca model indywidualnej kariery literackiej na rzecz pracy środowiskowej i wydawniczej, uznawanej za podstawowy obowiązek kulturowy[428]. Zyman stanowi zatem postać modelową tej formacji: jego droga nie prowadzi do artystycznej autonomii, lecz do roli kustosza pamięci i animatora wspólnoty rozproszonego słowa.

Poezja jako mapa drogi – od buntu do kontemplacji

Integralnym elementem kompozycji biografii literackiej Edwarda Zymana są włączone do narracji wiersze poety, tworzące nie tyle ilustrację kolejnych etapów życia bohatera, ile drugi, równoległy porządek opowieści – porządek doświadczenia wewnętrznego. Poezja przestaje tu funkcjonować w roli autonomicznego korpusu tekstów i zostaje wpisana w strukturę drogi *homo viator* – formy samozrozumienia, poprzez którą ja liryczne interpretuje własne losy. W konsekwencji biografia rozwija się nie tylko w planie dokumentalnym, lecz także w wymiarze egzystencjalnej fenomenologii: los Zymana zostaje opowiedziany zarówno poprzez fakty, jak i emocjonalno-metafizyczne odpowiedzi na te fakty.

Wyraźne rozdzielenie materiału poetyckiego na dwa zasadnicze okresy – lirykę „przed emigracją" (1978–1982) oraz wiersze pisane już na obczyźnie (1999–2019) – porządkuje narrację zgodnie z klasycznym schematem rytuału przejścia. Pierwsza sekwencja odpowiada fazie separacyjnej, druga natomiast – fazie przedłużonej liminalności. Poezja z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych konstruuje figurę *homo viator* sumienia – podmiotu moralnie zantagonizowanego wobec rzeczywistości PRL-u, którego droga rozpoczyna się w języku buntu, demaskacji i oskarżenia. Wiersze tego okresu wyrażają dramat rozdarcia między pragnieniem wspólnoty a niemożnością uczestnictwa w jej oficjalnym dyskursie; poeta staje się w nich świadkiem sprzeniewierzenia języka prawdzie. Wędrowanie dokonuje się tu jeszcze bez ruchu fizycznego – jest to emigracja duchowa, w której poetyckie „ja" wycofuje się z porządku publicznego, zachowując wierność słowu – ostatniej instancji etycznej.

[428] J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani*, op. cit., s. 252–259.

Zupełnie inny charakter uzyskuje liryka emigracyjna pisana w Kanadzie, dokumentująca przejście od interwencji ku kontemplacji – od języka protestu do języka powściągliwej medytacji. Wiersze z lat 1999–2019 zdominowane są przez ton melancholijny i refleksyjny: pojawiają się motywy starzenia się, przemijania, samotności oraz kryzysu sensu słowa w świecie nadmiaru komunikacji. Dominującym doświadczeniem poetyckiego „ja" staje się już nie walka z systemem, lecz konfrontacja z pustką egzystencjalną migracyjnego „pomiędzy". Poeta obserwuje rzeczywistość przez filtr alienacji: wielokulturowe miasto ukazuje się w postaci przestrzeni anonimowych przepływów ludzi i znaczeń, w której jednostkowa pamięć nie znajduje trwałego zakorzenienia.

W tym ujęciu emigracja odsłania się jako szczególna forma diagnozy cywilizacyjnej. Świat przedstawiony w wierszach Zymana podlega stopniowej degradacji – nie tyle w wymiarze materialnym, ile aksjologicznym i symbolicznym. Wyrazistym znakiem tej diagnozy staje się motyw „śmieci", które przestają oznaczać jedynie odpad, a urastają do rangi figury totalnej ekspansji materii pozbawionej sensu: „pochłaniają coraz większe obszary", „sięgają […] po nasze myśli / idee / uczucia"[429]. Proces ten obejmuje zarówno rzeczywistość zewnętrzną, jak i sferę duchową, prowadząc do zatarcia granicy między tym, co znaczące, a tym, co zbędne.

Zbliżoną diagnozę przynosi wiersz *Z podręcznego leksykonu*, w którym kryzys zostaje przeniesiony na poziom samego poetyckiego „ja". Egzystencja przybiera tu postać „życia / na niby", rozproszonego w świecie przypadkowości, powierzchowności i nadmiaru bodźców. Człowiek funkcjonuje w rzeczywistości pozbawionej centrum i kierunku – „podróż / bez celu" staje się figurą jego kondycji, a „kolorowy supermarket" metaforą świata oferującego intensywność doznań, lecz niedostarczającego sensu.

Wiersz *Ziemia niczyja* ukazuje natomiast przestrzeń emigracyjną pozbawioną możliwości rzeczywistego zakorzenienia. Kanada nie staje się tu „ziemią obiecaną", lecz przestrzenią iluzji i zawieszenia, w której poetyckie „ja" pozostaje „czymś równie nieistotnym jak żart w obcym języku"[430]. Szczególnie znacząca okazuje się diagnoza zaniku słowa: „zanika słowo, towar bez znaczenia", co oznacza głębokie załamanie relacji między językiem a doświadczeniem. Roncesvalles – „kraina zabawnej polskości" – pełni funkcję zastępczego centrum, które jednak nie prowadzi do integracji, lecz utrwala stan

[429] E. Zyman, *Śmieci*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, Kielce 2021, cz. *Nad wielką wodą*, s. 183.
[430] E. Zyman, *Ziemia niczyja*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 169.

egzystencjalnego uwięzienia: „tu kres ich podróży, / ostatnia przystań, z której nie ma wyjścia”[431].

W wierszu *Nad wielką wodą* ocean staje się „wielką metaforą losu” – figurą granicy, milczenia i nieprzeniknionej głębi, wobec której język okazuje się bezradny. „Nadchodzi czas spowiedzi której nie udźwigną żadne znane słowa”[432] – wyznanie to ujawnia moment, w którym doświadczenie przekracza możliwości wyrazu. Relacja poetyckiego „ja” z żywiołem odsłania zarazem jego wewnętrzne pęknięcie: „twarz którą widzę nie jest moją twarzą”[433] – doświadczenie obcości obejmuje nie tylko świat, lecz także własną tożsamość. Wiersz *Powrót* dopełnia tę diagnozę, podważając samą możliwość odzyskania utraconego miejsca. Powrót nie prowadzi do odnowienia, lecz do konfrontacji z rozpadem pamięci i iluzją przeszłości: „zderzeniem kłamliwej pamięci / z dniem pozbawionym złudzeń”[434]. Ojczyzna, zamiast pozostawać miejscem zakorzenienia, staje się „ziemią jałową”, pozbawioną zdolności rodzenia znaczeń i nadziei. W ten sposób poezja układa się w spójną diagnozę współczesności: degradacji podlega świat znaczeń, człowiek tracący zdolność ich przeżywania oraz miejsce przestające pełnić funkcję fundamentu zakorzenienia. Emigracja nie prowadzi do nowego centrum, ale ujawnia niemożność zamieszkania świata – zarówno tego utraconego, jak i aktualnego.

Szczególne znaczenie uzyskuje symbolika oceanu – „wielkiej wody”, będącej metaforą dystansu fizycznego oraz figurą ontologicznej nieskończoności. Ocean oddziela Polskę zapamiętaną od Kanady doświadczanej, stając się *limen* nie tyle geograficznym, ile egzystencjalnym. W tym ujęciu *homo viator* nie dąży do odnalezienia nowego punktu zakorzenienia, ale pozostaje na peryferiach rzeczywistości. Poezja emigracyjna ujawnia przejście ku postawie *homo viator metaphysicus*, pielgrzyma metafizycznego, który nie dąży już do społecznej zmiany, ale próbuje oswoić własną kruchość w obliczu przemijania.

Poetycka dychotomia obu okresów uwyraźnia fundamentalną prawidłowość egzystencjalnej drogi poety: tam, gdzie bunt ustępuje melancholii, nie kończy się wędrówka, ale zmienia się jej wektor. Zanik heroicznego tonu nie prowadzi do nihilizmu, ale do ascezy słowa – konsekwentnej, niewidowiskowej wierności poezji traktowanej jako ostatnie schronienie duchowe. Język zostaje ocalony kosztem społecznego oddziaływania: w świecie „zużytych słów” poeta nie pragnie już publicznej recepcji, ale zachowania sensu w obrębie

[431] Ibidem, s. 171.
[432] E. Zyman, *Nad wielką wodą*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 206.
[433] Ibidem, s. 207.
[434] E. Zyman, *Powrót*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 176.

własnego doświadczenia. Poezja staje się odpowiednikiem utraconego domu – prywatnym *axis mundi*, wokół którego może krążyć świadomość emigranta.

Perspektywa ta koresponduje z rozpoznaniami Elżbiety Rybickiej, według których literatura migracyjna wytwarza „miejsca duchowe" zastępujące utracone topografie zakorzenienia[435]. W tym ujęciu miejsce przestaje być kategorią wyłącznie geograficzną, a staje się konstrukcją symboliczną i egzystencjalną, organizującą tożsamość w warunkach wykorzenienia. W twórczości Zymana „miejsce" konstytuuje się nie poprzez realną przestrzeń Kanady, ale poprzez język poezji pełniący funkcję duchowej ojczyzny. Emigrant nie zadomawia się zatem w świecie fizycznym, ale „zadomawia się w słowie", które umożliwia przemieszczanie się między przeszłością a teraźniejszością bez rozpadu tożsamości.

Analiza ta znajduje potwierdzenie również w badaniach Justyny Budzik, podkreślającej, że polska poezja emigracyjna w Kanadzie często przyjmuje postać literatury kontemplacyjnej, skupionej na zachowaniu dziedzictwa językowego i duchowego bardziej niż na uczestnictwie w nowym obiegu kulturowym[436]. Zyman stanowi reprezentatywną figurę tej formacji: jego twórczość nie dąży do asymilacji estetycznej, ale do ocalania ciągłości poetyckiego idiomu. Tym samym *homo viator* osiąga swój ostateczny punkt wewnętrzny – nie w nowym miejscu, lecz w utrwalonej tożsamości językowej.

W kompozycji książki Piskulaka funkcja wierszy wykracza zatem poza dokumentowanie zmian stylu poety. Poezja pełni rolę wewnętrznej mapy drogi, odsłaniając proces przechodzenia od interwencji moralnej ku metafizycznej kontemplacji. Tak ujęta liryka staje się podstawowym kluczem do zrozumienia tej przemiany: od poety władającego słowem do poety-pielgrzyma, dla którego język pozostaje nie narzędziem walki, ale sposobem trwania.

Załączona do książki bibliografia Edwarda Zymana może być odczytana jako syntetyczny zapis rytmu jego drogi twórczej, wyznaczanego przez okresy intensywnej obecności poetyckiego głosu oraz fazy twórczego milczenia. Obejmuje ona zarówno publikacje książkowe i rozproszone wiersze, jak i teksty krytyczne oraz prace redakcyjne. Całość układa się w świadectwo aktywności o charakterze nie linearnym, lecz pulsacyjnym, wyznaczanym przez kolejne fazy intensywnej obecności i wycofania. Chronologia publikacji ujawnia zarazem okresy przerwy odpowiadające czasom szczególnego

[435] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 152–170.
[436] J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani*, op. cit., s. 248–260.

zaangażowania w działalność środowiskową i wydawniczą, w których twórczość własna ustępuje miejsca pracy na rzecz wspólnoty literackiej. Powrót do poezji nie oznacza jednak przywrócenia dawnej ciągłości, ale przyjmuje formę późnego bilansu – świadectwa trwania przy słowie mimo rozproszenia i braku pełnej reintegracji. Biografia twórcza poety układa się zatem nie w linię rozwoju, lecz w rytm powrotów – w doświadczenie drogi, w której milczenie nie oznacza zaniku, ale stanowi jeden z jej koniecznych etapów. Poezja nie tyle domyka ten proces, ile odsłania jego wewnętrzną logikę: trwania mimo przerw, powracania mimo rozproszenia i odnajdywania sensu nie w ciągłości, lecz w wierności słowu.

4.6. *Szermętowski vel Szermentowski* – biografia jako droga widzenia

Odrębną postać przyjmuje motyw drogi w powieści *Szermentowski vel Szermentowski: Powieść biograficzna o Józefie Szermentowskim*[437], gdzie zostaje on powiązany z doświadczeniem widzenia i formacją artysty. Biografia malarza odsłania proces poznawczy, w którym wędrówka przekształca się w sposób widzenia – formę rozumienia świata poprzez obraz i pamięć. Przejście to nie oznacza zerwania z dotychczasowym tokiem analizy, lecz jego pogłębienie i przesunięcie. O ile w przypadku Edwarda Zymana doświadczenie drogi realizowało się przede wszystkim w przestrzeni języka i wiązało się z próbą ocalenia sensu słowa w warunkach emigracyjnego „pomiędzy", o tyle w powieści Piskulaka zostaje ono przeniesione w obszar obrazu. Wędrówka przyjmuje tu postać doświadczenia artysty wpisanego w realia XIX wieku.

Od emigranta słowa do emigranta obrazu – przemiana medium

Zamknięcie analizy biografii literackiej Edwarda Zymana nie oznacza w obrębie projektu Andrzeja Piskulaka zakończenia refleksji nad figurą *homo viator*. Przeciwnie – staje się punktem koniecznego przesunięcia perspektywy: z doświadczenia emigranta XX i XXI wieku ku wcześniejszej, dziewiętnastowiecznej odsłonie twórczej wędrówki artysty. Jeśli w *Świat jest zawsze obok* Zyman pozostawał pielgrzymem słowa i pamięci, trwającym

[437] A. Piskulak, *Szermętowski vel Szermentowski: Powieść biograficzna o Józefie Szermentowskim*, Zagnańsk 2022 (dalej: *Szermętowski vel Szermentowski*); vide Aneks F.

przy języku w sytuacji historycznego wykorzenienia, to bohater kolejnej powieści – Józef Szermętowski, późniejszy Szermentowski[438] – reprezentuje figurę pokrewną, ale zarazem odmienną. Staje się *homo viator* obrazu – artystą-tułaczem wędrującym nie tylko w przestrzeni kulturowej, lecz również realnie między prowincjonalnym miasteczkiem, Warszawą pod zaborami i paryską metropolią sztuki XIX wieku.

Obie postacie łączy doświadczenie drogi, która staje się konstytutywnym elementem ich tożsamości twórczej. Poeta buduje swoją duchową wędrówkę w cieniu stanu wojennego i emigracyjnego „bycia pomiędzy", podczas gdy Szermentowski podejmuje podróż wynikającą zarówno z marzenia o artystycznej edukacji, jak i z konieczności realizacji powołania w warunkach narodowego zniewolenia. W obu przypadkach droga nie stanowi formy estetycznej ucieczki od rzeczywistości, ale pozostaje odpowiedzią na dziejowe pęknięcie świata – zarówno w wymiarze fizycznym, jak i symbolicznym. Dla Zymana oznacza doświadczenie cenzury i politycznego wykluczenia, dla Szermentowskiego – brak realnych możliwości rozwoju sztuki w kraju podporządkowanym zaborom.

Przejście to nie tylko porządkuje kolejne ogniwa analizy, lecz także ujawnia wewnętrzną spójność projektu twórczego Piskulaka: niezależnie od epoki i medium droga pozostaje kategorią konstytutywną, poprzez którą pisarz rozpoznaje doświadczenie człowieka – jego wykorzenienie, poszukiwanie sensu oraz próbę odnalezienia miejsca w świecie. W tym kontekście *Szermentowski vel Szermentowski* rozwija tę samą figurę antropologiczną w historycznie osadzonej formie opowieści o artyście, dla którego widzenie staje się sposobem istnienia, a obraz narzędziem rozumienia świata i zapisywania pamięci.

Następuje tym samym wyraźna zmiana dominanty doświadczenia wędrowania, która nie niweluje jednak zasadniczej ciągłości całego projektu. W przypadku Zymana wędrówka miała charakter przede wszystkim wewnętrzny – była pielgrzymką sumienia i próbą ocalenia sensu słowa w krajobrazie emigracyjnej pustki. Los Szermentowskiego przeciwnie, od początku wpisuje się w konkretne topografie: Bodzentyn, Kielce, Warszawę i Paryż, a następnie paryskie salony i atelier. Jest to inicjacyjna droga artysty wchodzącego w świat sztuki europejskiej, ale zarazem droga coraz głębszego osamotnienia i choroby, które – podobnie jak u Zymana – ujawniają kruchość ludzkiego powołania w konfrontacji z absolutnymi wymaganiami twórczości.

[438] Józef Szermentowski (właśc. Józef Szermętowski, 1833–1876) – polski malarz pejzażysta związany z Kielecczyzną, przedstawiciel realizmu pejzażowego.

Piskulak konstruuje w ten sposób w swoim cyklu powieściowym podwójny portret *homo viator*: jeden osadzony w realiach nowoczesnej diaspory literackiej, drugi – w dziewiętnastowiecznej wędrówce artystycznej po Europie. Obaj bohaterowie podejmują drogę z prowincji do centrów kultury, ale nie osiągają pełnej reintegracji. Poeta powraca jedynie w wymiarze archiwalnym – w zapisie słowa; Szermentowski natomiast umiera na obczyźnie, nie doczekawszy pełnego uznania w ojczyźnie. W obu narracjach powrót, w sensie campbellowskim, pozostaje niespełniony, co potwierdza konsekwencję reinterpretacji monomitu. Zwycięstwem bohatera nie staje się triumf nad światem, ale wierność własnemu powołaniu aż do końca drogi, nawet za cenę osamotnienia i choroby.

Tak skonstruowane przejście pozwala odczytać powieść *Szermentowski vel Szermentowski* w kategoriach naturalnego przedłużenia refleksji nad losem twórcy-wędrowca, tym razem wpisanym w realia historii sztuki i romantycznej emigracji artystycznej. Figura *homo viator*, prowadząca od literackiego świadka XX wieku ku malarzowi pejzaży XIX stulecia, nie ulega rozproszeniu, ale pogłębieniu. Droga twórcza odsłania się tutaj w wymiarze doświadczenia ponadczasowego i transhistorycznego, wspólnego różnym generacjom artystów, wędrujących ku sztuce, lecz nigdy nieosiągających pełnego spokoju osiedlenia w świecie. Tak zarysowana perspektywa interpretacyjna otwiera miejsce dla analizy powieści *Szermentowski vel Szermentowski*, stanowiącej kolejne ogniwo cyklu *homo viator* – opowieści o drodze artysty obrazu, dopełniającej emigracyjną drogę poety i unaoczniającej jedność twórczych wędrówek ponad granicami epok i dziedzin sztuki.

Widzenie jako poznanie – artysta w wędrówce

Jeśli w biografii Edwarda Zymana droga realizowała się przede wszystkim w postaci wędrówki słowa i pamięci, to w powieści *Szermętowski vel Szermentowski* Andrzej Piskulak przenosi figurę *homo viator* w obszar obrazu, czyniąc z widzenia podstawowy wymiar doświadczenia twórczego. Wędrówka artysty przestaje oznaczać wyłącznie przemieszczanie się między miejscami i środowiskami, a zaczyna obejmować również proces stopniowego kształtowania spojrzenia – sposobu interpretowania rzeczywistości poprzez pejzaż, światło i pamięć obrazu. Droga prowadzi tu nie tylko przez kolejne przestrzenie geograficzne, lecz także przez kolejne etapy dojrzewania percepcji, która staje się podstawowym narzędziem poznania świata i samego siebie.

Figura *homo viator* osiąga tutaj swoją najbardziej złożoną i wielowymiarową postać. Powieść domyka wieloczęściowy, rozproszony w czasie projekt literacki Piskulaka, w którym wędrowanie – fizyczne, duchowe, moralne i artystyczne – staje się osią konstrukcyjną biografii zarówno postaci historycznych, jak i bohaterów fikcyjnych. Obecna już w poprzednich utworach kategoria drogi powraca tu jednak w wyraźnie nowej odsłonie: nie przybiera formy drogi pielgrzymiej, moralnej służby czy egzystencjalnej próby, lecz przekształca się w drogę widzenia – odpowiednik emigracyjnej drogi słowa, tym razem wpisany w doświadczenie obrazu. Widzenie odsłania się tutaj nie tyle w wymiarze aktu percepcji, ile stopniowego dojrzewania spojrzenia oraz przemiany sposobu postrzegania świata. Towarzyszy temu ewolucja poznawcza i estetyczna, poprzez którą artysta kształtuje własną tożsamość.

Literatura zostaje tutaj najpełniej spleciona z historią sztuki, antropologią miejsca i hermeneutyką egzystencjalną, tworząc narrację biograficzną rozwijającą się jednocześnie na trzech płaszczyznach: faktograficznej, artystycznej i duchowej. Józef Szermentowski, urodzony w Bodzentynie, wychowany w pejzażu świętokrzyskiej prowincji i wpisany w tradycję polskiego realizmu XIX wieku, pozostaje zarazem twórcą głęboko osadzonym w europejskiej historii sztuki. Jego droga przecina się z polskim romantyzmem, doświadczeniem Paryża II Cesarstwa oraz przemianami percepcji właściwymi epoce rodzącej się nowoczesności. W tym wymiarze los Szermentowskiego staje się egzystencjalnym modelem artysty nowoczesnego – nie w znaczeniu spełnienia, ale strukturalnego rozdarcia – rozpiętego między centrum a peryferią, ojczyzną a emigracją, pragnieniem doskonałości a doświadczeniem własnej kruchości.

Narracja buduje szczególne napięcie pomiędzy plastyką opowieści i dokumentalnym zapleczem archiwalnym. Wykorzystanie korespondencji Józefa Szermentowskiego uzupełniają pojawiające się w narracji nawiązania do wydarzeń, dzieł, wystaw i recenzji prasowych związanych z życiem epoki. Całość zostaje dopełniona wyraźnie literacką modulacją, pozwalającą wejść w wewnętrzny świat bohatera tam, gdzie archiwum milknie. Owa podwójność, dokumentalna i literacka, wpisuje powieść w nurt biofikcji opisywanej przez Małgorzatę Czermińską, a jednocześnie otwiera przestrzeń dla hermeneutycznej rekonstrukcji świadomości artysty, zgodnej z koncepcją „tożsamości narracyjnej" Paula Ricoeura[439].

[439] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, op. cit., s. 19–32; P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, op. cit., s. 161–182.

Najsilniej wybrzmiewającą kategorią spajającą tę wielowymiarową narrację pozostaje jednak droga. W przypadku Szermentowskiego nie stanowi ona już wyłącznie metafory rozwoju duchowego, ale również proces epistemologiczny. Artysta, formowany przez przestrzeń rodzinnego Bodzentyna, doświadczenie prowincji, warszawskie kształcenie pod okiem Gersona, a następnie paryską inicjację w Luwrze i Barbizonie, przechodzi kolejne etapy przekształcania percepcji: od intuicyjnego „chłopskiego patrzenia", przez etap „patrzenia szkolnego", aż po odkrycie, że prawdziwe widzenie nie polega na kopiowaniu rzeczywistości, ale na poszukiwaniu jej wewnętrznego światła. Właśnie ta przemiana sposobu widzenia, opisana w duchu XIX-wiecznej rewolucji percepcji Jonathana Crary'ego[440], stanowi klucz do zrozumienia tej postaci.

Jednocześnie powieść zachowuje silne zakorzenienie w polskiej refleksji filozoficznej. Niechęć bohatera do bycia „jakimś bezrozumnym pacykarzem"[441] odsłania przekonanie, że sztuka powinna pozostawać wierna prawdzie rozumianej w kategoriach wartości obiektywnej[442]. Rozważania o świetle i pejzażu korespondują z myślą Władysława Stróżewskiego, według której piękno wiąże się z „odsłonięciem bytu"[443]. Z kolei sposób „włączania ducha w obraz" pozostaje zgodny z fenomenologiczną intuicją Romana Ingardena dotyczącą wielowarstwowej struktury dzieła sztuki[444]. Perspektywy te wzmacniają interpretację i sytuują doświadczenie Szermentowskiego w szerokim kręgu europejskich refleksji o sztuce.

Wprowadzenie to stanowi punkt wyjścia dla dalszej syntezy, ukazującej drogę Józefa Szermentowskiego z perspektywy złożonego formowania się podmiotu artystycznego. Obejmuje ona doświadczenie zakorzenienia w prowincji, otwarcia na świat, emigracyjnego rozdarcia oraz dojrzewania w zmaganiu z chorobą i samotnością. Najpełniej wyraża się jednak w nieustannym ruchu ku światłu, pejzażowi i sztuce, poprzez który artysta stopniowo odnajduje własną prawdę widzenia. W tym sensie biografia Szermentowskiego odsłania nie tylko historię malarza XIX wieku, lecz także uniwersalny model twórczej wędrówki, w której poznanie świata pozostaje nierozerwalnie związane z poznawaniem samego siebie.

---

[440] J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2009, s. 21–35.
[441] A. Piskulak, *Szermętowski vel Szermentowski*, op. cit., s. 258.
[442] R. Legutko, *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte*, Kraków 1994, s. 42–48.
[443] W. Stróżewski, *O pięknie*, [in:] idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 15–29.
[444] R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 51–72.

Biografia widzenia – artystyczna droga Józefa Szermentowskiego

Jeśli w biografii Edwarda Zymana droga miała przede wszystkim charakter duchowy i językowy, to w *Szermętowskim vel Szermentowskim* Andrzej Piskulak przesuwa akcent ku doświadczeniu widzenia, czyniąc z wędrowania podstawowy warunek poznania i artystycznego samostanowienia. Figura *homo viator*, obecna w całym tym pisarstwie, osiąga tutaj swoją najpełniejszą postać: staje się nie tylko metaforą egzystencji, lecz także narzędziem interpretacji biografii artystycznej. Szermentowski jest bohaterem w drodze w sensie dosłownym – jego życie organizują podróże między Bodzentynem, Kielcami, Warszawą i Paryżem, a także wędrówki piesze i konne po górach, dolinach, polach i lasach regionu świętokrzyskiego. Jednak to, co w powieści najistotniejsze, rozgrywa się we wnętrzu bohatera: droga staje się procesem duchowego dojrzewania – próbą nadania sensu doświadczeniu rozdarcia, przekraczania własnych ograniczeń oraz stopniowego kształtowania spojrzenia, poprzez które artysta uczy się widzieć świat i siebie samego.

W odróżnieniu od wcześniejszych realizacji *homo viator* nie jest tu figurą moralną ani duchową, ale przede wszystkim artystyczną. Bohater wędruje, ponieważ droga stanowi jego podstawowy sposób istnienia – pozwala poznawać świat, uczyć się patrzeć i wypracowywać własną metodę malarską. Nie jest to pielgrzymka religijna, jak u Weroniki w powieści *W imię Ojca*, ani droga wewnętrznej przemiany dominująca w Basztarze, lecz droga poznania. W tej postaci Szermentowski zbliża się do bohatera romantycznego, pozbawionego jednak patosu. Bliżej mu do nowoczesnego artysty, który nie posiada już metafizycznej gwarancji sensu i musi wypracować ją samodzielnie.

Motyw drogi prowadzony jest konsekwentnie przez całą narrację. W dzieciństwie bohater wędruje po okolicach Bodzentyna, gdzie jego wrażliwość kształtuje pejzaż prowincji – ten sam, do którego będzie powracał przez całe życie, także na obczyźnie. W Warszawie droga przybiera wymiar miejski: labirynt ulic, pracownie artystyczne, sale muzealne oraz nowe technologie widzenia stają się etapami edukacji i próbami charakteru. W Paryżu motyw wędrówki ulega intensyfikacji. Bohater przemierza Luwr niczym świątynię sztuki, Barbizon zaś traktuje jak duchową szkołę pejzażu. Jednocześnie samotnie krąży po mieście, które fascynuje i przytłacza – podsyca ambicję, ale zarazem rani poczucie tożsamości.

Droga ma w tej powieści charakter dynamiczny: nieustanne przechodzenie od miejsca do miejsca, od światła do cienia oraz od nadziei do zwątpienia buduje napięcie konstytuujące tożsamość artysty. Jak zauważa Mircea Eliade, wędrówka posiada zawsze

wymiar symboliczny i odzwierciedla przejście od niewiedzy ku poznaniu[445]. Szermentowski, choć nie jest mistykiem, przechodzi podobne przeobrażenie. Jego droga prowadzi przez pracę, ból, chorobę, zachwyt i twórczość aż do kresu życia, gdy, umierając na obczyźnie, powraca myślami w kieleckie i bodzentyńskie strony, jakby pragnął po raz ostatni zobaczyć pejzaż, który pozostał jego najgłębszym doświadczeniem pamięci.

Wędrówka ta ma również wymiar liminalny. Przestrzeń emigracji staje się progiem – stanem bycia „pomiędzy", o którym pisał Victor Turner[446]. Bohater przynależy jednocześnie do świata prowincji, która ukształtowała jego spojrzenie, oraz do nowoczesnej metropolii wymagającej konfrontacji z europejskimi standardami sztuki. Doświadczenie to okazuje się formacyjne: droga staje się coraz mniej geograficzna, a coraz bardziej wewnętrzna i prowadzi ku pamięci pejzażu, światłu oraz pracy nad obrazem.

Zderzenie prowincji i metropolii pozwala ukazać *homo viator* w roli figury nowoczesności. Wędrowiec nie poszukuje już miejsca ostatecznego spełnienia; jego droga pozostaje otwarta aż do granicy życia. Szermentowski wpisuje się tym samym w tradycję artystów XIX wieku, różni się jednak od nich zasadniczo: jego wędrówka nie prowadzi ku absolutowi metafizycznemu, ale ku sztuce i własnemu obrazowi świata. Gdy ciało słabnie i nie może już podążać za spojrzeniem, droga stopniowo dobiega kresu.

Narracja nadaje tej ostatniej fazie wymiar tragiczny. Bohater umiera pozostając wędrowcem zawieszonym między Polską a Francją, bez możliwości powrotu. Śmierć stanowi zarazem dopełnienie figury *homo viator* i świadectwo, że droga artysty nigdy nie zostaje całkowicie zamknięta Na tym tle powieść wpisuje Szermentowskiego w tradycję artysty-wygnańca, nadając jej jednocześnie wyraźnie egzystencjalny i nowoczesny wymiar – człowieka pozostającego w drodze ku sensowi, prawdzie widzenia oraz własnemu wnętrzu.

Geopoetyka pamięci i widzenia – przestrzenie formacji artysty

W *Szermętowskim vel Szermentowskim* przestrzeń nie stanowi neutralnego tła ani dekoracji biograficznych zdarzeń, lecz pełnoprawnego uczestnika procesu kształtowania bohatera. Andrzej Piskulak buduje świat przedstawiony poprzez relacje między miejscem a doświadczeniem, światłem a patrzeniem oraz krajobrazem a pamięcią. Powieść wpisuje

[445] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 32–36, 107–110.
[446] V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 94–110.

się tym samym w nurt geopoetyki, rozumianej zarówno przez Kennetha White'a, jak i Elżbietę Rybicką jako przestrzeń spotkania człowieka ze światem oraz indywidualnego i kulturowego „zamieszkiwania"[447]. W przypadku Szermentowskiego przestrzenie te układają się w trzy zasadnicze kręgi: prowincję świętokrzyską, Warszawę oraz Paryż wraz z Barbizonem. Każdy z nich formuje odmienny wymiar jego tożsamości, natomiast ich wzajemne napięcia współtworzą drogę przebiegającą nie tylko przez mapy geograficzne, lecz przede wszystkim przez pejzaże pamięci.

Pierwszym i najważniejszym miejscem formacji bohatera pozostaje Bodzentyn i szerzej – ziemia świętokrzyska (1833–1849). To tutaj rodzi się jego wrażliwość na naturę: światło przebijające przez gałęzie drzew, ciszę pól i rytm wiejskiej pracy. Przestrzeń ta funkcjonuje w powieści w roli obszaru źródłowego – „pamięci pierwotnej", która w sensie bachelardowskim konstytuuje wewnętrzną topografię artysty[448]. Doświadczenie to zostaje skondensowane w sekwencjach obrazów o wyraźnie proto-malarskim charakterze: „usłonecznione pola, w porze wieczornej, zachmurzone zmierzchy, otulone mgłami świty, szarpane wichurą bezlistne drzewa"[449]. Nie jest to jeszcze pejzaż rozpoznany intelektualnie, ale afektywna matryca widzenia – zapis rytmu światła i czasu.

Zapamiętany pejzaż nie pełni funkcji topograficznej; staje się raczej wewnętrznym rezerwuarem obrazów, do którego bohater powraca również na emigracji. Szermentowski nosi go w sobie także w Paryżu, gdzie w chwilach największej samotności powracają obrazy pól, strumieni, drzew i wież kościołów. W ten sposób prowincja przestaje być jedynie miejscem dzieciństwa, a staje się trwałą matrycą późniejszego malarstwa artysty – źródłem światła, pamięci i sensu organizujących całe doświadczenie pejzażu. Gdy francuscy pejzażyści doceniają wyjątkowe wyczucie natury u Szermentowskiego, nieświadomie poświadczają, że maluje on nie tyle to, co widzi, ale to, co pamięta. „Ma w głowie tylko kieleckie drzewa, pola, oblicza chłopów, tak jakby nie było innych inspiracji nad Sekwaną"[450]. Piskulak buduje w ten sposób geopoetykę pamięci, w której lokalność nie stanowi ograniczenia, ale źródła twórczej siły.

Przestrzeń kielecka (Kielce 1849–1853) pełni w *Szermętowskim vel Szermentowskim* funkcję szczególną: nie jest już miejscem dzieciństwa bohatera, ale nie staje się jeszcze centrum jego artystycznej inicjacji. Pozostaje przede wszystkim progiem drogi –

[447] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 17–29.
[448] G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, op. cit., s. 25–38.
[449] A. Piskulak, *Szermętowski vel Szermentowski*, op. cit., s. 41.
[450] Ibidem, s. 242.

przestrzenią przejścia. To właśnie tutaj pojawia się postać Tomasza Zielińskiego, który nie tyle formuje młodego malarza, ile po raz pierwszy rozpoznaje i nazywa jego powołanie. W sensie campbellowskim Zieliński pełni funkcję strażnika progu, figury pośredniej umożliwiającej bohaterowi opuszczenie świata znanego, lecz nieprzeprowadzającej go przez próbę w jego imieniu.

W geopoetycznym porządku powieści Kielce pozostają zarazem typową „małą ojczyzną inicjacyjną": miejscem lokalnego rozpoznania, w którym prowincja nie zamyka, ale otwiera. Tego rodzaju przestrzenie powracają w całej twórczości Andrzeja Piskulaka jako kluczowe punkty przejścia – miejsca, w których sens drogi zostaje nazwany, zanim bohater zostanie rzucony w anonimowość wielkiego świata. Szczególnie znaczący charakter ma epizod związany z dębem Bartkiem, przywołany mimochodem podczas podróży Szermentowskiego i Franka Kostrzewskiego do Samsonowa. Zatrzymanie zaprzęgu i gest wskazania „czegoś niezwykłego" w pejzażu nie pełnią funkcji realistycznego detalu. Uruchamiają natomiast motyw drzewa – figury trwania, pamięci i zakorzenienia, wpisanej w symbolikę „małych ojczyzn", scalającą różne porządki czasowe i biografie w spójną przestrzeń pamięci i znaczeń. Bartek, obecny wcześniej w poezji Piskulaka oraz w *Basztarze*, staje się tu znakiem ciągłości tego *imaginarium*.

W narracji *Szermętowskiego vel Szermentowskiego* drzewo przestaje być jedynie przedmiotem estetycznej kontemplacji, ile znakiem rozpoznania miejsca – czymś, co „ma już swoje imię" i istnieje przed bohaterem, niezależnie od jego losu. Chłopięce porównanie Bartka do „chłopa Maćka z Bodzentyna"[451] wprowadza dodatkowy wymiar antropomorficzny: drzewo zostaje wpisane w porządek ludzkiej wspólnoty, stając się figurą lokalnej tożsamości, organicznej ciągłości i cielesnego trwania. W ten sposób pejzaż naturalny splata się z pejzażem kulturowym, a dąb urasta do rangi symbolu nieprzemijającej obecności miejsca trwającego mimo ludzkich wędrówek. Motyw Bartka pełni również funkcję progu pamięci. Szermentowski nie zatrzymuje się przy drzewie na dłużej, lecz przejeżdża obok, podążając dalej własną drogą. Ten moment minięcia okazuje się znaczący: bohater wkracza w ruch inicjacyjny, opuszcza przestrzeń zakorzenienia, ale nie traci z nią kontaktu. Drzewo pozostaje za nim, a zarazem trwa w jego pamięci w postaci obrazu ciągłości, wobec której własna egzystencja okazuje się krucha i czasowa.

Dąb Bartek stanowi w powieści punkt styczny różnych figur *homo viator*: wędrowca słowa, wędrowca obrazu oraz podmiotu lirycznego poezji Piskulaka. Drzewo, nieruchome,

[451] Ibidem, s. 73.

nazwane i zakorzenione, kontrastuje z losem artysty zmuszonego do pozostawania w drodze i przekraczania granic miejsca oraz własnej biografii. Motyw Bartka wpisuje się przy tym w szerszą symbolikę *axis mundi*, obejmującą także Święty Krzyż i pasma Gór Świętokrzyskich, które w obrębie tego *imaginarium* tworzą przestrzeń duchowej wędrówki i doświadczenia sacrum[452]. Jego pojawienie się w *Szermętowskim vel Szermentowskim* ma charakter inicjacyjny: ustanawia pierwsze doświadczenie widzenia będące spotkaniem z czymś trwalszym i wcześniejszym niż jednostkowa biografia. W ten sposób los XIX-wiecznego malarza zostaje wpisany w tę samą archetypiczną geografię obecną również w innych utworach Piskulaka – geografię zakorzenienia, w której sztuka rodzi się z kontaktu z miejscem, a droga artysty rozpoczyna się od rozpoznania centrum.

W świętokrzyskiej sekwencji powieści doświadczenie drogi zostaje dodatkowo poszerzone o warstwę narracyjną poprzez włączenie lokalnych podań, legend i przekazów historycznych. Trasa z Kielc przez Nową Słupię ku Łysej Górze nie jest jedynie ruchem w przestrzeni, lecz wędrówką przez palimpsest sensów, w którym współistnieją ludowe wierzenia, pamięć historyczna oraz chrześcijańska sakralizacja krajobrazu. Opowieści o sabatach czarownic, dawnych bożnicach pogańskich czy relikwiach Drzewa Krzyża Świętego konstytuują przestrzeń nasyconą kulturowo – wypełnioną narracjami, w których mit i historia tworzą wspólny porządek doświadczenia[453].

Szczególnie istotne pozostaje to, że nośnikiem tej pamięci staje się Józek – „człowiek stąd", którego wiedza nie ma charakteru uczonego, lecz wyrasta z przekazu wspólnotowego. Jego opowieść funkcjonuje na równych prawach z historycznym dyskursem Sobieszczańskiego, ujawniając wielogłosowy charakter przestrzeni świętokrzyskiej. Droga artysty prowadzi nie tylko przez pejzaż, ale także przez opowieści związane z tym miejscem. Łysa Góra stanowi przy tym punkt kulminacyjny lokalnej kosmologii – miejsce graniczne, w którym krzyżują się sacrum i profanum, chrześcijaństwo oraz przedchrześcijańska mitologia, wiedza uczona i wyobraźnia ludowa. Droga młodego Szermentowskiego zostaje tym samym wpisana w archetypiczną przestrzeń inicjacyjną, gdzie widzenie świata rodzi się z kontaktu nie tylko z naturą, ale także z pamięcią, narracją i symboliczną głębią miejsca.

---

[452] Pojęcie *axis mundi* stosowane jest tu w sensie antropologiczno-symbolicznym (M. Eliade) oraz geopoetycznym (E. Rybicka); cf. ujęcie doświadczenia przestrzeni jako formy przeżycia (R. Nycz): M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 36–47; E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 89–104; R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 51–62.

[453] Cf. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 20–38 (sakralizacja przestrzeni); vide E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 89–104 (kategoria „gęstości kulturowej" i palimpsestu miejsca).

Istotnym dopełnieniem tej sekwencji staje się motyw krzyża św. Benedykta, uruchamiający znaną z wcześniejszych powieści figurę mistrza-przewodnika. Benedykt, eremita żyjący w pustelni w lasach świętokrzyskich, pełnił w *Wincentym i Kadłubku* rolę pierwszego mentora, wprowadzającego bohaterów w doświadczenie drogi rozumianej w kategoriach próby, milczenia i poszukiwania sensu. W *Szermętowskim vel Szermentowskim* motyw ten powraca pod postacią materialnego znaku: krzyża wręczanego młodym wędrowcom jako pamiątka drogi. Jego funkcja nie polega na domknięciu sensu, ale na symbolicznym wyposażeniu wędrowca w znak orientacji mający towarzyszyć mu w przestrzeni niepewności i samotnego widzenia.

Tak rozumiana geopoetyka miejsca znajduje formalne dopełnienie w języku powieści. Styl *Szermętowskiego vel Szermentowskiego* cechuje świadoma powściągliwość i narracyjna przejrzystość. Rezygnacja z eksperymentów formalnych na rzecz stylu referencyjnego, momentami niemal kronikarskiego, pozwala zachować równowagę między dokumentalnym zapleczem biografii a literacką rekonstrukcją doświadczenia. Opisy pejzażu, drogi i światła operują prostymi, obrazowymi frazami, bliskimi językowi mówionemu i pamięciowemu, podporządkowanymi rytmowi przemieszczania się oraz stopniowego oswajania przestrzeni. Oszczędność stylistyczna nie zubaża jednak narracji, ale sprzyja jej kontemplacyjnemu rytmowi: sens rodzi się nie z retorycznej intensyfikacji, lecz z powtórzeń, pauz i stopniowego narastania motywów. Język powieści staje się elementem geopoetyki; podobnie jak krajobraz nosi ślady miejsca, pamięci i wspólnotowego doświadczenia. Dzięki temu świat przedstawiony nie zostaje jedynie opisany, ale „opowiedziany" z wnętrza regionu – jego historii, mitów i codziennej wyobraźni.

Ważnym momentem kieleckiego etapu drogi Szermentowskiego jest przywołana w powieści prelekcja Józefa Ignacego Kraszewskiego poświęcona pejzażowi i zadaniom sztuki narodowej. Zostaje ona włączona do narracji nie tyle w charakterze erudycyjnego ornamentu, ile programu widzenia porządkującego cały dalszy los artystyczny bohatera. Kraszewski konsekwentnie odrzuca naśladownictwo wzorców obcych, wskazując na konieczność zwrotu ku pejzażowi lokalnemu, wiejskiemu i codziennemu – temu, co własne i zakorzenione w doświadczeniu miejsca. Sztuka pejzażu nie zostaje sprowadzona do rejestracji powierzchownych widoków, lecz wyrasta z duchowego związku z krajobrazem, który trzeba poznać, umiłować i „przebyć", by móc go naprawdę zobaczyć. Program pejzażowy Kraszewskiego dopowiada tym samym to, co wcześniej zostało zasugerowane obrazem dębu Bartka: sztuka nie rodzi się z ruchu ku temu, co obce i efektowne, lecz z uważnego trwania przy tym, co własne, nazwane i zakorzenione w miejscu.

Istotnym ogniwem świętokrzyskiej sekwencji inicjacyjnej pozostaje również Galeria Tomasza Zielińskiego w Kielcach. W powieści nie jest ona jedynie miejscem ekspozycji dzieł, lecz przestrzenią pierwszej systematycznej konfrontacji młodego Szermentowskiego z europejskim kanonem sztuki. Spotkanie z malarstwem włoskim, flamandzkim czy hiszpańskim dokonuje się tu jeszcze nie w instytucjonalnym muzeum, lecz w prywatnej kolekcji, która wprowadza bohatera w szerszy horyzont kultury.

W geopoetycznym porządku powieści galeria pełni funkcję miejsca progowego, pośredniego między lokalnością „małej ojczyzny" a wielkim światem sztuki. Doświadczenie pejzażu, legendy i sacrum zostaje tu po raz pierwszy zestawione z historią malarstwa rozumianą z perspektywy ciągłości form i stylów. Nieprzypadkowa pozostaje również obecność relikwiarza z kośćmi Wincentego Kadłubka, uruchamiająca auto-intertekstualny dialog z wcześniejszą powieścią Piskulaka. Galeria staje się tym samym symbolicznym archiwum kultury – miejscem, w którym młody artysta po raz pierwszy doświadcza ciężaru tradycji, a zarazem uczy się widzenia poprzez kontakt z materialnymi śladami przeszłości[454]. Dopiero po tym doświadczeniu możliwe staje się przesunięcie drogi ku Warszawie. Stolica odsłania świat nowoczesnego dyskursu artystycznego, akademickiej dyscypliny i środowiskowej rywalizacji skupionej wokół Szkoły Sztuk Pięknych. W przeciwieństwie do przestrzeni świętokrzyskiej, opartej na pamięci miejsca i relacyjności zakorzenienia, Warszawa wprowadza bohatera w rytm instytucji, porównań i publicznej widzialności. Etap warszawski nie znosi jednak wcześniejszego doświadczenia zakorzenienia, lecz wystawia je na próbę. To tutaj wyraźnie zarysowuje się napięcie pomiędzy pamięcią pejzażu wyniesioną z „małych ojczyzn" a wymaganiami nowoczesnego świata sztuki – napięcie, które stanie się jednym z głównych motorów dalszej drogi bohatera i ostatecznie poprowadzi go ku emigracji.

Na tym etapie domyka się pierwsza część powieści – *Szermętowski* – której wewnętrzną granicę wyznacza nie tylko zmiana miejsca, lecz także zmiana zapisu nazwiska bohatera. Warszawa staje się przestrzenią przejścia: jeśli stolica uczy zasad funkcjonowania w polu sztuki, to dopiero Paryż wystawi je na ostateczną próbę. Istotnym wymiarem paryskiego doświadczenia Szermentowskiego pozostaje intensywna korespondencja prowadzona z krajem, przede wszystkim z Marcinem Olszyńskim oraz Wojciechem Gersonem, a pośrednio także z kręgiem warszawskich przyjaciół artysty. Listy te pełnią

[454] Rozbudowane opisy artefaktów kultury materialnej należy odczytywać jako świadomy gest geopoetyczny, wpisujący los bohatera w sieć pamięci miejsca.

w powieści funkcję wykraczającą poza zwykłą wymianę informacji: stają się formą podtrzymywania obecności w polu kultury i zachowania ciągłości tożsamości emigranta. Dzięki wsparciu Olszyńskiego Szermentowski może wystawiać swoje prace na polskich ekspozycjach oraz publikować rysunki w prasie, co przynosi mu nie tylko skromny, ale niezbędny zastrzyk finansowy, lecz także potwierdzenie sensu dalszej drogi. Paryż nie staje się przestrzenią izolacji, lecz miejscem egzystencji zawieszonej między europejskim centrum artystycznym a pamięcią oraz obiegiem kultury narodowej podtrzymywanym poprzez list, reprodukcję i pośrednictwo przyjaciół.

Najważniejsza pozostaje jednak przestrzeń francuska – Paryż i Barbizon – w której dokonuje się ostateczna formacja bohatera. Paryż ukazany zostaje w sposób ambiwalentny: z jednej strony fascynuje monumentalnością architektury, intensywnością życia i bogactwem muzeów, z drugiej wywołuje poczucie obcości oraz typowe dla nowoczesnej metropolii doświadczenie rozproszenia. W narracji powieści miasto pełni również funkcję inicjacyjną. Luwr staje się dla Szermentowskiego swoistą świątynią sztuki, miejscem niemal mistycznego kontaktu z mistrzami europejskiego malarstwa, gdzie krystalizuje się jego przekonanie o własnym powołaniu pejzażysty. Bezpośrednie obcowanie z dziełami sztuki poszerza horyzonty bohatera i pozwala mu odkryć, że doświadczenie wyniesione z polskiej prowincji nie pozostaje marginalne, lecz stanowi integralną część większej europejskiej całości. Barbizon odsłania natomiast przestrzeń objawienia. Miejscowość otoczona lasami Fontainebleau nabiera niemal mistycznego charakteru. To właśnie tam artysta doświadcza harmonii światła, cienia i formy, a dialog z naturą okazuje się intensywniejszy niż gdziekolwiek indziej. W tej kolonii malarskiej geopoetyka wpisuje się w rytm codziennej pracy pejzażystów – Rousseau, Diaza i Milleta[455]. Szermentowski odnajduje w tym pejzażu szczególną formę duchowej wspólnoty, *communitas* w rozumieniu Victora Turnera[456], zakorzenioną jednak nie w rytuale przejścia, lecz w praktyce artystycznej i doświadczeniu wspólnego obcowania z krajobrazem.

Właśnie tutaj droga osiąga swój najpełniejszy wymiar. Wędrówka bohatera przestaje być jedynie ruchem w przestrzeni, a staje się sposobem bycia w pejzażu – formą egzystencji, w której świat zewnętrzny i wewnętrzny rytm człowieka stapiają się w jedność. Barbizon nie pozostaje więc wyłącznie przestrzenią pracy malarskiej, lecz staje się punktem, w którym droga artysty odnajduje swój sens i wewnętrzną równowagę. W całej powieści przestrzeń

[455] Cf. J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009, s. 25–48.
[456] Cf. V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., s. 96–106.

pełni również funkcję aksjologiczną: miejsce staje się miarą prawdy doświadczenia. Pejzaż nie jest jedynie tym, co widzialne, lecz tym, co odsłania sens ludzkiego losu. Z tego punktu widzenia relacja bohatera z miejscem koresponduje z Heideggerowską koncepcją zamieszkiwania rozumianego jako podstawowy sposób bycia człowieka w świecie. Szermentowski „zamieszkuje" zarówno Polskę, jak i Francję – pierwszą pamięcią i uczuciem, drugą pracą i wysiłkiem. Dlatego jego śmierć na obczyźnie nabiera wymiaru symbolicznego: artysta odchodzi w miejscu, które było dla niego szkołą sztuki, lecz nie domem[457].

Geopoetyka powieści opiera się na nieustannej obecności przestrzeni w życiu artysty – zarówno w wymiarze konkretnej geografii, jak i symbolicznego porządku znaczeń. Droga Szermentowskiego prowadzi przez miejsca, które go formują, ale także przez te, które stają się doświadczeniem utraty i napięcia; ku światłu, które próbuje uchwycić w pejzażu, oraz ku ciemności, w której jego życie stopniowo gaśnie. W tej strukturze geopoetycznej miejsce nie jest tłem ani rekwizytem: staje się bramą poznania, źródłem pamięci, przestrzenią bólu i zachwytu, a ostatecznie – świadkiem samotnej śmierci bohatera.

U kresu drogi – światło, pamięć i śmierć artysty

W zakończeniu *Szermętowskiego vel Szermentowskiego* narracja prowadzi ku ostatecznemu sensowi biografii artysty, który żył w drodze i w drodze umiera. Jest to śmierć pozbawiona patosu, ukazana w ciszy paryskiego mieszkania, gdzie gaśnie człowiek podwójnie obcy: Francuzom – nieprzenikniony przybysz z peryferii Europy, Polakom – ten, który odchodzi poza ojczyzną, do której nie miał już sił powrócić. W tej ciszy odsłania się symbolika drogi: człowiek, który przez całe życie poszukiwał światła w pejzażu, odchodzi w chwili, gdy światło po raz ostatni dotyka jego twarzy. Scena ta kondensuje całą egzystencjalną trajektorię bohatera.

Śmierć Szermentowskiego stanowi ostatni etap wędrówki, w której to, co zewnętrzne, splata się z tym, co wewnętrzne. Jak zauważa Paul Ricoeur, narracja życia nabiera pełni dopiero w obliczu kresu, który nadaje sens całości[458]. Pojęcie tożsamości narracyjnej pozwala uchwycić napięcie między człowiekiem będącym bohaterem własnej historii a istotą poszukującą znaczenia swojego losu. W powieści oba te wymiary zostają

[457] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, op. cit., s. 117–137.
[458] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, op. cit., s. 161–168.

połączone: opowieść o losach artysty przekształca się w refleksję nad człowiekiem próbującym poprzez sztukę nadać sens własnemu istnieniu. Obrazy, rozmowy, listy i wędrówki tworzą autobiografię, która – choć przerwana – zachowuje symboliczną pełnię. Zgodnie z koncepcją Małgorzaty Czermińskiej biofikcja łączy tu świadectwo, wyznanie i wyzwanie[459]: bohater daje świadectwo cierpienia, wyznaje wierność sztuce i naturze, a zarazem podejmuje próbę przekroczenia własnej prowincjonalności oraz wpisania się w horyzont kultury europejskiej.

Emigracja artystyczna, mimo romantycznej symboliki, okazuje się doświadczeniem ambiwalentnym. Nadzieja splata się z tęsknotą, a wolność z poczuciem wykluczenia. Powrót do Polski pozostaje niespełniony, co wzmacnia tragizm tej biografii i potwierdza figurę artysty trwale istniejącego „pomiędzy". Droga nie kończy się więc wraz z ustaniem ruchu ciała – wędrowanie trwa do końca w formie istnienia i widzenia świata. Ostateczne znaczenie tej drogi odsłania się w sposobie widzenia, który trwa nawet wtedy, gdy ciało traci siłę. Bohater umiera, nie przestając widzieć. Jego ostatnie spojrzenia mają charakter kontemplacyjny, jakby próbował uchwycić światło, które odchodzi – nie jako zjawisko fizyczne, lecz znak ukrytego sensu.

Przywodzi to na myśl intuicje Władysława Stróżewskiego, według którego piękno pozostaje momentem odsłonięcia bytu – zawsze kruchym i ulotnym. W tym ujęciu światło nie funkcjonuje wyłącznie w wymiarze malarskim, lecz również metafizycznym: nie tylko prowadzi artystę przez życie, ale konstytuuje jego sposób istnienia w świecie. Dlatego w doświadczeniu Szermentowskiego widzenie nie jest już aktem percepcji, lecz formą bycia – sposobem trwania przy rzeczywistości nawet w chwili jej zanikania. Śmierć nie przerywa tu relacji ze światem, ale odsłania jej ostateczny sens: wierność temu, co widzialne, i temu, co poprzez widzialność się objawia.

Zakończenie powieści posiada również wymiar geopoetyczny. Miejsce śmierci – Paryż, miasto sztuki – kontrastuje z miejscem narodzin i dzieciństwa – Bodzentynem, przestrzenią natury. Te dwa bieguny, pomiędzy którymi rozpięta została cała droga bohatera, pozostają w chwili śmierci w bolesnym napięciu. Szermentowski nie wraca do Polski; powrót, który mógłby domknąć jego biografię, okazuje się niemożliwy. Narracja potwierdza tym samym intuicję Elżbiety Rybickiej, że geopoetyka nowoczesności wiąże się z doświadczeniem niepełnych powrotów i niedomkniętych podróży[460].

[459] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, op. cit., s. 19–32.
[460] E. Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., s. 173–188.

Symboliczną klamrę tej drogi wyznaczają dwie figury progowe: Tomasz Zieliński, żegnający artystę u progu wielkiego świata sztuki, oraz Cyprian Norwid, towarzyszący mu w ostatnim przejściu – nie jako świadek spełnienia, lecz godności i niespełnienia. *Szermętowski vel Szermentowski* domyka w ten sposób wielowymiarową narrację o drodze artysty i odsłania figurę ludzkiego losu: zmagania o prawdę, którą można uchwycić jedynie w ruchu; pragnienia światła, które nigdy nie zostaje ostatecznie posiadane; doświadczenia miejsca będącego zarazem przestrzenią formacji i rozdarcia. W tym wymiarze proza Andrzeja Piskulaka ukazuje drogę człowieka w wymiarze doświadczenia jednocześnie egzystencjalnego i poznawczego – wędrówki prowadzącej przez pamięć, miejsce i historię ku próbie zrozumienia własnego losu.

W rezultacie powieściowa twórczość pisarza ujmuje drogę w roli jednej z podstawowych figur ludzkiego doświadczenia. Biografie bohaterów – od średniowiecznego kronikarza Wincentego, przez współczesnych świadków historii i emigrantów słowa, aż po artystę-wędrowca Józefa Szermentowskiego – odsłaniają proces formowania się człowieka poprzez spotkanie z przestrzenią, historią, sztuką i drugim człowiekiem. Droga nie pozostaje tu jedynie motywem fabularnym, lecz kategorią zarazem egzystencjalną i poznawczą: sposobem rozumienia świata oraz własnego miejsca w jego porządku. Staje się również zasadą organizującą doświadczenie – dynamiką przejścia, w której tożsamość nie zostaje dana raz na zawsze, lecz wyłania się w ruchu, w napięciu między zakorzenieniem a przekroczeniem, pamięcią i przemianą. Człowiek pozostaje istotą nieustannie „w drodze" – *homo viator*, którego egzystencja realizuje się nie w osiągnięciu celu, lecz w samym akcie podążania: w ciągłym przekraczaniu własnych granic i ponawianiu relacji ze światem.

Jednocześnie w kolejnych realizacjach prozatorskich wyraźnie zaznacza się przesunięcie perspektywy: od narracji historycznej i biograficznej ku coraz bardziej bezpośredniemu doświadczeniu współczesności. O ile w powieściach droga przybiera formę opowieści o jednostkowych losach wpisanych w historię i pamięć kultury, o tyle w innych obszarach twórczości Piskulaka odsłania się bardziej bezpośrednio i z większą intensywnością egzystencjalną. Zmienia się również status samego bohatera: miejsce postaci historycznych, artystów i świadków dziejowych procesów coraz częściej zajmuje człowiek uwikłany w doświadczenia współczesnego kryzysu społecznego i duchowego. W rezultacie droga przestaje oznaczać przede wszystkim proces formacji, a coraz wyraźniej staje się doświadczeniem utraty, wykluczenia i walki o zachowanie elementarnej godności.

Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w utworach scenicznych oraz publicystyce Piskulaka. Motyw drogi przestaje pełnić przede wszystkim funkcję figury biografii i formowania się tożsamości artysty, a staje się świadectwem doświadczeń granicznych współczesnego świata: bezdomności, wykluczenia społecznego, choroby, uzależnienia czy rozpadu więzi międzyludzkich. Literatura i teatr twórcy zyskują tym samym wymiar nie tylko interpretacyjny, ale również etyczny – stają się przestrzenią przywracania widzialności tym, którzy pozostają na marginesie wspólnoty. Narracyjna opowieść o drodze, obecna w prozie autora *Basztara*, przechodzi w utworach scenicznych w dramatyczne świadectwo ludzkiego losu. Figura *homo viator* zostaje zachowana, lecz jej sens ulega wyraźnemu przekształceniu: wędrowcem nie jest już wyłącznie artysta czy świadek historii, ale człowiek doświadczający pęknięć współczesnego świata. Właśnie w tej przestrzeni – pomiędzy dramatem społecznym a próbą ocalenia ludzkiej godności – otwiera się kolejny obszar twórczości Andrzeja Piskulaka, w którym droga przestaje być jedynie kategorią poznania, a staje się formą świadectwa.

4.7. Dramat jako forma świadectwa

Dopełnieniem tej perspektywy są utwory sceniczne[461], w których doświadczenie obecne wcześniej w prozie ulega kondensacji i przyjmuje postać bezpośredniego świadectwa scenicznego. Twórczość dramatyczna wyrasta z tego samego kręgu doświadczeń, który wcześniej ukształtował poezję i prozę: z namysłu nad ludzką kruchością, pamięcią wspólnoty oraz sytuacjami granicznymi. W utworach scenicznych akcent zostaje jednak przesunięty z pejzażu, drogi i duchowego doświadczenia miejsca ku człowiekowi dotkniętemu wykluczeniem, chorobą, śmiercią lub ciężarem historii. O ile w poezji i prozie istotną rolę odgrywały geopoetyka oraz antropologia miejsca, o tyle w dramatach centrum stanowi doświadczenie zranionej wspólnoty i etyczna odpowiedzialność wobec Innego[462].

W tym ujęciu utwory sceniczne Piskulaka najtrafniej odczytywać w kategoriach dramatów świadectwa – tekstów sytuujących się na pograniczu literatury, reportażu,

[461] Vide *Plusiak, Zmartwychwprzybyły, Bagnet 1920. Utwory sceniczne*, rys. D. Mętrak i S. Golemiec, Kielce 2021 (dalej: *Utwory sceniczne*).
[462] Cf. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, op. cit., s. 195–205; E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 43–58; P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, op. cit., s. 165–182.

dokumentu i zapisu doświadczenia. Nie są to dramaty budowane według klasycznego modelu konfliktu scenicznego ani teksty nastawione przede wszystkim na efekt inscenizacyjny. Ich podstawową funkcją pozostaje nie tyle kreacja autonomicznego świata przedstawionego, ile ocalenie głosu tych, których doświadczenie bywa wypierane, marginalizowane lub zagłuszane przez społeczne mechanizmy lęku, stereotypu i obojętności. Geneza tych utworów zostaje wyraźnie powiązana z doświadczeniem reporterskim – pisarz podkreśla, że swoje sztuki sceniczne „wymyślił i napisał wiele lat temu na kanwie doświadczeń dziennikarskich”[463], a w odniesieniu do *Plusiaka* zaznacza, iż w jego publikacjach wielokrotnie powracały tematy związane z ludźmi chorymi na AIDS oraz z brutalnym spychaniem ich na margines społeczny[464]. Wyznanie to pozwala spojrzeć na dramat nie jako na alternatywę wobec publicystyki, lecz jej pogłębienie. Literatura nie zastępuje tu świadectwa, ale je intensyfikuje: pozwala wejść głębiej w sytuację graniczną, uchwycić jej napięcie, milczenie, ból i moralny ciężar. W konsekwencji utwory sceniczne przyjmują formę hybrydyczną. Język dialogu splata się w nich z językiem sprawozdawczym, element dokumentalny z literackim przetworzeniem, a zapis sytuacji społecznej – z próbą odsłonięcia jej sensu egzystencjalnego. Taka forma nie wynika z warsztatowej niepełności, lecz ze świadomego wyboru twórczego: dramat ma reagować, a nie estetyzować; ma dawać świadectwo, a nie budować iluzję pełnej autonomii artystycznej[465].

Tym samym twórczość sceniczna stanowi ważne ogniwo całego dorobku Piskulaka. Jeśli poezja była przestrzenią duchowego rozpoznawania świata, a proza opowiadała o człowieku w drodze, to dramaty kierują uwagę ku temu, co w życiu wspólnoty najbardziej bolesne i najtrudniejsze do przyjęcia: ku stygmatyzacji, społecznej niewidzialności oraz pęknięciom pamięci. Trzy teksty sceniczne – *Plusiak*, *Zmartwychwprzybyły* i *Bagnet ‘1920* – układają się w spójny tryptyk świadectwa, w którym literatura staje się etyczną odpowiedzią na doświadczenie zranionej wspólnoty. Najpełniej mechanizmy te odsłaniają się w *Plusiaku*, gdzie dramat przyjmuje postać bezpośredniej konfrontacji wspólnoty z własnym lękiem i odpowiedzialnością wobec cierpienia drugiego człowieka.

[463] A. Piskulak, *Od autora*, [in:] *Utwory sceniczne*, op. cit., s. 211.
[464] A. Piskulak, *Utwory sceniczne*, op. cit., s. 211.
[465] Vide P. Weiss, *Notatki o teatrze dokumentalnym*, przeł. A. Kopacki, „Dialog” 1968, nr 6, s. 92–101; H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 171–186; J. Termer, *Dramatopisarstwo świętokrzyskie*, Kielce 2005.

Plusiak – dramat stygmatyzacji i odpowiedzialności wspólnoty

W *Plusiaku* Andrzej Piskulak podejmuje temat przez lata obciążony silnym społecznym tabu: los ludzi żyjących z HIV i chorych na AIDS. Dramat wyrasta bezpośrednio z doświadczeń reporterskich autora, relacjonującego publiczne debaty wokół tworzenia specjalnych ośrodków dla osób zakażonych. To właśnie tam ujawniały się mechanizmy zbiorowego lęku, moralnej paniki i brutalnego wypychania chorych poza obręb wspólnoty. Utwór nie powstaje więc z potrzeby literackiej autonomii, lecz z konieczności dania świadectwa doświadczeniu krzywdy i odrzucenia. Konstrukcja dramatu pozostaje celowo oszczędna. Dialogi przypominają zapis rozmów rodzinnych, debat publicznych, medialnych wypowiedzi i półoficjalnych komentarzy, w których argumentacja racjonalna miesza się z emocjonalną reakcją oraz irracjonalnym strachem. Autor rezygnuje z rozbudowanej fabuły na rzecz napięć ujawniających się w relacjach międzyludzkich. W centrum nie znajduje się więc spektakularne wydarzenie, lecz sposób reagowania wspólnoty na obecność chorego. Najważniejszym antagonistą utworu nie pozostaje sama choroba, ale społecznie wytwarzany lęk. To on uruchamia mechanizmy stygmatyzacji prowadzące do przeniesienia zbiorowego niepokoju na jednostkę. Osoba chora zostaje obciążona winą za własny los, a jej wykluczenie bywa przedstawiane jako działanie rzekomo konieczne, służące ochronie innych. W rzeczywistości wspólnota nie broni się tu przed zagrożeniem biologicznym, lecz przed koniecznością uznania własnej kruchości i odpowiedzialności wobec cierpienia drugiego człowieka.

W tej logice *Plusiak* odsłania głęboko etyczny wymiar społecznego wykluczenia. Dramat nie moralizuje i nie oferuje gotowych rozwiązań – konfrontuje odbiorcę z pytaniem o granice solidarności. Piskulak nie rozpisuje prostego konfliktu między dobrem a złem; pokazuje raczej, jak język troski, bezpieczeństwa i odpowiedzialności może maskować przemoc symboliczną oraz lęk przed bliskością. Dzięki temu utwór działa niczym zwierciadło, w którym wspólnota rozpoznaje własne mechanizmy wyparcia. Istotną rolę odgrywa również język dramatu. Autor świadomie przenosi do tekstu scenicznego idiom publicystyczny, którym posługiwał się w pracy dziennikarskiej, aby oddać atmosferę epoki i realne napięcia społeczne związane z HIV/AIDS. Zabieg ten staje się źródłem autentyczności: *Plusiak* nie buduje świata całkowicie fikcyjnego, lecz zachowuje chropowatość doświadczenia i prawdę jego tonu. W rezultacie utwór należy odczytywać w kategoriach dramatu świadectwa o stygmatyzacji i etycznej próbie wspólnoty. W świecie przedstawionym to właśnie wspólnota, która powinna chronić, staje się źródłem zranienia.

Zarazem dramat nie zamyka perspektywy nadziei – sugeruje możliwość przemiany spojrzenia opartej na rozpoznaniu człowieka w człowieku, a nie w jego chorobie.

Zmartwychwprzybyły – dramat społecznej niewidzialności

W *Zmartwychwprzybyłym* Piskulak podejmuje jeden z najdotkliwszych wymiarów współczesnego wykluczenia: egzystencję człowieka funkcjonującego na granicy życia i śmierci, obecności i nieobecności, widzialności oraz społecznego niebytu. Także ten dramat wyrasta z doświadczeń reporterskich autora – z pobytów w szpitalach, obserwacji umierania współpacjentów oraz zetknięcia się z brutalną rzeczywistością „wojen o zwłoki", odsłaniającą ekonomizację śmierci i instytucjonalną bezradność wobec elementarnej godności człowieka. Twórca przyznaje, że właśnie te doświadczenia rodziły w nim narastający bunt wobec zła, którego nie mógł już pomieścić w formule zwykłego reportażu. Dlatego *Zmartwychwprzybyły* staje się dramatem sprzeciwu wobec sytuacji, w której człowiek jeszcze przed śmiercią zostaje pozbawiony podmiotowości, a po śmierci sprowadzony do przedmiotu proceduralnego lub ekonomicznego obrotu. Tytułowy „powrót" nie ma tu charakteru metafizycznego; oznacza raczej brutalne ujawnienie prawdy o człowieku, którego wspólnota uznała już wcześniej za martwego społecznie.

Bagnet '1920 – dramat pamięci i dziedzictwa

W *Bagnecie '1920* Piskulak podejmuje temat pamięci historycznej w sposób głęboko osobisty, łącząc warstwę dokumentalną z pamięcią rodzinną. Tekst wyrasta z dwóch źródeł: pamięci o dziadku – Walentym Łukomskim, legioniście walczącym w 1920 roku – oraz pracy archiwalnej związanej z rekonstruowaniem losów wojennych. Prywatne wspomnienie zostaje tu wpisane w szerszy horyzont doświadczenia zbiorowego, dzięki czemu historia przestaje być abstrakcyjną narracją narodową, a odsłania się poprzez los konkretnych ludzi i rodzinnych świadectw. Gest ten ma charakter etyczny; staje się próbą ocalenia zanikającej pamięci i przywrócenia głosu tym, którzy współtworzyli wspólnotę.

W strukturze słuchowiska nakładają się różne warstwy przekazu: komunikaty wojskowe, pieśni religijne, homilie, wspomnienia rodzinne oraz elementy tradycji ludowej. Historia nie układa się tu w liniową opowieść, lecz w wielogłos pamięci, w którym różne świadectwa współistnieją i wzajemnie się dopełniają. Na tle dwóch wcześniejszych

dramatów *Bagnet ‘1920* przynosi istotne przesunięcie – od doświadczeń współczesnego wykluczenia ku pamięci historycznej. Nie oznacza to jednak powrotu do historii w sensie rekonstrukcyjnym, lecz próbę jej ponownego przeżycia i przekazania. Dramat domyka tym samym cały tryptyk w formie opowieści o odpowiedzialności za pamięć[466].

Tryptyk świadectwa – dramat jako odpowiedź na zranioną wspólnotę

Trzy utwory sceniczne Andrzeja Piskulaka tworzą spójny tryptyk świadectwa, w którym literatura przestaje pełnić funkcję przede wszystkim kontemplacyjną czy narracyjną, a staje się formą etycznego reagowania na doświadczenie zranionej wspólnoty. Każdy z dramatów odsłania inny wymiar tego zranienia: *Plusiak* ukazuje stygmatyzację i lęk wobec choroby, *Zmartwychwprzybyły* – społeczną niewidzialność i redukcję człowieka do przypadku, *Bagnet ‘1920* – pęknięcie pamięci historycznej oraz potrzebę jej odzyskania. Wspólnym mianownikiem tych tekstów pozostaje ich zakorzenienie w doświadczeniu. Wszystkie wyrastają z praktyki reporterskiej, z bezpośredniego kontaktu pisarza z ludzkim cierpieniem, społecznym lękiem, marginalizacją i pamięcią wspólnotową. Dlatego dramaty te przyjmują formę hybrydyczną, łącząc element dokumentu, reportażu i literackiego przetworzenia. Ich siła nie polega na formalnej doskonałości, lecz na zdolności odsłaniania ran, które wspólnota zwykle próbuje ukryć lub unieważnić.

W wymiarze antropologicznym wszystkie trzy teksty organizuje doświadczenie istnienia „pomiędzy”: pomiędzy zdrowiem a chorobą, obecnością i niewidzialnością, teraźniejszością oraz przeszłością, jednostkowym losem a pamięcią zbiorową. To właśnie w tych strefach granicznych Piskulak lokalizuje najważniejsze pytania o odpowiedzialność. Dramat nie staje się tu przestrzenią rozwiązania konfliktu, lecz miejscem ujawnienia tego, co wspólnota wypiera i czego nie potrafi nazwać. Na tle wcześniejszych gatunków uprawianych przez twórcę utwory sceniczne oznaczają wyraźne przesunięcie. Jeśli poezja była zapisem duchowego krajobrazu, a proza drogą *homo viator*, to dramat staje się formą wejścia w rzeczywistość społeczną bez ochronnego dystansu metafory. Jest próbą współobecności z człowiekiem dotkniętym cierpieniem, chorobą, biedą, wykluczeniem lub ciężarem pamięci. Dlatego scena nie służy tu widowisku, lecz świadectwu.

[466] Cf. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, op. cit., s. 52–67; A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, [in:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 13–34.

W tym właśnie miejscu najpełniej ujawnia się etyczny wymiar tych utworów. Dramat Piskulaka można rozumieć w kategoriach odpowiedzialności za wspólnotę, nie poprzez oferowanie rozwiązań czy formułowanie jednoznacznych ocen, lecz poprzez odsłanianie tego, co w niej pęknięte, wyparte i wymagające rozpoznania. Literatura nie łagodzi tu doświadczenia, ale je ujawnia, zmuszając odbiorcę do konfrontacji z jego konsekwencjami. Dlatego utwory sceniczne, choć formalnie skromne i wolne od aspiracji do dramaturgicznego arcydzieła, zajmują w dorobku pisarza miejsce istotne. Ukazują go zarazem jako twórcę konsekwentnie wiernego człowiekowi, zwłaszcza temu najsłabszemu, pomijanemu i spychanemu na margines. Literatura staje się tu nie tylko formą ekspresji, lecz również narzędziem odpowiedzialności. Naturalnym rozwinięciem tak rozumianej etyki świadectwa staje się publicystyka, w której odpowiedzialność za słowo przybiera już nie formę literackiego przedstawienia, lecz bezpośredniego uczestnictwa w życiu społecznym.

Od świadectwa scenicznego ku publicystyce

Przejście od utworów scenicznych do publicystyki nie oznacza zmiany perspektywy aksjologicznej ani zerwania z dotychczasową linią twórczą, lecz jej konsekwentne pogłębienie. Dramaty Piskulaka, wyrastające z praktyki reporterskiej i bezpośredniego kontaktu z ludzkim cierpieniem, stanowią moment, w którym literatura przyjmuje formę świadectwa. Publicystyka ujawnia się natomiast jako przestrzeń pierwotna wobec tego gestu – miejsce, w którym to, co przeżyte, zostaje najpierw rozpoznane, nazwane i udokumentowane, zanim znajdzie swoje literackie przetworzenie. Nie jest ona więc pobocznym obszarem twórczości, ale jednym z jej najważniejszych fundamentów – zarówno praktyki, jak i etyki. To właśnie w działalności dziennikarskiej kształtuje się postawa świadka: pisarza obecnego w codzienności wspólnoty i reagującego na zjawiska wykluczenia, biedy, choroby, przemocy symbolicznej oraz kryzysów pamięci. Dramaty stanowią artystyczne zagęszczenie tej postawy, podczas gdy publicystyka pozostaje jej codziennym i długofalowym wymiarem.

Twórczość sceniczna Piskulaka zajmuje w tym układzie miejsce szczególne. W dramatach wątki obecne wcześniej w poezji i prozie – refleksja nad ludzką kruchością, spotkanie z cierpieniem oraz pytanie o odpowiedzialność wspólnoty – zostają skonfrontowane z rzeczywistością społeczną w jej najbardziej dramatycznych odsłonach. Dramat można więc traktować jako formę przejścia pomiędzy literaturą a praktyką

publicystyczną. Jeśli w dramacie doświadczenie ludzkiego cierpienia zostaje ujęte w formę świadectwa scenicznego, to w publicystyce powraca w postaci bezpośredniego zapisu spotkania z rzeczywistością społeczną. Dlatego kolejny rozdział poświęcony jest właśnie publicystyce – tej części twórczości Piskulaka, w której jego wrażliwość etyczna i praktyka reporterska ujawniają się w sposób najbardziej bezpośredni.

Rozdział V

Publicystyka. Świadectwo rzeczywistości i antropologia codzienności

5.1. Publicystyka jako przestrzeń spotkania i świadectwa

Publicystyka Andrzeja Piskulaka[467] stanowi rozległy i wieloformowy obszar jego aktywności twórczej, obejmujący reportaże, felietony, teksty interwencyjne, wywiady oraz artykuły problemowe publikowane od lat osiemdziesiątych XX wieku aż po ostatnie lata. Ze względu na skalę i zróżnicowanie tego materiału, a także jego silne zakorzenienie w aktualnym kontekście społecznym i kulturowym, analiza tej części dorobku wymaga odmiennej perspektywy interpretacyjnej niż przyjęta w odniesieniu do poezji, prozy i utworów scenicznych. W niniejszej pracy publicystyka nie jest traktowana w kategoriach literatury *sensu stricto* ani autonomicznego obszaru estetycznego, lecz praktyki kulturowej słowa – formy uczestnictwa w rzeczywistości społecznej. Punktem wyjścia analizy nie staje się więc poetyka poszczególnych gatunków dziennikarskich ani ich miejsce w systemie medialnym, ale funkcja tekstów w przestrzeni wspólnotowej: ich relacja do doświadczenia, pamięci, cierpienia, wykluczenia oraz dialogu kulturowego. Przyjęta perspektywa łączy elementy hermeneutyki świadectwa, antropologii codzienności i studiów nad pamięcią, dzięki czemu publicystyka staje się przestrzenią reagowania na sytuacje graniczne oraz społeczne pęknięcia. Układ analizy ma charakter problemowy, a nie gatunkowy, ponieważ w publicystyce Piskulaka różne formy dziennikarskie – reportaż, artykuł publicystyczny, szkic czy wywiad – współtworzą wspólną przestrzeń doświadczenia i refleksji nad ludzkim losem.

W tym ujęciu działalność dziennikarska nie stanowi w jego dorobku obszaru pobocznego, lecz kolejny etap tej samej drogi twórczej, obecnej wcześniej w poezji, prozie i dramacie. O ile w utworach literackich pisarz koncentrował się przede wszystkim na

[467] Część tekstów publicystycznych ukazywała się pod podpisem „Apis” (także: „APIS”, „apis”); w niniejszej pracy przypisywane są one Andrzejowi Piskulakowi na podstawie rozmów z autorem, bibliografii podmiotowo-przedmiotowych opracowanych przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Witolda Gombrowicza w Kielcach oraz dostępnych materiałów autorskich i biograficznych. Dodatkowym argumentem identyfikacyjnym jest ciągłość tematyczna, środowiskowa i biograficzna tych publikacji.

doświadczeniu jednostkowym, pracy sumienia, inicjacji i poszukiwaniu sensu, o tyle działalność publicystyczna przenosi tę refleksję na rzeczywistość społeczną. Twórca przestaje mówić o świecie wyłącznie poprzez doświadczenie jednostkowe, a zaczyna spotykać konkretnego człowieka w jego sytuacji życiowej. Poszczególne teksty układają się przy tym w swoisty proces poznawczy prowadzący od obserwacji przemian instytucjonalnych i społecznych, przez doświadczenie pracy, choroby i wykluczenia, aż po problem pamięci wspólnotowej i świadectwa historycznego. Publicystyka rozwija więc etyczne intuicje obecne wcześniej w twórczości literackiej, poddając je próbie rzeczywistości: wymaga wysłuchania świadectwa, konfrontacji z cierpieniem i przyjęcia odpowiedzialności za słowo.

Nieprzypadkowo droga ta rozpoczyna się od obserwacji rzeczywistości w jej najbardziej zewnętrznym wymiarze – w przestrzeni instytucji, prawa i decyzji politycznych. Transformacja ustrojowa staje się w publicystyce Piskulaka pierwszym doświadczeniem odpowiedzialności za słowo: momentem, w którym historia przestaje być abstrakcją, a zaczyna bezpośrednio wpływać na codzienne życie ludzi. Dlatego analiza rozpoczyna się od tekstów parlamentarnych i samorządowych, ukazujących warunki funkcjonowania wspólnoty, zanim pojawi się opis losu pojedynczego człowieka. Droga publicysty prowadzi tu od instytucji do osoby – od obserwacji mechanizmów życia społecznego ku spotkaniu z człowiekiem i jego doświadczeniem. W konsekwencji publicystyka nie pozostaje jedynie kroniką wydarzeń ani dokumentacją życia regionalnego, lecz staje się formą uważnego wsłuchiwania się w doświadczenie wspólnoty.

5.2. Język publicystyki – między świadectwem a literaturą

Dotychczasowa analiza ukazywała publicystykę Andrzeja Piskulaka przede wszystkim w wymiarze przestrzeni doświadczenia i spotkania. W tym miejscu konieczne staje się jednak przesunięcie uwagi z poziomu przedstawienia ku sposobowi wypowiedzi. Język publicystyki nie pozostaje bowiem neutralnym medium, lecz jednym z podstawowych wymiarów świadectwa[468], współtworząc sens opisywanych sytuacji i relacji. Omawiana publicystyka wyrasta z praktyki reporterskiej, a zarazem konsekwentnie przekracza jej granice. Język tych tekstów nie ogranicza się do przekazu informacji ani rejestracji faktów;

[468] Cf. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, op. cit., s. 45–60.

staje się narzędziem obecności, sposobem bycia przy drugim człowieku i próbą uchwycenia doświadczenia w jego wymiarze egzystencjalnym[469]. Na tej zasadzie można mówić o idiomie sytuującym się pomiędzy zapisem dokumentalnym a formą literacką – pomiędzy świadectwem i interpretacją.

Charakterystyczną cechą tego języka pozostają oszczędność i konkret. Piskulak unika rozbudowanej metaforyki oraz retorycznej ornamentyki, koncentrując się na detalu, geście i pojedynczym zdaniu odsłaniającym sytuację w całej jej złożoności. Właśnie w takim skupieniu ujawnia się etyczny wymiar pisania: język nie ma dominować nad doświadczeniem, ale je odsłaniać i chronić przed uproszczeniem. Słowo pozostaje blisko rzeczywistości, nie przekształcając jej w konstrukcję estetyczną, lecz pozwalając jej wybrzmieć. Jednocześnie język ten nosi wyraźne ślady dialogiczności. W wielu tekstach publicystycznych Piskulaka głos autora nie dominuje, ale współistnieje z głosami bohaterów. Cytaty, wypowiedzi i fragmenty rozmów nie stanowią jedynie materiału ilustracyjnego, lecz współtworzą strukturę tekstu, w której sens rodzi się w relacji. Publicystyka staje się wówczas przestrzenią spotkania – nie tylko tematycznego, ale również językowego. Zamiast mówić o drugim człowieku, dopuszcza jego głos, zachowując idiom, rytm wypowiedzi oraz indywidualny sposób widzenia świata.

Istotne pozostaje również napięcie pomiędzy językiem publicystycznym a literackim. Piskulak nie rezygnuje z precyzji opisu ani faktograficznej wiarygodności, a zarazem wprowadza elementy kondensacji, skrótu i znaczeniowego zagęszczenia, które zbliżają jego teksty do form literackich. Język nie tylko informuje, ale także interpretuje, organizuje doświadczenie i nadaje mu sens. Publicystyka nie staje się przez to literaturą w sensie gatunkowym, lecz przejmuje jej funkcje poznawcze i egzystencjalne[470]. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w sposobie operowania ciszą i niedopowiedzeniem. Autor tekstów często rezygnuje z komentarza, pozostawiając czytelnikowi przestrzeń interpretacyjną. To, co niewypowiedziane, zyskuje rangę równorzędną wobec tego, co nazwane. W ten sposób język publicystyki przestaje być narzędziem domknięcia sensu, a staje się przestrzenią jego otwierania.

W rezultacie język publicystyki Andrzeja Piskulaka można rozumieć w kategoriach praktyki etycznej. Nie służy on jedynie komunikacji, lecz współtworzy relację pomiędzy autorem, bohaterem i czytelnikiem. Jest językiem obecności, który nie uprzedmiotawia

[469] Cf. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, op. cit., s. 147–160.
[470] Cf. R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, op. cit., s. 27–40.

doświadczenia, ale próbuje je ocalić – w jego kruchości, niejednoznaczności i ludzkim wymiarze. Zamiast mówić o drugim człowieku, dopuszcza jego głos, zachowując idiom, rytm wypowiedzi oraz indywidualny sposób widzenia świata. Na tym tle wyraźnie wyodrębnia się pierwsza warstwa publicystyki – teksty odnoszące się do przemian ustrojowych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy transformacja polityczna zaczęła bezpośrednio kształtować codzienność lokalnych społeczności.

5.3. Publicystyka wobec przemiany – kronikarz transformacji ustrojowej

W efekcie powstaje zapis pierwszych lat III Rzeczypospolitej widzianej nie z perspektywy centrum politycznego, lecz z punktu widzenia obywatela. Autor tekstów opisuje transformację w wymiarze doświadczenia społecznego i moralnego: napięcia między oczekiwaniem sprawiedliwości a poczuciem rozczarowania. Ten ton – wyczuwalny również w jego poezji – pozwala odczytywać publicystykę parlamentarną w charakterze przedłużenia refleksji o wspólnocie, odpowiedzialności i miejscu człowieka w historii.

Artykuły z początku lat dziewięćdziesiątych – m.in. *Gospodarska wizyta*, *Przecież dziś jest 22 lipca*, *Święto Odrodzenia Polski – impreza z kalendarza*, *Truskawkowa polityka*, *Temat zastępczy?*, *Gadu, gadu za miliardy*, *Sałatka parlamentarna i polityczna*, *Psychicznie wewnątrz Europy* czy tekst o kampanii prezydenckiej *Wałęsa kontra Gronkiewicz-Waltz* – tworzą spójny obraz transformacji widzianej z perspektywy lokalnej wspólnoty[471]. Piskulak nie opisuje reform w języku ekonomii ani politologii; rekonstruuje raczej doświadczenie przejścia. Rejestruje narodziny prywatnej przedsiębiorczości, kryzysy rolnictwa, chaos instytucjonalny, teatralność życia parlamentarnego i erozję dawnych rytuałów państwowych. Ironia oraz detal obyczajowy odsłaniają napięcie między oficjalnym językiem przemian a codzienną praktyką: wielkie narracje modernizacyjne stają się zrozumiałe dopiero wtedy, gdy zostają przefiltrowane przez konkret pracy, rynku, święta, wyborów czy lokalnego konfliktu gospodarczego.

[471] A. Piskulak, *Gospodarska wizyta*, „Echo Dnia" 1992, nr 227, s. 1–2; idem, *Święto Odrodzenia Polski – impreza z kalendarza*, „Echo Dnia" 1992, nr 141, s. 3; idem, *Przecież dziś jest 22 lipca*, „Echo Dnia" 1992, nr 142, s. 1–2; idem, *Temat zastępczy?*, „Echo Dnia" 1993, nr 58, s. 1–3; idem, *Sałatka parlamentarna i polityczna*, „Echo Dnia" 1993, nr 107, s. 6; idem, *Gadu, gadu za miliardy*, „Echo Dnia" 1993, nr 115, s. 2; idem, *Psychicznie wewnątrz Europy*, „Słowo Ludu" 1994, nr 114, s. 2; idem, *Truskawkowa polityka*, „Słowo Ludu" 1994, nr 133, s. 4; idem, *Wałęsa kontra Gronkiewicz-Waltz*, „Gazeta Kielecka. 24 godziny" 1995, nr 207, s. 5.

Przejście to nie ma jednak charakteru wyłącznie historycznego, lecz także egzystencjalnego. Zmiana ustrojowa odsłania bowiem sytuacje, w których jednostka traci dawne formy oparcia wspólnotowego, zanim zdążą wykształcić się nowe. Ujawnia się tu proces zaniku dawnych form symbolicznych oraz równoczesnego poszukiwania nowych. Państwowe święta tracą znaczenie, parlament funkcjonuje w roli sceny gestów i ról, a integracja europejska pojawia się początkowo w formie wyobrażenia i obietnicy, zanim stanie się realnym faktem politycznym.

Transformacja zostaje więc przedstawiona nie tylko w wymiarze mentalnym i kulturowym, lecz również społecznym – w chwili, gdy decyzje instytucjonalne zaczynają bezpośrednio wpływać na los konkretnych ludzi. W tej logice publicystyka transformacyjna nie pełni funkcji bieżącego komentarza politycznego. Staje się raczej mikrohistorią zmiany – zapisem chwili, gdy ideologie ustępują miejsca doświadczeniu, a wielka historia staje się widoczna poprzez codzienność regionu, pracy i życia zwykłych mieszkańców.

Uzupełnieniem tych obserwacji jest artykuł *Zielony krawat w żuczki, a sprawa polska*[472], w którym reporter[473] ukazuje wielką politykę w formie spektaklu gestów i symboli. Sejm nie pozostaje tu jedynie miejscem stanowienia prawa, lecz przestrzenią rytuałów i ról, gdzie prowincjonalni samorządowcy próbują odnaleźć własne miejsce. Transformacja odsłania się więc najpierw w wymiarze kulturowym – jako proces uczenia się nowych znaków władzy oraz nowego języka wspólnoty. Tekst sugeruje zarazem, że nowa demokracja rodzi się w pół drogi pomiędzy powagą instytucji a groteską obyczaju. W tym miejscu rozpoczyna się właściwa droga reportażowa Piskulaka: polityka przestaje być przedmiotem opisu, a staje się tłem spotkania z człowiekiem dotkniętym jej skutkami.

Ważnym dopełnieniem tekstów transformacyjnych pozostają artykuły poświęcone funkcjonowaniu pierwszych struktur samorządu terytorialnego. Relacje z obrad rady miejskiej, spotkań delegacji czy decyzji administracyjnych ukazują nie tyle obraz lokalnej polityki, ile proces uczenia się demokracji w praktyce. Nowe instytucje istnieją już formalnie, lecz nie zostały jeszcze oswojone kulturowo. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w artykule *Rada Miejska to jest teatr*[474], gdzie obrady przedstawione zostają w formie spektaklu pełnego improwizacji, gestów i symbolicznych ról. Radni nie występują jeszcze w roli przedstawicieli procedury; bliżej im do uczestników wydarzenia publicznego,

[472] A. Piskulak, *Zielony krawat w żuczki, a sprawa polska*, „Echo Dnia" 1994, nr 26, s. 3, 6 (nadtytuł: „Nasz wysłannik donosi z Wiejskiej").
[473] Vide Aneks B.
[474] A. Piskulak, *Rada Miejska to jest teatr*, „Echo Dnia" 1993, nr 122, s. 3.

w którym ważniejsza od decyzji bywa autoprezentacja, retoryka i sytuacyjny humor. Podobny charakter ma reportaż *Ach Kielce, jakie cudne…*[475], ukazujący delegacje samorządowe i lokalnych działaczy w zetknięciu z instytucjami państwa. Zderzenie języka administracji z językiem codzienności odsłania brak doświadczenia w działaniu publicznym oraz niepewność nowej pozycji społecznej.

Podobny mechanizm widoczny jest w relacji *Święto, święto i po święcie*[476]. Opisywane wydarzenie literackie nie ma charakteru autonomicznego spotkania kultury, ale przestrzeni społecznego spektaklu, w którym obok twórców pojawiają się media, samorząd i polityka. Rejestrując drobne zgrzyty organizacyjne, gesty prestiżowe i półironiczne sytuacje, Piskulak ukazuje proces „odświętniania" kultury w realiach transformacji: słowo traci wyłączną rangę autorytetu i zaczyna podlegać logice widowiska. Na tej zasadzie „Święto Słowa" funkcjonuje jako mikromodel transformacyjnej rzeczywistości – kultura, media i polityka współistnieją w napięciu, a język przestaje być jedynie przedmiotem refleksji i staje się narzędziem społecznej gry. Publicysta nie ośmiesza bohaterów ani nie prowadzi polemiki politycznej. Obserwuje raczej proces kształtowania się nowej formy życia zbiorowego. Samorząd wyłania się tu w roli przestrzeni przejściowej – pomiędzy dawnym porządkiem instytucjonalnym a dopiero rodzącą się wspólnotą obywatelską. Transformacja ustrojowa zostaje ukazana na poziomie najbardziej elementarnym: w sposobie mówienia, podejmowania decyzji, rozumienia odpowiedzialności i pełnienia ról publicznych. W tych tekstach po raz pierwszy pojawia się doświadczenie dezorientacji społecznej, które w późniejszych reportażach przyjmie formę pęknięcia wspólnoty. Nieporadność instytucji, przypadkowość decyzji i brak stabilnych struktur wsparcia zapowiadają sytuacje, w których jednostka pozostanie bez oparcia w zbiorowości. Dlatego publicystyka samorządowa nie stanowi epizodu politycznego, ale pierwszy etap diagnozy – moment, gdy wspólnota dopiero uczy się istnieć po upadku poprzedniego porządku i gdy najdobitniej ujawniają się społeczne skutki transformacji.

W późniejszej publicystyce rejestr ten wyraźnie się zmienia: samorząd przestaje być przedstawieniem politycznej nowości, a staje się przestrzenią codziennego funkcjonowania

[475] A. Piskulak, *Ach kieleckie, jakie cudne...*, „Echo Dnia"1994, nr 26, s. 6.
[476] A. Piskulak, *Święto, święto i po święcie*, „Echo Dnia" 1992, nr 48, s. 1, 3. Cf. idem, *Gmina Zagnańsk – inwestycyjnym placem budowy*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 4, s. 3; idem, *Efektywna współpraca samorządów*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 2, s. 8–9; idem, *Gminne inwestycje w trakcie realizacji*, „Gazeta Zagnańska" 2014, nr 10, s. 3; idem, *Ambitny budżet na bardzo trudny rok*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 12, s. 3; idem, *Plan Gospodarki Niskoemisyjnej*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 5, s. 3; idem, *25-lecie Polskiej Samorządności*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 10, s. 2.

wspólnoty. Krótkie teksty informacyjne poświęcone inwestycjom, budżetom czy współpracy instytucjonalnej dokumentują moment, w którym demokracja lokalna zostaje oswojona i wchodzi w rytm zwyczajności. Uwaga przesuwa się tym samym od samego faktu przemiany ku obserwacji jej długofalowych konsekwencji społecznych oraz sposobów organizowania życia wspólnotowego w nowych realiach ustrojowych.

5.4. Doświadczenie społeczne – praca, wykluczenie i świadectwo

Reportaże poświęcone pracy stanowią pierwszy etap społecznej diagnozy Andrzeja Piskulaka. W tekstach *W pętli szyn*[477], *Komuś to przeszkadzało*[478], *Leśni ludzie na bruk?*[479] oraz *Leśni ludzie protestują*[480] praca nie jest kategorią ekonomiczną, lecz podstawowym porządkiem organizującym życie człowieka: określa relacje społeczne, poczucie sensu i tożsamość. Tekst *W pętli szyn* ukazuje instytucję kolei jako mikromodel państwa. Rozbudowany system przepisów i procedur współistnieje z improwizacją oraz odpowiedzialnością konkretnych ludzi. Bezpieczeństwo ruchu pociągów nie wynika z regulacji, ale z doświadczenia i czujności pracowników. Jednocześnie ciężar odpowiedzialności zostaje przeniesiony na najniższe ogniwo hierarchii – dyżurnych ruchu i pracowników technicznych. Nadmiar regulacji okazuje się paradoksalnie formą bezradności systemu wobec rzeczywistości.

Reportaż *Komuś to przeszkadzało* przenosi punkt ciężkości z instytucji na los jednostki. Historia młodego tokarza ma charakter inicjacyjny: wejście w zawód oznacza zdobycie kompetencji, uznania i poczucia dorosłości. Decydująca okazuje się relacja mistrz–uczeń; prawdziwa edukacja dokonuje się nie w szkole, ale w praktyce pracy. Zwolnienie bohatera, wynikające paradoksalnie z jego samodzielności i fachowości, odsłania rozpad etosu robotniczego. Zakład pracy przestaje być wspólnotą, a utrata zatrudnienia oznacza nie tylko pogorszenie sytuacji materialnej, lecz również utratę miejsca w świecie społecznym.

[477] A. Piskulak, *W pętli szyn*, „Echo Dnia. Relaks" 1992, nr 22, s. 5 (dodatek weekendowy „Relaks" do dziennika „Echo Dnia"; w pracy traktowany jako odrębny tytuł prasowy).
[478] A. Piskulak, *Komuś to przeszkadzało* (nadtytuł: „Czy pamiętasz swój dzień pracy?"), „Echo Dnia" 1993, nr 79, s. 6.
[479] A. Piskulak, *Leśni ludzie na bruk?*, „Echo Dnia" 1993, nr 89, s. 1, 4.
[480] A. Piskulak, *Leśni ludzie protestują*, „Echo Dnia" 1993, nr 93, s. 1, 4.

Najpełniej związek pracy z doświadczeniem społecznym ujawnia się w reportażach *Leśni ludzie na bruk?* oraz *Leśni ludzie protestują*. Konflikt pracowników Ośrodka Transportu Leśnego z administracją nie dotyczy wyłącznie likwidacji zakładu pracy. Przedmiotem obrony staje się przestrzeń życia: sieć relacji, pamięć codziennych praktyk i poczucie zakorzenienia[481]. Protest nie ma charakteru ideologicznego; jest próbą zachowania świata społecznego, w którym praca organizowała wspólnotę i nadawała sens doświadczeniu jednostki. Zestawione razem teksty ukazują moment graniczny – świat oparty na stabilnym zatrudnieniu i lokalnych relacjach zaczyna się rozpadać. Naruszenie porządku pracy oznacza zarazem naruszenie tożsamości. Bohater młodzieńczego reportażu o tokarzu traci zatrudnienie mimo kompetencji, kolejarze funkcjonują pod ciężarem odpowiedzialności systemu, a pracownicy kolejki leśnej bronią nie tylko zakładu, lecz własnego miejsca życia. W każdym przypadku zagrożone zostaje coś więcej niż byt materialny: naruszona zostaje struktura sensu codzienności.

Z tej perspektywy późniejsze teksty o biedzie i bezdomności nie stanowią odrębnego tematu, lecz kolejny etap tego samego procesu. Publicystyka społeczna Piskulaka przechodzi od obserwacji przemiany instytucjonalnej do opisu jej konsekwencji egzystencjalnych. Doświadczenie pracy ma przy tym wymiar autobiograficzny. Opisywane środowiska nie są rzeczywistością poznawaną wyłącznie reportersko. Pisarz wywodzi się ze świata pracy fizycznej i kolei, dlatego odpowiedzialność, zależność instytucjonalna oraz kruchość bezpieczeństwa zawodowego nie zostają w tych tekstach jedynie zrekonstruowane, ale rozpoznane. Reportaż nie jest tu wyłącznie zapisem obserwacji, lecz formą pamięci. To samo doświadczenie powróci później w poezji – między innymi w figurze „leśnej kolejki losu", gdzie konkret pracy i miejsca zostaje przetworzony w obraz egzystencjalny. Publicystyka dokumentuje zanik rzeczywistości, poezja natomiast nadaje temu doświadczeniu sens i formę symboliczną.

Znaczące miejsce zajmują artykuły reagujące na narastające pęknięcia tkanki społecznej. Teksty *Stale wzrasta liczba oczekujących pomocy*, *Biedni nie z własnego wyboru, Bez domu i pracy* oraz *Życie na dnie* ukazują wykluczenie nie w ujęciu nagłego wydarzenia, lecz procesu prowadzącego od trudności ekonomicznych, przez utratę pracy, aż po całkowite zerwanie więzi społecznych[482]. Konsekwentnie podważona zostaje w nich

[481] A. Schütz, *O wielości światów: szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Kraków 2008.
[482] Cf. wcześniejsze artykuły Andrzeja Piskulaka poświęcone problematyce bezdomności i wykluczenia społecznego, stanowiące ważny kontekst dla powieści *W imię Ojca*: *Stale wzrasta liczba oczekujących pomocy*,

uproszczona narracja przypisująca jednostce winę za biedę. Ubóstwo okazuje się rezultatem splotu okoliczności losowych i strukturalnych. Dworzec, noclegownia czy klatka schodowa pojawiają się w roli miejsc granicznych – przestrzeni, w których człowiek traci nie tylko warunki życia, ale także prawo do bycia zauważonym. Wykluczenie oznacza więc przede wszystkim społeczną niewidzialność.

Szczególne znaczenie ma artykuł *Bezdomna śmierć*[483]. Opatrzony nadtytułem informującym o planie postawienia krzyża dla zmarłych podopiecznych przytulisk, tekst stanowi jeden z najczytelniejszych przykładów przenikania doświadczenia dziennikarskiego do materii literackiej. Nie jest to już jedynie reportaż interwencyjny, lecz zapis doświadczenia granicznego[484], w którym reporter pozostaje zarazem świadkiem i uczestnikiem – kimś obecnym pośród konkretnych osób, ich pseudonimów, gestów i śmierci. Opis wspólnego upamiętnienia zmarłych, motyw krzyża oraz sceny anonimowych pochówków znajdują później rozwinięcie w powieści *W imię Ojca*, gdzie zostają pogłębione i przetworzone narracyjnie. Nie chodzi jednak o proste powtórzenie materiału reporterskiego, ale jego przekształcenie: proza podejmuje to, czego reportaż nie może dopełnić, nadając ciągłość jednostkowym losom i wpisując je w porządek opowieści. W tym sensie powieść wyrasta z praktyki reporterskiej, stając się jej konsekwencją poznawczą i etyczną, a literatura miejscem pamięci dla tych, którym rzeczywistość odmówiła imienia, głosu i godnego pożegnania.

Mechanizm ten potwierdzają także inne artykuły prasowe[485]. W tekście *Dobrze, że są tacy ludzie* pojawia się postać wieloletniego wolontariusza pomagającego bezdomnym – pierwowzór bohatera Jerzego z powieści. Z kolei artykuł *Sprzeciw wobec nędzy* opisuje inicjatywę ustawienia brzozowego krzyża upamiętniającego zmarłych na dworcu oraz działalność francuskiego wolontariusza ruchu ATD „Czwarty Świat"; motywy te zostaną następnie rozwinięte w narracji *W imię Ojca*. Proza nie powtarza więc materiału reporterskiego, lecz nadaje mu postać fabularną i symboliczną: konkretne wydarzenia zostają włączone w opowieść przywracającą jednostkowym losom ciągłość i sens.

„Słowo Ludu" 1991, nr 43, s. 2; idem, *Biedni nie z własnego wyboru*, „Słowo Ludu" 1992, nr 61, s. 3; idem, *Życie na dnie* (nadtytuł: „Człowiek gnije w centrum Kielc"), „Słowo Ludu" 1992, nr 223, s. 16; idem, *Bez domu i pracy*, „Słowo Ludu" 2002, nr 186, s. 10.

[483] A. Piskulak, *Bezdomna śmierć* (nadtytuł: „Podopieczni przytulisk chcą postawić krzyż swoim nieżyjącym kolegom"), „Słowo Ludu" 2002, nr 237, s. 9.

[484] Cf. K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, op. cit., s. 30–45.

[485] A. Piskulak, *Dobrze, że są tacy ludzie*, „Słowo Ludu" 2002, nr 185, s. 5; idem, *Sprzeciw wobec nędzy*, „Słowo Ludu" 2002, nr 226, s. 9.

Zestawienie reportaży z późniejszą prozą ujawnia zarazem zmianę perspektywy samej publicystyki. Artykuł *Bezdomna śmierć* stanowi punkt graniczny tej części twórczości. Od tego momentu wykluczenie przestaje być ujmowane wyłącznie w kategoriach zjawiska społecznego, a coraz wyraźniej odsłania swój relacyjny wymiar. Bezdomność okazuje się nie tylko brakiem miejsca zamieszkania, ale przede wszystkim brakiem obecności drugiego człowieka i pamięci o jego losie. W kolejnych reportażach problem ten zostaje przeniesiony poza środowisko bezdomnych i ukazany w innych sytuacjach życiowych – w rodzinie, wychowaniu oraz codziennych kontaktach międzyludzkich.

W reportażu *Jak długo jeszcze dzieci będą rodzić dzieci?* dramat młodych matek ukazany zostaje poprzez historię kobiety wychowującej dwoje dzieci z domu dziecka[486]. Wczesne macierzyństwo nie funkcjonuje tu w charakterze problemu obyczajowego ani moralnego, lecz odsłania skutki wcześniejszego opuszczenia – braku relacji umożliwiającej zwrócenie się o pomoc. Instytucje pojawiają się dopiero po rozpadzie więzi, a przyjęcie dzieci staje się odpowiedzią na cudzą bezbronność. Postawa bohaterki wprowadza wymiar etyczny: odpowiedzialność nie wynika z roli społecznej ani obowiązku prawnego, ale z uznania losu drugiego człowieka[487]. Reportaż ukazuje więc nie „patologię", lecz zerwanie relacji międzyludzkiej stanowiące właściwe źródło dramatu – sytuację, w której nikt nie słucha i nikt nie odpowiada.

Podobną perspektywę przynosi reportaż *Chcą żyć inaczej…*[488] poświęcony wychowankom domów dziecka regionu świętokrzyskiego. Bohaterowie nie zostają ujęci w kategoriach problemu społecznego ani statystyki; tekst pokazuje raczej proces odzyskiwania podmiotowości poprzez działanie – taniec, śpiew, teatr i prace plastyczne. Twórczość ma tu wymiar egzystencjalny: pozwala młodym ludziom zaistnieć wobec innych[489] i wyjść poza rolę „podopiecznych". Wykluczenie okazuje się więc nie tyle niedostatkiem materialnym, ile brakiem możliwości wypowiedzenia własnego doświadczenia. Kultura staje się przestrzenią przywracania obecności i relacji poprzedzającej pomoc systemową.

Ten sam wymiar etyczny ujawnia się także w pozornie okazjonalnym *Felietonie poświątecznym*[490]. Zestawiony zostaje w nim religijny rytuał z codzienną obojętnością

[486] A. Piskulak, *Jak długo jeszcze dzieci będą rodzić dzieci?*, „Słowo Ludu" 1990, nr 33, s. 3.
[487] E. Levinas, *Całość i nieskończoność,* op. cit., s. 199–213.
[488] A. Piskulak, *Chcą żyć inaczej...*, „Echo Dnia" 1991, nr 101, s. 1, 2.
[489] E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 83–95.
[490] A. Piskulak, *Felieton poświąteczny*, „Echo Dnia" 1992, nr 78, s. 1, 2.

wobec drugiego człowieka, co prowadzi do sugestii, że istotą wiary nie jest uczestnictwo w obrzędzie, lecz gotowość przyjęcia czyjegoś losu. W ten sposób problem wykluczenia rozszerza się: nie dotyczy jedynie sytuacji społecznej, ale postawy wobec obecności drugiego[491]. Zbliżoną perspektywę przynosi artykuł *Gdyby nie pomoc pań z opieki, sąsiadów i kościoła…*[492], przedstawiający los samotnej matki wychowującej liczne dzieci. Bieda ukazana zostaje poprzez detal codzienności, lecz zasadnicze znaczenie ma nie pomoc materialna, lecz obecność drugiego człowieka. Wspólnota sąsiedzka i pomoc społeczna nie usuwają ubóstwa, lecz przywracają możliwość trwania i zachowania godności. Jeszcze wyraźniej relacyjny charakter wykluczenia ujawnia reportaż *Jeziorany leżą na Herbach*[493]. Opisywane osiedle odsłania mechanizm reprodukcji marginalizacji – bieda przekształca się tu w nędzę oznaczającą utratę nadziei i sprawczości. Wykluczenie polega nie tyle na niedostatku środków, ile na społecznym odseparowaniu i niewidzialności wobec reszty wspólnoty.

Najbardziej przejmujące teksty dotyczą jednak choroby. W reportażu *Krzysio nie umie płakać*[494] choroba dziecka organizuje całe życie rodziny. Niepełnosprawność przestaje być jedynie problemem medycznym – obejmuje relacje rodzinne, czas pracy i strukturę codzienności. Opis pozbawiony jest dramatyzacji: ukazuje powtarzalność opieki, nocne czuwanie i zmęczenie. Najważniejszym doświadczeniem okazuje się długotrwałe trwanie przy drugim człowieku.

W artykule *Solidarni z chorymi na AIDS*[495] choroba ujawnia mechanizm społecznego lęku. Zagrożenie biologiczne prowadzi do izolacji i napiętnowania chorego. Uwaga zostaje przesunięta z medycyny na reakcję wspólnoty: lęk przed chorobą przekształca się w lęk przed osobą. Choroba staje się więc wydarzeniem społecznym odsłaniającym granice ludzkiej solidarności i gotowości do przyjęcia cierpienia drugiego człowieka[496]. Podobną perspektywę przynosi artykuł *I ty zostaniesz narkomanem*[497], poświęcony problemowi AIDS. Tekst nie koncentruje się na opisie choroby ani mechanizmów uzależnienia; kluczowe okazuje się doświadczenie odrzucenia. Chorzy zostają stopniowo wyłączani z relacji – najpierw rodzinnych, potem szkolnych i społecznych. Lęk przed zakażeniem

[491] A. Honneth, *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, przeł. J. Duraj, Kraków 2012, s. 107–121.
[492] A. Piskulak, *Gdyby nie pomoc pań z opieki, sąsiadów i kościoła...*, „Echo Dnia" 1991, nr 141, s. 3.
[493] A. Piskulak, *Jeziorany leżą na Herbach*, „Echo Dnia" 1991, nr 148, s. 1, 3.
[494] A. Piskulak, *Krzysio nie umie płakać* „Echo Dnia" 1991, nr 138, s. 1, 2.
[495] A. Piskulak, *Solidarni z chorymi na AIDS*, „Echo Dnia" 1991, nr 237, s. 4.
[496] J. Tischner, *Etyka solidarności*, Kraków 2000, s. 19–30.
[497] A. Piskulak, *I ty zostaniesz narkomanem*, „Echo Dnia" 1992, nr 101, s. 1, 3.

prowadzi do izolacji, która staje się dla bohaterów dotkliwsza niż sama choroba. Publicystyka ukazuje więc nie epidemię, lecz sytuację człowieka pozbawionego obecności drugiego[498].

Ten sam problem powróci później w utworze scenicznym *Plusiak*, gdzie choroba funkcjonuje przede wszystkim w wymiarze samotności i społecznego wykluczenia. Dramat rozwija obecne już w publicystyce rozpoznanie, że najdotkliwszą formą cierpienia nie pozostaje sama choroba, lecz reakcja wspólnoty – lęk, izolacja i stopniowe wyłączanie człowieka z relacji. Ostatecznie cierpienie wynika tu z zerwania więzi i braku odpowiedzi drugiej osoby na czyjąś obecność. W tym sensie *Plusiak* stanowi nie tyle odejście od doświadczenia reporterskiego, ile jego pogłębienie i przetworzenie w formę dramatycznego świadectwa.

O ile wcześniejsze teksty ukazywały przede wszystkim zerwanie relacji międzyludzkich, o tyle reportaże o chorobie odsłaniają sytuację, w której człowiek staje wobec granicy własnej egzystencji. W tym kontekście znaczenia nabierają również wcześniejsze reportaże interwencyjne – zwłaszcza tekst poświęcony tzw. „wojnom o zwłoki"[499], odsłaniający źródła problematyki rozwiniętej później w utworze scenicznym *Zmartwychwprzybyły*. Szczególne miejsce zajmuje reportaż *Człowiek z kamienia*[500]. Opowieść o wieloletnim cierpieniu chorego na kamicę nerkową ukazuje granicę ludzkiej wytrzymałości oraz bezradność instytucji medycznych. Najważniejszy okazuje się nie sam ból fizyczny, lecz samotność cierpienia – stan, w którym chory musi udowadniać realność własnego doświadczenia[501]. Tytułowy „kamień" oznacza zarazem przyczynę choroby i psychiczne stwardnienie konieczne do przetrwania. W tym miejscu publicystyka osiąga poziom doświadczenia egzystencjalnego. Choroba przestaje być wydarzeniem biologicznym, a staje się sytuacją ujawniającą zależność człowieka od drugiego człowieka oraz granice ludzkiej samowystarczalności. Tym samym publicystyka Piskulaka odsłania antropologiczny wymiar doświadczenia społecznego: jednostkowe historie nie są jedynie dokumentacją wydarzeń, lecz świadectwem ludzkiego istnienia w przestrzeni wspólnoty.

Wobec takich doświadczeń pisarz nie formułuje programu naprawy społecznej ani diagnozy politycznej. Jego teksty prowadzą czytelnika do spotkania z konkretną osobą. Sens reportaży polega nie na wyjaśnianiu biedy, choroby czy bezdomności, lecz na

[498] E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 215–230.
[499] A. Piskulak, *Wojna o zwłoki*, „Postscriptum" 1993, nr 2, s. 8–11.
[500] A. Piskulak, *Człowiek z kamienia*, „Echo Dnia" 1992, nr 145, s. 4.
[501] K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, op. cit., s. 30–45.

uniemożliwieniu obojętności wobec cudzego cierpienia. Dopiero na tym tle można mówić o etycznym wymiarze tego pisania: relacja nie rozpoczyna się od zasad ani systemów, lecz od obecności drugiego[502]. Bohater reportażu nie jest przykładem zjawiska społecznego, lecz kimś, kto stawia czytelnika wobec odpowiedzialności. Publicystyka spełnia w ten sposób funkcję świadectwa[503]. Nie tyle tłumaczy świat, ile przywraca widzialność tym, którzy zostali z niego usunięci. Reporter staje się świadkiem – kimś, kto nie tylko obserwuje, lecz także bierze odpowiedzialność za pamięć o drugim.

Świadectwo to nie wyczerpuje jednak znaczenia tych tekstów. Publicystyka interwencyjna często staje się pierwszym stadium późniejszego opracowania literackiego. Reportaż odpowiada sytuacji spotkania[504] – utrwala moment zetknięcia z cierpieniem drugiego człowieka, natomiast literatura przechowuje je w czasie, nadając mu formę opowieści i pamięci. Dlatego doświadczenia obecne w artykułach o bezdomności, chorobie i napiętnowaniu powracają później w prozie i dramacie: motyw anonimowej śmierci w powieści *W imię Ojca*, choroby w *Basztarze*, napiętnowania w dramacie *Plusiak*, a problem godności zmarłych w utworze scenicznym *Zmartwychprzybyły*. Nie jest to jednak powtórzenie tematu, lecz jego pogłębienie – przejście od faktu do sensu. Literatura nie zastępuje tu reportażu, ale podejmuje jego doświadczenie i utrwala je w pamięci. W ten sposób pamięć jednostkowego losu staje się punktem wyjścia do szerszej refleksji nad wspólnotą i trwaniem jej wartości.

Zanim jednak refleksja ta przybierze postać rozważań o wspólnocie i pamięci miejsca, w publicystyce pojawia się jeszcze jeden etap pośredni – próba zrozumienia ludzkiego doświadczenia poprzez lekturę cudzej literatury. Reportaże poświęcone doświadczeniu wykluczenia pełnią więc nie tylko funkcję dokumentacyjną, ale również prowadzą do szczególnego sposobu lektury. Czytanie przestaje być tu aktem odbioru informacji, a staje się doświadczeniem spotkania z cudzym losem. Obok reportaży interwencyjnych na łamach prasy pojawiają się także teksty poświęcone współczesnej literaturze[505]. Nie mają one jednak charakteru klasycznych recenzji krytycznoliterackich. Nie chodzi w nich o rekonstrukcję programu artystycznego omawianych książek ani

[502] Cf. J. Tischner, *Etyka solidarności*, op. cit., s. 19–30.
[503] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit., s. 85–102.
[504] J. Tischner, *Filozofia dramatu: wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 55–72.
[505] Vide A. Piskulak, *Przetaczanie myśli Jana Lechickiego*, „Echo Dnia" 1990, nr 183, s. 5; idem, *„Przebieraniec" Kawiorski*, „Echo Dnia" 1992, nr 73, s. 4; idem, *Koniec świata w Kielcach*, „Echo Dnia" 1990, nr 166, s. 3; idem, *Byłem niewiele większy od szabli…*, „Echo Dnia. Relaks" 1991, nr 173, s. 3; idem, *Kozera nie udaje*, „Echo Dnia. Relaks" 1994, nr 20, s. 8.

o formułowanie ocen estetycznych; punkt ciężkości przesuwa się z dzieła na doświadczenie ujawniające się w lekturze. W artykule *Przetaczanie myśli Jana Lechickiego* poezja zostaje ukazana jako sposób oswajania choroby i śmierci – niemal forma terapii pozwalająca nazwać własny ból. Z kolei w tekście o prozie Henryka Kawiorskiego (*Przebieraniec Kawiorski*) uwaga skupia się na egzystencjalnej sytuacji bohatera stojącego wobec życia i śmierci, natomiast w szkicu o książce Jana Krzysztofczyka (*Byłem niewiele większy od szabli…*) lektura przybiera charakter świadectwa pamięci historycznej i doświadczenia pokoleniowego. Podobnie w artykule *Kozera nie udaje* najważniejsza okazuje się nie forma wierszy, lecz autentyczność osoby poety, zaś w tekście *Koniec świata w Kielcach* refleksja nad prozą prowadzi do rozpoznania codziennego doświadczenia zwykłego życia.

Teksty te pokazują, że literatura nie zostaje potraktowana jako przedmiot krytycznej oceny ani autonomiczna dziedzina sztuki. Lektura staje się formą poznania człowieka – sposobem dotarcia do doświadczenia, które w reportażu ujawnia się w wydarzeniu, a w literaturze – w słowie[506]. Publicystyka literacka pełni tym samym funkcję ogniwa pośredniego między reportażem a późniejszą twórczością poetycką i dramatyczną. Literatura staje się tu przestrzenią spotkania umożliwiającą rozpoznanie ludzkiego doświadczenia i przezwyciężenie obojętności wobec cudzego losu. Lektura prowadzi zarazem do odkrycia, że ludzki los nie ma wyłącznie charakteru indywidualnego, ale pozostaje zakorzeniony w pamięci oraz przestrzeni wspólnoty. Dlatego kolejne teksty publicystyczne kierują uwagę ku miejscu – jego historii, krajobrazowi i przekazowi międzypokoleniowemu.

5.5. Rozmowa jako świadectwo – głosy uczestników życia publicznego

Osobną grupę w publicystyce Andrzeja Piskulaka stanowią rozmowy z osobami życia publicznego – politykami i działaczami społecznymi[507]. Nie mają one jednak

[506] Cf. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 312–330.

[507] A. Piskulak, *Sejm mój widzę. Nie ma „awanturników”* (rozmowa z A. Małachowskim), „Gazeta Kielecka” 1994, nr 228, s. 4; idem, *Stałem się niewolnikiem własnej koszuli…* (rozmowa z J. Kuroniem), „Słowo Ludu” 1994, nr 99, s. 14; idem, *Apetyty na premierów* (rozmowa z J.M. Rokitą), „Słowo Ludu” 1994, nr 106, s. 5; idem, *Proste pytania* (rozmowa z B. Geremkiem), „Echo Dnia” 1994, nr 36, s. 3; idem, *Byłem agentem wszystkich możliwych wywiadów* (rozmowa z L. Moczulskim), „Echo Dnia” 1994, nr 7, s. 1, 4; idem, *Chirurgia*

charakteru bieżącego komentarza politycznego ani publicystyki polemicznej. Punkt ciężkości nie spoczywa tu na doraźnych sporach czy strategiach wyborczych, lecz na próbie ukazania rozmówców w roli uczestników wspólnoty oraz osób ponoszących odpowiedzialność za innych. Polityk przestaje być reprezentantem ideologii, a staje się człowiekiem pełniącym określoną funkcję społeczną.

Formy te pojawiają się już w artykułach z lat transformacji ustrojowej, jednak pełnią wówczas inną funkcję niż rozmowy analizowane w dalszej części pracy – nie są jeszcze samodzielną formą spotkania, lecz elementem szerszej refleksji nad odpowiedzialnością życia publicznego. Najpełniej widać to w rozmowie z Jackiem Kuroniem. Wywiad rozpoczyna się od szczegółu osobistego, który otwiera przestrzeń spotkania z rozmówcą poza jego rolą publiczną[508]. Dopiero z tej perspektywy pojawiają się kwestie społeczne – relacja państwa i obywatela, napięcie między gospodarką rynkową a oczekiwaniami społecznymi oraz odpowiedzialność władzy wobec najsłabszych. Wywiad wpisuje się tym samym w problematykę wcześniejszych reportaży: pytania kierowane do polityka prowadzą do zagadnienia odpowiedzialności za drugiego człowieka. Podobnie rozmowy z Leszkiem Moczulskim i Aleksandrem Kwaśniewskim nie koncentrują się na programach partyjnych ani kampanii wyborczej. Punkt ciężkości zostaje przesunięty ku kwestii wiarygodności osoby publicznej oraz relacji między politykiem a wspólnotą. Polityka przestaje oznaczać rywalizację ideologii, a zostaje powiązana ze sferą zobowiązań moralnych wobec innych ludzi.

Rozmowa z Józefem Oleksym przenosi tę perspektywę na poziom instytucjonalny. Dotyczy bieżącej sprawy politycznej i funkcjonowania państwa, jednak pytania nie prowadzą do polemicznego sporu. Wywiad konsekwentnie kierowany jest ku zagadnieniu zaufania społecznego i odpowiedzialności instytucji publicznych. Sprawa polityczna odsłania przede wszystkim problem wiarygodności państwa, a nie jedynie wymiar partyjnego sporu. Odmiennie perspektywa ta zostaje zarysowana w rozmowie ze Zbigniewem Religą. Punktem wyjścia staje się doświadczenie lekarza – odpowiedzialność za konkretnego człowieka i skutki podejmowanych decyzji. Dopiero na tym tle pojawia się polityka – ujmowana poprzez realne konsekwencje społeczne podejmowanych działań. Kryterium oceny nie stanowi program ani ideologia, lecz praktyczna odpowiedzialność za

polityczna (rozmowa ze Z. Religą), „Gazeta Kielecka" 1995, nr 30, s. 7; idem, *Wspólna Polska* (rozmowa z A. Kwaśniewskim), „Gazeta Kielecka" 1995, nr 213, s. 1, 3; idem, *Nie ma „sprawy Oleksego", jest „sprawa Milczanowskiego"* (rozmowa z J. Oleksym), „Gazeta Kielecka" 1996, nr 124, s. 6.

[508] H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 356–370.

innych. Rozmowa z Janem Marią Rokitą podejmuje natomiast kwestię państwa pojmowanego w kategoriach dobra wspólnego. Wypowiedzi dotyczące podporządkowania instytucji interesom partyjnym prowadzą do pytania o możliwość działania państwa w interesie obywateli. Brak opieki nad jednostką, obecny we wcześniejszych reportażach, zostaje powiązany z kryzysem funkcjonowania instytucji publicznych.

Uzupełnieniem tej refleksji jest krótka rozmowa z Bronisławem Geremkiem. Dotyczy ona miejsca Polski w strukturach europejskich i polityki zagranicznej, lecz również tutaj unika się bieżącego komentarza. Rozmowa kieruje uwagę na zagadnienie historycznej i kulturowej tożsamości wspólnoty, odsuwając bieżącą politykę na rzecz refleksji nad miejscem państwa w dłuższym trwaniu historycznym. Najpełniej perspektywa ta ujawnia się w obszernej rozmowie z Aleksandrem Małachowskim. Pytania koncentrują się wokół funkcjonowania demokracji oraz jakości życia publicznego. Rozmówca występuje tu zarówno jako świadek przemiany ustrojowej, jak i uczestnik wspólnoty obywatelskiej. Polityka odsłania się tu nie poprzez rywalizację, lecz poprzez doświadczenie zbiorowe oparte na relacjach, zaufaniu i odpowiedzialności między obywatelami.

Wywiady z osobami życia publicznego nie stanowią więc osobnego nurtu tematycznego, lecz konsekwentne rozszerzenie wcześniejszych zainteresowań obecnych w publicystyce. Od doświadczenia jednostkowego cierpienia i wykluczenia prowadzą one do pytania o etyczne podstawy działania instytucji oraz o kształt wspólnoty. Refleksja nad wspólnotą w wymiarze obywatelskim kieruje zarazem uwagę ku zagadnieniu bardziej podstawowemu – temu, co pozwala wspólnocie trwać również poza sferą instytucji publicznych.

5.6. Pamięć miejsca – wspólnota, krajobraz i trwanie

W tym miejscu refleksja publicystyczna Piskulaka zaczyna przekraczać perspektywę społeczną i kieruje uwagę ku doświadczeniu przestrzeni, w której zapisują się kolejne warstwy pamięci wspólnoty. Po rozmowach z osobami życia publicznego, koncentrujących się wokół odpowiedzialności instytucji i państwa wobec człowieka, pojawia się kolejny etap refleksji. Problematyka społeczna nie zostaje porzucona, lecz przeniesiona na inny poziom – od życia publicznego ku doświadczeniu zakorzenienia. Wcześniejsze reportaże ukazywały sytuację człowieka pozbawionego oparcia w pracy, instytucjach i relacjach społecznych,

wywiady prowadziły natomiast do pytania o wspólnotę obywatelską. Kolejne artykuły stawiają z kolei pytanie bardziej podstawowe – o to, co pozwala wspólnocie trwać mimo doświadczenia kryzysu i rozpadu więzi.

Teksty te sugerują, że samotność i wykluczenie nie wynikają wyłącznie z procesów ekonomicznych ani organizacyjnych. Ich źródłem staje się również osłabienie więzi z miejscem oraz przekazem międzypokoleniowym[509]. Człowiek pozbawiony zakorzenienia traci nie tylko bezpieczeństwo materialne, lecz także orientację sensu – przestaje rozumieć własne miejsce wobec innych i wobec przeszłości. Dlatego po doświadczeniu spotkania z cierpieniem refleksja koncentruje się na lokalnej kulturze oraz ludziach, którzy ją podtrzymują. W publicystyce pojawiają się kolekcjonerzy, artyści nieinstytucjonalni, regionalni twórcy i świadkowie przeszłości. Nie są to folklorystyczne osobliwości ani „barwne postacie", lecz depozytariusze ciągłości pamięci. Gromadzenie pamiątek, opowiadanie historii, tworzenie obrazów czy pielęgnowanie zwyczajów okazują się sposobami podtrzymywania więzi społecznych.

W tym sensie pamięć lokalna staje się odpowiedzią na doświadczenie wykluczenia. O ile wcześniejsze reportaże przywracały widzialność pojedynczemu człowiekowi, o tyle teksty poświęcone kulturze miejsca przywracają ją wspólnocie. Rola piszącego przestaje ograniczać się do świadka cierpienia, a zaczyna przypominać mediatora pamięci – osobę utrwalającą relacje między ludźmi, miejscem i historią.

Przykładem takiego ujęcia jest artykuł *Kobiety w zapaskach, mężczyźni w lejbikach…*[510]. Opis spotkania zespołów folklorystycznych nie dotyczy w istocie stroju ludowego, lecz pamięci przekazywanej przez praktykę. Strój nie pełni funkcji etnograficznego rekwizytu, ale staje się materialnym nośnikiem ciągłości doświadczenia. Podobny sens odsłania reportaż *Kto przygarnie orkiestrę?*[511], w którym orkiestra zakładowa w Trzuskawicy ukazana zostaje w roli środowiska wychowawczego i międzypokoleniowego. Jej zagrożenie oznacza nie tylko zanik muzyki, lecz również rozpad wspólnoty. Zanik orkiestry ujawnia bowiem proces szerszy: wraz z przemianą instytucji pracy zanika przestrzeń bezinteresownego spotkania, natomiast publicystyka Piskulaka podejmuje próbę ocalenia tych form życia, które nie podlegają logice użyteczności.

[509] J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 52–67.
[510] A. Piskulak, *Kobiety w zapaskach, mężczyźni w lejbikach...*, „Słowo Ludu" 1990, nr 73, s. 8.
[511] A. Piskulak, *Kto przygarnie orkiestrę?*, „Echo Dnia"1990, nr 155, s. 4.

W artykule *Kielce i poezja nocą*[512] kultura rodzi się nie w instytucjach, lecz w spotkaniu kilku osób słuchających słowa. Poezja funkcjonuje tu jako doświadczenie wspólne, a nie wyłącznie tekst literacki. Ten sam mechanizm pojawia się w cyklu *Pocztówka literacka*[513], w którym publicysta rezygnuje z roli krytyka na rzecz pośredniczenia w wybrzmieniu głosu młodych autorów. Debiut literacki przestaje być wyłącznie wydarzeniem wydawniczym, a staje się momentem wejścia do wspólnoty rozmowy. Podobną funkcję pełnią portrety twórców – *Świat Tuza*[514], *Wizje artystyczne Edo Tuza*[515], *W obronie własnej*[516], *Gram to swoje byle co*[517]. Sztuka przestaje być autonomiczną dziedziną, a staje się formą podtrzymywania tożsamości wobec doświadczenia życia. Nie jest to przy tym wyłącznie postawa obserwatora – piszący wchodzi również w relację współtwórczą z artystami; wcześniej uczestniczył w projekcie graficzno-poetyckim przygotowanym wspólnie z Edo Tuzem do katalogu wystawy *Agwazja* (1981) (vide aneks biograficzny). Szczególnie wyraźnie ujawnia to reportaż o lutniku Kazimierzu Lisowskim *Za sto lat instrument prawdę powie*[518], w którym praca lutnika przekracza wymiar użytkowy i zostaje podporządkowana idei trwania – instrument ma poświadczyć istnienie człowieka dopiero po jego śmierci. Rzemiosło okazuje się w tym ujęciu formą przekazu pamięci, śladem pozwalającym trwać ludzkiemu doświadczeniu poza bezpośrednim świadectwem życia.

Szczególne znaczenie mają teksty poświęcone twórczości ludowej, zwłaszcza artykuły *Benefis Marii Cedro-Biskupowej*[519] oraz *Smutne spotkanie z folklorem*[520]. Nie chodzi w nich o folklor rozumiany wyłącznie w wymiarze etnograficznym, lecz o sposób istnienia kultury poprzedzający literaturę w jej formie instytucjonalnej. Twórczość poetki ludowej funkcjonuje najpierw poprzez mowę, pamięć i opowieść przekazywaną między ludźmi, a dopiero później zostaje utrwalona w zapisie. Wiersz nie jest tu dziełem przeznaczonym do publikacji, lecz sposobem przechowywania doświadczenia pracy, straty, samotności i pamięci rodzinnej. Poezja staje się więc sposobem mówienia o losie. Artykuły

[512] A. Piskulak, *Kielce i poezja nocą*, „Echo Dnia” 1990, nr 193, s. 3.
[513] A. Piskulak, *Czekanie na debiut*, „Pocztówka literacka”, „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 90, s. 5; idem, *Pocztówka literacka* [bez tytułu odcinka], „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 82, s. 12; idem, *Stary-młody poeta*, „Pocztówka literacka”, „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 104, s. 8.
[514] A. Piskulak, *Świat Tuza*, „Echo Dnia” 1990, nr 187, s. 3.
[515] A. Piskulak, *Wizje artystyczne Edo Tuza*, „Dedal” 2004, nr 3, s. 26.
[516] A. Piskulak, *W obronie własnej*, „Echo Dnia” 1990, nr 148, s. 3.
[517] A. Piskulak, *Gram to swoje byle co*, „Echo Dnia. Relaks” 1992, nr 100, s. 5.
[518] A. Piskulak, *Za sto lat instrument prawdę powie*, „Echo Dnia. Relaks” 1992, nr 228, s. 4.
[519] A. Piskulak, *Benefis Marii Cedro-Biskupowej*, „Echo Dnia” 1992, nr 227, s. 6.
[520] A. Piskulak, *Smutne spotkanie z folklorem*, „Echo Dnia” 1991, nr 83, s. 3.

poświęcone kulturze ludowej dokumentują zarazem ostatnią fazę istnienia kultury przekazywanej bezpośrednio. Kiedy żywa praktyka zanika, jej funkcję przejmuje zapis. Poezja Piskulaka – podobnie jak jego późniejsze szkice – staje się wówczas nie tyle twórczością indywidualną, ile kontynuacją pamięci.

Reportaż *W Długojowie żyje się długo*[521] przesuwa tę perspektywę jeszcze dalej. Portret stuletniej Agaty Duś nie przybiera formy laudacji ani kroniki jubileuszu, lecz odsłania model egzystencji zakorzenionej w rytmie pracy, religijności i ciągłości rodzinnej. Najważniejsza okazuje się nie sama długowieczność, lecz trwanie. Taki sposób patrzenia na ludzką biografię – ujmowaną w kategoriach świadectwa zakorzenienia, a nie wyjątkowości – powraca również w późniejszej publicystyce rocznicowej Piskulaka poświęconej osobom sędziwego wieku i lokalnym świadkom pamięci[522]. Bohaterka nie zostaje przedstawiona w roli postaci wyjątkowej, lecz reprezentantki doświadczenia pokoleniowego. Pamięć istnieje tu nie w archiwach ani tekstach, lecz w osobie, sposobie mówienia, codziennych praktykach i przekazie międzypokoleniowym. Na tej zasadzie reportaż ujawnia również źródła późniejszej wyobraźni poetyckiej: figura kobiety pełniącej rolę strażniczki pamięci odpowiada obecnej w wierszach postaci babci.

Podobny wymiar ma publicystyka poświęcona malarce ludowej Genowefie Łukomskiej z Zachełmia[523]. Nie zostaje ona przedstawiona w roli artystki regionalnej ani reprezentantki folkloru; istotny okazuje się sposób, w jaki jej obrazy przechowują doświadczenie życia. Łukomska maluje sceny codzienne – pracę, obrzędy, dom i ludzi przy ich zajęciach. Nie są to jednak stylizacje ani rekonstrukcje przeszłości. Obrazy stają się zapisem świata, który jeszcze istnieje, lecz przestaje być oczywisty. Utrwalają gesty, rytm pracy i relacje międzyludzkie – to, czego nie obejmują dokumenty. Twórczość malarki interpretowana jest jako „hołd dla ludzi": pamięć zostaje utrwalona nie w opowieści, lecz w obrazie. Zbliżoną funkcję pełni artykuł poświęcony zagnańskim sokolnikom. Opis dawnego zajęcia nie służy egzotyce, ponieważ wraz z zawodem zanika cały sposób życia – wiedza przekazywana ustnie, relacja mistrz–uczeń oraz szczególna zależność człowieka od przyrody. Sokolnicy pozostają ostatnimi przedstawicielami określonego porządku

[521] A. Piskulak, *W Długojowie żyje się długo*, „Echo Dnia" 1991, nr 18, s. 1, 4.
[522] Vide A. Piskulak, *Setny jubileusz Rozalii Tokarczyk*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 7, s. 3; idem, *200 lat, 200 lat! Dla stuletniej Zofii Dziwoń*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 6, s. 7; idem, *Stuletnia Helena Kasprzyk z rodziny długowiecznej*, „Gazeta Zagnańska" 2014, nr 5, s. 8.
[523] A. Piskulak, *Wystawa Genowefy Łukomskiej*, „Echo Dnia" 1992, s. 5; idem, *Moje obrazy są hołdem dla ludzi*, „Wici. Info", 2010, nr 38, s. 51–53; idem, *Pędzlem malowane obrazy*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 1/178, s. 6.

kulturowego. Tradycja przestaje funkcjonować w formie praktyki, a pozostaje przede wszystkim opowieścią; zawód przetrwa już tylko w pamięci. Rejestr ten nie zanika również w późniejszej publicystyce prasowej dokumentującej codzienną działalność środowiska[524], gdzie najważniejsza pozostaje nie pasja łowiecka, lecz opieka nad słabszym i przywracanie zdolności życia. Doświadczenia te znajdują później rozwinięcie w książce *Pepezał*. Publicystyka dokumentuje jeszcze żywą pamięć wspólnoty, natomiast późniejsze dzieło literackie staje się próbą jej świadomego zachowania i uporządkowania.

Kulminację tego etapu publicystyki stanowi artykuł *Życie zaklęte w kamień*[525]. Tekst opisuje środowisko amatorskich kolekcjonerów i miłośników paleontologii odnajdujących skamieniałości w regionie świętokrzyskim. Na poziomie tematu pozostaje reportażem o pasji i zainteresowaniach lokalnych mieszkańców, jednak jego znaczenie wykracza daleko poza opis hobby. Nie chodzi bowiem o wiedzę specjalistyczną ani klasyfikację znalezisk. Najważniejsze okazuje się doświadczenie kontaktu – człowiek podnosi z ziemi przedmiot starszy od ludzkiej historii. Skamieniałość przestaje być wyłącznie elementem przyrody, a staje się świadectwem istnienia – śladem życia sprzed pojawienia się człowieka. W tym momencie pamięć przestaje mieć wyłącznie charakter społeczny i zostaje rozpoznana również w samej przestrzeni. Wcześniejsze teksty ukazywały pamięć przechowywaną w opowieści, obrzędzie, zawodzie i relacjach międzyludzkich. *Życie zaklęte w kamień* wprowadza natomiast inny wymiar – pamięć nie należy już wyłącznie do wspólnoty, lecz także do samej przestrzeni. Krajobraz przestaje pełnić funkcję tła historii, a staje się jej uczestnikiem.

Skamieniałość nie odsyła do dat ani epok historycznych. Uświadamia raczej ciągłość trwania. Człowiek odkrywa, że miejsce, w którym żyje, istniało wcześniej niż jakakolwiek wspólnota i kultura. Lokalność przestaje oznaczać jedynie przynależność społeczną, a staje się doświadczeniem uczestnictwa w czasie głębszym niż pamięć pokoleń. Dlatego kolekcjonerzy opisani w artykule nie funkcjonują wyłącznie w roli hobbystów. Ich działanie ma zarazem wymiar poznawczy i egzystencjalny. Podnosząc kamień, człowiek nie tyle zdobywa przedmiot, ile doświadcza własnego miejsca w czasie i uświadamia sobie, że teraźniejszość nie zaczyna się od niego samego. Można powiedzieć, że w tekście po raz pierwszy pojawia się to, co można określić mianem „pamięci ziemi". Jest to pamięć wcześniejsza niż historia i kultura – zapis istnienia przechowywany w materii świata.

[524] A. Piskulak, *Sokolnicy ratują i leczą drapieżne ptaki*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 11, s. 11.
[525] A. Piskulak, *Życie zaklęte w kamień*, „Echo Dnia. Relaks" 1990, nr 199, s. 3.

Artykuł stanowi więc moment przełomowy: od tej chwili lokalność nie oznacza już wyłącznie doświadczenia wspólnoty, lecz również doświadczenie trwania.

W późniejszej działalności publicystycznej wątek ten nie zanika, lecz zostaje rozwinięty w formie dokumentacyjnej. W artykułach publikowanych po 2010 roku wielokrotnie powraca motyw Zachełmia i odkrycia śladów tetrapoda[526], a także działania popularyzatorskie, inicjatywy lokalne i zainteresowanie naukowe tym miejscem. Teksty te nie pełnią funkcji reportażu w klasycznym sensie, lecz stanowią świadectwo podtrzymywania pamięci miejsca. O ile wcześniejszy artykuł ukazywał doświadczenie kontaktu z „pamięcią ziemi", o tyle późniejsze publikacje dokumentują proces jej kulturowego oswajania i włączania w tożsamość wspólnoty lokalnej. Odkrycie, początkowo ujmowane w kategoriach zdarzenia jednostkowego, zostaje w ten sposób włączone do trwałych elementów znaczeniowych przestrzeni, które powrócą jeszcze w przetworzonej formie literackiej.

Naturalną konsekwencją tego odkrycia staje się kolejny ważny tekst – reportaż *Piorun uderzył w Bartka*[527]. Jeśli skamieniałość ukazywała przeszłość niedostępną ludzkiemu doświadczeniu, dąb Bartek pozwala dostrzec trwanie rozciągnięte w czasie ludzkich pokoleń. Drzewo nie zostaje przedstawione w roli pomnika przyrody ani regionalnej ciekawostki. Reakcja mieszkańców, strażaków i leśników pokazuje, że pełni ono przede wszystkim funkcję znaku wspólnoty. Jego ratowanie przybiera niemal rytualny charakter – wspólnota gromadzi się wokół niego nie dlatego, że stanowi obiekt przyrodniczy, lecz dlatego, że uosabia ciągłość trwania. W tym miejscu spotykają się oba wcześniej rozpoznane wymiary: pamięć społeczna i pamięć ziemi. Dąb pozostaje częścią przyrody, a zarazem elementem kultury – świadkiem ludzkiego czasu. Przetrwał kolejne pokolenia, ustroje i przemiany społeczne, dzięki czemu pozwala wspólnocie rozpoznać własną ciągłość.

Bartek pełni tym samym funkcję osi doświadczenia miejsca. Wokół niego zbiegają się wcześniejsze wątki tej publicystyki: praca, wspólnota, zanik zawodów, pamięć kultury i historia regionu. Lokalność okazuje się tu nie tyle kategorią przestrzeni, ile formą

---

[526] Cf.: A. Piskulak, *Tetrapod na Agrotravel*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 5, s. 6; idem, *Przystań pod Tetrapodem w organistówce*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 9, s. 5; idem, *Zachełmie w teleobiektywie BBC*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 12, s. 4; idem, *Rezerwat „Zachełmie" jednym z punktów przyszłego geoparku. Wywiad z dr. Piotrem Szrekiem*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 4, s. 5; idem, *Kraina Tetrapoda i skamieniałych wydm. Rozmowa z dr. hab. Wiesławem Trelą*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 4, s. 4; idem, *Razem dla Wszystkich – Razem dla Tetrapoda*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 8; idem, *Śladami Tetrapoda przez Gminę Zagnańsk*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 12, s. 3.

[527] A. Piskulak, *Piorun uderzył w „Bartka"*, „Echo Dnia" 1991, nr 107, s. 1–2.

uczestnictwa w czasie. Motyw dębu nie zanika również w późniejszej działalności publicystycznej. W artykułach publikowanych po 2010 roku temat drzewa powraca wielokrotnie – w relacjach z jego ratowania, kolejnych rocznic i społecznych obchodów, czego przykładem pozostaje tekst *Na ratunek Bartkowi*[528]. Publikacje te nie mają już charakteru reportażu interpretującego znaczenie miejsca, lecz przybierają formę kroniki trwania. Drzewo funkcjonuje w nich w roli punktu odniesienia dla wspólnoty, natomiast wydarzenia społeczne organizują się wokół niego podobnie jak wokół osoby starszej od wszystkich żyjących pokoleń. Potwierdza to, że Bartek nie jest tu ciekawostką przyrodniczą ani lokalną atrakcją, lecz żywym świadkiem czasu, wokół którego wspólnota rozpoznaje własną ciągłość.

Po doświadczeniu pamięci miejsca pojawia się jednak nowe pytanie: kto potrafi tę pamięć odczytać i przekazać dalej. Kamień, drzewo i krajobraz przechowują trwanie, lecz pozostają milczące – wymagają interpretatora. Jeśli artykuł *Życie zaklęte w kamień* wprowadzał pamięć ziemi, a reportaż *Piorun uderzył w Bartka* ukazywał trwanie widoczne w doświadczeniu pokoleń, kolejne teksty przynoszą następne przesunięcie: przestrzeń zaczyna być odczytywana poprzez kulturę. Zapowiada to reportaż *Wycieczka śladami twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*[529]. Nie jest on ani klasyczną relacją z podróży, ani interpretacją dzieł pisarza. Punkt ciężkości nie spoczywa tu na rekonstrukcji biografii czy analizie utworów, lecz na próbie „czytania" krajobrazu. Dom rodzinny, drogi, cmentarze i wzgórza regionu przechowują ślady doświadczenia historycznego i egzystencjalnego. Przestrzeń przestaje być jedynie miejscem wydarzeń, a staje się nośnikiem znaczeń. Twórczość pisarza nie zostaje wyjaśniona przez historię literatury, lecz przez doświadczenie miejsca, z którego wyrasta. Poznanie dzieła poprzedza doświadczenie przestrzeni. W ten sposób pojawia się nowa forma pamięci – pamięć kulturowa utrwalona w biografiach i twórczości.

Moment ten ma znaczenie zasadnicze. Pisanie przestaje ograniczać się do reporterskiego opisu rzeczywistości regionu, a zaczyna rekonstruować jego duchową topografię – sieć relacji między miejscem, historią i słowem. Po świadku i kronikarzu pojawia się interpretator. Dlatego szkice poświęcone twórcom związanym ze

[528] Vide A. Piskulak, *Na ratunek Bartkowi*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 3, s. 4; idem, *Urodziny Bartka*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 9, s. 1–2; idem, *Triumfalny łuk nad Bartkiem*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 10, s. 5; idem, *Na 1012 urodziny Bartka – toast „Dwa tysiące lat!"*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 10, s. 7; idem, *1014. urodziny dębu Bartka i pasowanie na borusa*, „Gazeta Zagnańska" 2014, nr 10, s. 13; idem, *1015. urodziny dębu Bartka i ślubowanie pierwszoklasistów*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 10, s. 8–9.
[529] A. Piskulak, *Wycieczka śladami Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Echo Dnia" 1991, nr 189, s. 1, 6.

Świętokrzyskiem nie stanowią zmiany tematu publicystyki, lecz jej naturalną konsekwencję. Po wcześniejszym rozpoznaniu doświadczenia społecznego i pamięci przestrzeni uwaga kieruje się ku tym, którzy potrafią nadać jej formę kultury. Twórca staje się ogniwem łączącym pamięć naturalną i wspólnotową z pamięcią świadomie przechowywaną – kulturową. Dzięki niemu miejsce przestaje być jedynie przestrzenią zamieszkania, a zaczyna funkcjonować w wymiarze dziedzictwa.

W tym punkcie publicystyka przekracza ramy reportażu. Pamięć nie tylko zostaje zapisana, lecz zaczyna domagać się odczytania, natomiast piszący przechodzi od opisu doświadczenia do jego interpretacji. Refleksja nad pamięcią miejsca prowadzi do nowego zadania – utrwalenia tych, którzy potrafią nadać jej formę kultury i przekazać ją dalej. Szczególnego znaczenia nabierają więc szkice poświęcone twórcom związanym z regionem świętokrzyskim, w których przestrzeń zostaje odczytana poprzez biografie i dzieła kultury. Refleksja publicystyczna przygotowuje w ten sposób grunt dla późniejszych realizacji literackich Piskulaka, gdzie doświadczenie zakorzenienia oraz pamięć kultury regionu zostaną rozwinięte w formie narracyjnej i poetyckiej. Twórcy pojawiający się w tych tekstach nie są bohaterami środowiskowej kroniki ani przedmiotem klasycznej krytyki literackiej. Stają się świadkami miejsca – osobami, za pośrednictwem których kultura regionu uzyskuje własny głos.

5.7. Szkice o twórcach regionu – pamięć kultury i geografia doświadczenia

Zapowiedziane w reportażu o Gustawie Herlingu-Grudzińskim przesunięcie od opisu miejsca ku jego interpretacji zostaje rozwinięte w szkicu poświęconym Witoldowi Gombrowiczowi[530]. Przywołanie autora *Ferdydurke* nie wynika z potrzeby ponownego odczytania jego twórczości. Uwaga zostaje skierowana przede wszystkim na napięcie między peryferią a centrum, między doświadczeniem prowincji i świadomością formy. O ile w reportażu o Herlingu krajobraz odsłaniał egzystencjalne oraz historyczne warstwy doświadczenia, o tyle w szkicu o Gombrowiczu staje się polem konfliktu kulturowego. Region przestaje być jedynie miejscem zakorzenienia; staje się przestrzenią zderzenia formy, rozpadu ziemiańskiej kultury i zaniku dawnego świata społecznego. Motyw

[530] A. Piskulak, *Świętokrzyski Transatlantyk Gombrowiczowski*, „ŚKL" 2003, nr 1–2 (23–24), s. 228–234.

materialnej degradacji spuścizny rodzin Gombrowiczów i Kotkowskich – powracający później w powieści *Basztar* – odsłania problem kruchej ciągłości dziedzictwa. Ruina przestaje oznaczać wyłącznie stan obiektu, a zaczyna funkcjonować jako metafora zerwanej relacji między przeszłością i odpowiedzialnością współczesnych.

W ten sposób Herling i Gombrowicz tworzą dwa bieguny tej samej refleksji: pierwszy pozwala odczytywać krajobraz poprzez doświadczenie, drugi odsłania go poprzez rozpad dawnego świata i krytyczną autorefleksję kultury. Obaj przygotowują grunt pod zasadniczą część tej publicystyki – szkice o twórcach związanych ze Świętokrzyskiem. Dlatego portrety twórców regionu nie stanowią zmiany tematu publicystyki, lecz jej konsekwencję. Po rozpoznaniu przestrzeni w wymiarze nośnika znaczeń i napięć kulturowych uwaga kieruje się ku tym, którzy nadają jej formę słowa. Twórca staje się ogniwem łączącym doświadczenie miejsca z jego świadomym przekazem.

Szkice Piskulaka nie mają charakteru klasycznych portretów biograficznych ani artykułów krytycznoliterackich. Piszący konsekwentnie rezygnuje z pełnej rekonstrukcji życia i twórczości opisywanych postaci. Na tej zasadzie teksty te ujawniają ten sam sposób rozumienia przestrzeni, który obecny jest również w poezji i prozie twórcy: miejsce nie stanowi tła wydarzeń, lecz współtworzy doświadczenie i nadaje mu znaczenie. Zamiast linearnej chronologii pojawia się wybór scen, spotkań i epizodów układających się w narrację sensu, a nie opis faktograficzny. Forma ta sytuuje się na pograniczu świadectwa i interpretacji, odsłaniając przede wszystkim formacyjny wymiar doświadczenia – istotny zarówno dla wspólnoty, jak i dla samego piszącego. Biografia jednostkowa zostaje tu podporządkowana logice przekazu: punkt ciężkości nie spoczywa na odtworzeniu przebiegu życia, lecz na uchwyceniu sposobu, w jaki jednostka przechowuje i przekazuje pamięć miejsca. W tym sensie szkice Piskulaka pozostają bliższe praktyce pamięci kulturowej niż tradycyjnej krytyce literackiej[531].

Portrety twórców związanych z ziemią świętokrzyską nie stanowią pobocznego nurtu działalności Piskulaka, lecz jeden z najważniejszych punktów styku całej jego twórczości. Ten sam etos odpowiedzialności słowa, który w poezji przyjmuje postać ciszy i modlitwy, a w prozie – narracji drogi i inicjacji, w publicystyce ujawnia się poprzez konkretne działanie w przestrzeni społecznej: dokumentowanie, interpretowanie i podtrzymywanie pamięci wspólnoty. Publicystyka ta nie ma charakteru informacyjnego ani kronikarskiego. Jej celem nie pozostaje rejestrowanie wydarzeń literackich czy

[531] J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 66–82.

budowanie kanonu regionalnego, lecz tworzenie mapy relacji – sieci powiązań między ludźmi, miejscami, biografiami i tekstami. Literatura regionu nie zostaje tu ujęta w kategoriach peryferyjnego fragmentu literatury ogólnopolskiej, lecz przestrzeni kulturowej posiadającej własną ciągłość, przekazywaną poprzez spotkania, lekturę, pamięć i pracę środowiskową. W tych tekstach bohaterem nie jest więc pojedynczy twórca, lecz ciągłość kultury lokalnej ujawniająca się poprzez biografie osób pełniących funkcję jej depozytariuszy. Piszący nie opisuje wyłącznie pisarzy – opisuje warunki trwania kultury miejsca.

Szczególnym dokumentem autoświadomości twórczej Piskulaka jest szkic *Mój świętokrzyski kręgosłup duchowy*[532]. Tekst ten nie pełni funkcji zwykłego artykułu publicystycznego, lecz stanowi formę autointerpretacji całego projektu pisarskiego. Piskulak rekonstruuje w nim własną drogę duchową w postaci pielgrzymki na Święty Krzyż. To właśnie tam krzyżują się poezja (*Eremyk*), doświadczenie graniczne związane z postacią Sergiusza Piaseckiego, narracja inicjacyjna obecna w *Basztarze* oraz etyka świadectwa rozwijana w publicystyce. Święty Krzyż zostaje tu nazwany „tysiącletnim kręgosłupem duchowym”[533], osią organizującą zarówno indywidualne doświadczenie pisarza, jak i refleksję nad dziedzictwem kulturowym regionu. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera również reporterski udział Piskulaka w dokumentowaniu obchodów Milenium Świętokrzyskiego – „Cywilizacji Krzyża”[534]. Relacje te nie ograniczają się do kronikarskiego zapisu wydarzeń, ale odsłaniają Święty Krzyż w wymiarze przecięcia historii, religii i kultury. Sanktuarium przestaje być wyłącznie miejscem kultu, a staje się figurą dialogu między przeszłością i teraźniejszością, lokalnością oraz uniwersalnym doświadczeniem sacrum.

Jedną z najważniejszych figur odniesienia staje się Sergiusz Piasecki. W eseju *O pisarzu zdjętym z krzyża – ze Świętego Krzyża*[535] sensacyjny wymiar biografii schodzi na dalszy plan, natomiast w centrum uwagi pojawia się doświadczenie graniczne[536], z którego rodzi się pisarz. Święty Krzyż nie pozostaje tu neutralną lokalizacją historyczną, lecz staje

[532] A. Piskulak, *Mój świętokrzyski kręgosłup duchowy*, „ŚKL” 2013, nr 3–4, s. 97.
[533] Ibidem.
[534] Cf. A. Piskulak, *Tysiącletni kręgosłup. Moje Świętokrzyskie Milenium*, „Radostowa” 2006, nr 7–8, s. 25–26; idem, *Kalendarnik milenijny*, „Radostowa” 2007, nr 9–10, s. 32–35; idem, *Kalendarnik milenijny 2*, „Radostowa” 2007, nr 11–12, s. 8–9; idem, *Milenium Świętokrzyskie. Z kart obchodów 1000-lecia Św. Krzyża*, „Radostowa” 2007, nr 1–2, s. 36–39, 47; *Milenium Świętokrzyskie – Cywilizacja Krzyża*, red. A. Dąbrowski, A. Piskulak, Starachowice: Oficyna Wydawnicza „Radostowa”, 2008.
[535] A. Piskulak, *O pisarzu zdjętym z krzyża – ze Świętego Krzyża*, „Świętokrzyskie – Środowisko, Dziedzictwo Kulturowe, Edukacja Regionalna” 2024, nr 35 (39), s. 121–124 (dalej: „Świętokrzyskie”).
[536] K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, op. cit., s. 46–60.

się przestrzenią symboliczną – zarazem więzieniem, miejscem próby duchowej i narodzin słowa. Akt pisania wyrasta z doświadczenia winy, cierpienia i zagrożenia śmiercią. Motyw krzyża, obecny zarówno w wymiarze topograficznym, jak i egzystencjalnym, wiąże biografię Piaseckiego z długim trwaniem świętokrzyskiej tradycji duchowej. Publicystyczny portret Piaseckiego pełni funkcję szczególną: przesuwa akcent z metafory ku świadectwu, odsłaniając egzystencjalny kontekst doświadczeń, które w poezji i prozie ulegają symbolicznemu przetworzeniu. Nie stanowi więc komentarza do literatury, lecz jej egzystencjalne zaplecze. Ta sama figura doświadczenia granicznego powraca w innych obszarach twórczości Piskulaka: w *Poezjoborzu* zostaje skondensowana w obrazach inicjacyjnej wędrówki i oczyszczenia, natomiast w powieści *Basztar* rozwija się w narrację formacyjną prowadzącą przez utratę, winę i pamięć ku wewnętrznej przemianie. Publicystyka ujawnia zatem historyczny i biograficzny wymiar tych doświadczeń – stanowi ich zakorzenienie w realnej topografii i realnym losie.

Wyraźnie widoczne pozostaje to również w tekście *Leszka Mądzika teatr bez słów*[537]. Szkic nie przybiera formy klasycznego portretu biograficznego, lecz łączy osobiste wspomnienie, zapis rozmowy i syntetyczne ujęcie drogi twórczej Mądzika, prowadząc do uchwycenia istoty jego teatru. Teatr „bez słów" zostaje ukazany poprzez sztukę obrazu, światła i ciemności, gdzie kolejne ograniczenia formalne oraz dążenie do ascezy pozwalają dotknąć tego, co niewyrażalne. Opisy scenicznych „pejzaży wyobraźni", malowanych światłem w czarnej przestrzeni, a także powracające motywy czasu, przemijania i śmierci ukazują tę twórczość jako próbę oswajania egzystencjalnego doświadczenia i wprowadzania widza w przestrzeń współodczuwania. Zarazem szkic podkreśla świętokrzyskie zakorzenienie tej twórczości: pejzaż rodzinny oraz doświadczenie Kielc współtworzą wyobraźnię artysty. W tym sensie tekst odsłania nie tylko sylwetkę Mądzika, lecz również bliskie samemu Piskulakowi rozumienie sztuki – praktyki ciszy, obrazu i duchowego zamieszkiwania świata.

Ten sam model doświadczenia ujawnia się w szkicu *Profesor od ciszy i dźwięku*, poświęconym Jerzemu Rosińskiemu[538]. Postać muzyka ukazana zostaje poprzez przenikanie się pamięci osobistej, historii instytucji oraz refleksji nad istotą muzyki sakralnej. Portret artysty budowany jest nie tyle na podstawie analizy dorobku, ile poprzez doświadczenie jego obecności uchwycone w obrazach katedralnej przestrzeni, rytmie prób, krokach na chórze

[537] A. Piskulak, *Leszka Mądzika teatr bez słów*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 37 (41), s. 36–39.
[538] A. Piskulak, *Profesor od ciszy i dźwięku*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 39 (43), s. 91–96.

i „echu milczenia", które pozostaje po śmierci. Kluczową kategorią staje się napięcie między ciszą i dźwiękiem: muzyka Rosińskiego nie sprowadza się do wykonania czy kompozycji, lecz wiąże się z modlitwą i służbą wpisaną w liturgię oraz życie wspólnoty. Szczególne znaczenie zyskują takie wątki, jak prowadzenie chóru, działalność pedagogiczna i powstanie hymnu peregrynacyjnego, odsłaniające rolę muzyki w budowaniu wspólnoty i podtrzymywaniu przekazu. W tym ujęciu muzyk staje się depozytariuszem tradycji, który nie tyle tworzy indywidualne dzieło, ile podtrzymuje ciągłość praktyki[539]. Publicystyczne ujęcie odsłania tym samym egzystencjalny i wspólnotowy wymiar pamięci, zakorzenionej w konkretnym miejscu i przekazywanej poprzez powtarzalne formy doświadczenia.

Zestawienie Mądzika i Rosińskiego ujawnia spójność myślenia Piskulaka o sztuce: poezja, teatr i muzyka liturgiczna tworzą jedną przestrzeń doświadczenia, w której cisza i dźwięk współtworzą przestrzeń doświadczenia duchowego. Publicystyka nie pełni tu funkcji komentarza do twórczości, lecz – analogicznie jak w szkicu o Piaseckim – odsłania jej egzystencjalne zaplecze i wspólnotowe zakorzenienie. Działalność artystyczna staje się dzięki temu sposobem zamieszkiwania miejsca i podtrzymywania ciągłości przekazu.

Rozszerzeniem tej perspektywy są teksty poświęcone animatorom kultury – Zygmuntowi Korusowi, Gustawowi Hadynie, Adamowi Ochwanowskiemu oraz Norbertowi Samulakowi – w których Piskulak koncentruje się nie tyle na analizie dzieł, ile na mechanizmach podtrzymywania lokalnego obiegu kultury. Akcent przesuwa się tu z doświadczenia sacrum ku codziennej praktyce życia artystycznego, jednak funkcja tych portretów pozostaje niezmienna: ukazanie sposobów trwania kultury miejsca. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w tekście *Człowiek wolności. Rzecz o Zygmuncie Korusie*[540], gdzie postać poety, animatora i opozycjonisty zostaje ukazana poprzez splot osobistego wspomnienia, pamięci środowiskowej oraz rekonstrukcji działań podejmowanych w przestrzeni kultury niezależnej. Piskulak nie buduje tu jedynie portretu artysty, lecz wydobywa figurę człowieka, dla którego sztuka i działalność publiczna pozostawały nierozdzielne. Szczególne znaczenie zyskują chorzowskie spotkania poetyckie, galeria „PLUS" oraz aktywność opozycyjna, ponieważ to one pozwalają dostrzec w Korusie organizatora przestrzeni wolnego słowa i wspólnoty. Wolność nie zostaje przedstawiona w postaci abstrakcyjnej idei, lecz praktyki rozmowy, obecności i odpowiedzialności za innych. Szkic odsłania tym samym nie tylko biografię jednostki, ale również model kultury

[539] P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przekład i wstęp M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 72–89.
[540] A. Piskulak, *Człowiek wolności. Rzecz o Zygmuncie Korusie*, „Dedal" 2004, nr 2, s. 18–19.

budowanej oddolnie – poprzez relacje, sztukę i odwagę mówienia prawdy. Twórczość, animacja życia artystycznego i etos obywatelski nie funkcjonują tu oddzielnie, lecz tworzą u Korusa jedną formę istnienia.

O ile w portrecie Korusa kategorią kluczową pozostaje wolność rozumiana jako praktyka wspólnotowego działania, o tyle tekst poświęcony Gustawowi Hadynie[541] ma charakter wyraźnie wspomnieniowy i osobisty. Piszący nie rekonstruuje systematycznie biografii ani nie prowadzi analizy dzieł, lecz odtwarza doświadczenie spotkań i wydarzeń, w których uczestniczył. Centralna scena wernisażu w Połańcu ukazuje sztukę w postaci zdarzenia wpisanego w życie wspólnoty – sytuacji przenikania się rzeźby, poezji i bezpośredniego odbioru. Przywołane *Znaki polskie* odsłaniają charakterystyczne napięcie tej twórczości między surową, monumentalną formą a zakorzenieniem w symbolice ludowej i pamięci historycznej. Szkic budowany jest z epizodów i relacji środowiskowych, natomiast biografia artysty pełni funkcję dopełniającą. Dzięki temu tekst staje się świadectwem uczestnictwa, w którym sztuka funkcjonuje poprzez współobecność i praktykę życia wspólnotowego.

W szkicu *Twórca na wskroś osobisty* postać Adama Ochwanowskiego[542] ukazana zostaje nie tyle w roli wybitnej jednostki literackiej, ile figury intensywnej obecności w przestrzeni wspólnotowej. Narracja wychodzi od anegdoty i doświadczenia osobistego – głosu, spotkania, wspólnego bycia – i dopiero na tym tle odsłania wielowymiarowość jego twórczości. Biografia, działalność artystyczna i aktywność środowiskowa nie zostają tu rozdzielone, lecz tworzą jedną, spójną praktykę życia w kulturze. Twórczość Ochwanowskiego nie funkcjonuje w postaci autonomicznego dorobku literackiego, lecz pozostaje ściśle związana z doświadczeniem miejsca – Ponidzia – oraz z konkretnymi formami uczestnictwa: spotkaniami, recytacją, śpiewem i rozmową. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w przywołaniu tomu *Północ* oraz w refleksji nad *Rozmówkami działkowymi*, gdzie słowo poetyckie i doświadczenie egzystencjalne przenikają się, tworząc przestrzeń dialogu i autorefleksji. Twórca nie funkcjonuje tu poza obiegiem kultury, lecz współtworzy jego ciągłość poprzez własną aktywność i obecność. Ochwanowski ukazany zostaje jako poeta „na wskroś osobisty", którego twórczość wyrasta bezpośrednio z życia, relacji i miejsca. Zachowuje ona jednak zdolność przekraczania lokalnego doświadczenia oraz nadawania mu wymiaru uniwersalnego. Wspomnienie poświęcone Norbertowi

[541] A. Piskulak, *Wspomnienie o artyście rzeźbiarzu Gustawie Hadynie*, „Świętokrzyskie" 2022, nr 30 (34), s. 176–179.
[542] A. Piskulak, *Twórca na wskroś osobisty*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 36 (40), s. 61–64.

Samulakowi[543] dopełnia serię portretów animatorów kultury, przenosząc uwagę na poziom lokalnych praktyk i oddolnych form organizowania życia kulturalnego. Tekst ma wyraźnie osobisty charakter – budowany jest poprzez wspomnienie, relację ze spotkań oraz przywołanie konkretnych działań podejmowanych przez Samulaka i jego żonę. Postać poety i społecznika ukazana zostaje nie tyle w roli indywidualnego twórcy, ile organizatora życia wspólnotowego – inicjatora wydawnictw, spotkań literackich oraz działań Towarzystwa Ziemi Samsonowskiej. Szczególne znaczenie zyskuje przestrzeń „małej ojczyzny" – Dzierążni i Samsonowa – gdzie działalność artystyczna splata się z troską o pamięć miejsca, wyrażoną zarówno w inicjatywach kulturalnych, jak i gestach fundacyjnych. Regionalna kultura odsłania się tu w efekcie długotrwałej pracy relacyjnej i etosu służby realizowanego poza głównym obiegiem instytucjonalnym, w przestrzeni bezpośrednich kontaktów i lokalnych inicjatyw. Tekst ujawnia zarazem istotną cechę tej publicystyki: kultura regionu istnieje nie dzięki pojedynczym dziełom, lecz dzięki ciągłości praktyk – spotkań, rozmów i wspólnych działań, w których pamięć oraz twórczość pozostają nierozerwalnie związane.

Zestawienie tych portretów pozwala dostrzec publicystykę Piskulaka w wymiarze praktyki pamięci kulturowej. Sylwetki twórców i animatorów kultury odsłaniają bowiem sposób istnienia wspólnoty podtrzymywanej poprzez relacje, działania i doświadczenia zakorzenione w miejscu. Publicystyka ta nie ogranicza się do dokumentowania postaci i wydarzeń, lecz współtworzy przestrzeń pamięci, w której indywidualne losy zostają wpisane w ciągłość doświadczenia wspólnotowego.

5.8. Gołoborze i emigracja – archiwum pamięci środowiskowej

Szczególne miejsce wśród szkiców Andrzeja Piskulaka zajmują teksty poświęcone twórcom zapomnianym, marginalizowanym lub rozproszonym przez historię – Józefowi Andrzejowi Grochowinie, Marianowi Przeździkowi oraz Józefowi Ozdze-Michalskiemu. W ich przypadku pisanie przybiera charakter działania interwencyjnego: nie chodzi wyłącznie o interpretację dzieł, lecz o przywrócenie biografii obiegowi kultury. Wyraźnie widoczne pozostaje to w tekście *Niemożliwe do przeżycia życie poety*[544], gdzie postać Józefa

[543] A. Piskulak, *Wspomnienie o Norbercie Samulaku poecie, społeczniku i animatorze kultury*, „Świętokrzyskie" 2022, nr 29 (33), s. 178–180.
[544] A. Piskulak, *Niemożliwe do przeżycia życie poety*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 36 (40), s. 65–69.

Andrzeja Grochowiny ukazana zostaje poprzez osobiste doświadczenie lektury i spotkania, stające się punktem wyjścia do rekonstrukcji jego biografii oraz twórczości. Narracja łączy elementy wspomnienia, komentarza krytycznego i przywołania głosów innych uczestników życia literackiego, tworząc wielogłosowy obraz poety. Twórczość Grochowiny zostaje osadzona w kontekście „Nowej Fali", jednak nie w postaci realizacji programu pokoleniowego, lecz indywidualnej próby wyrażenia doświadczenia egzystencjalnego poprzez język. Szczególne znaczenie zyskuje motyw napięcia między intensywnością życia i jego granicznością, obecny zarówno w poetyce, jak i biografii twórcy. Szkic nie zmierza jednak do utrwalenia figury „poety przeklętego", lecz do przywrócenia jego twórczości pamięci wspólnoty. Punkt ciężkości przesuwa się z opisu życia na refleksję nad mechanizmami zapominania, ujawniając, że trwanie dzieła zależy od ciągłości zainteresowania i praktyk pamięci podejmowanych przez środowisko.

Jeszcze wyraźniej wymiar ten ujawnia się w tekstach poświęconych almanachowi *Gołoborze* (1938)[545], przywracanemu współcześnie wraz z dokumentacją losów jego twórców. Wydany przez uczniów kieleckiego Liceum im. Stefana Żeromskiego tom stał się po latach symbolicznym dokumentem generacji rozproszonej przez wojnę i powojenną historię. Czterech młodych autorów – Jerzy Korey-Krzeczowski, Józef Ozga-Michalski, Marian Przeździk i Marian Sołtysiak – wkrótce po debiucie podążyło w całkowicie odmiennych kierunkach: partyzantka, działalność polityczna, emigracja, stopniowe zanikanie śladów obecności. Teksty Piskulaka poświęcone temu środowisku nie mają charakteru jubileuszowego ani czysto rocznicowego. W artykule *Poeta sowizdrzalski i świętokrzyski* punktem wyjścia staje się gest interwencyjny – zwrócenie uwagi na zaniedbany grób Józefa Ozgi-Michalskiego i symboliczne wymazanie jego obecności z przestrzeni pamięci regionalnej. Publicystyka rozpoczyna się tu od reakcji na zapomnienie. Dopiero później uwaga zostaje skierowana ku rekonstrukcji biografii – od dzieciństwa w Bielinach, przez debiut w *Gołoborzu*, po wieloletnią działalność polityczną okresu PRL. Rozbudowane kalendarium nie pełni funkcji neutralnej faktografii, lecz ukazuje napięcie między chłopskim rodowodem, literackim idiomem świętokrzyskim a zaangażowaniem w struktury władzy państwowej. Kluczowy pozostaje jednak moment powrotu do almanachu z 1938 roku. To właśnie w *Pieśni buntu* dostrzeżony zostaje początek późniejszej poetyki – plebejskiej, zakorzenionej w krajobrazie i języku regionu. W ten sposób szkic nie

[545] *Gołoborze. Almanach młodych poetów*, Kielce 1938; reprint z dodatkiem *Losy poetów „Gołoborza"*, red. Z. Antolski, Kielce 2006, zawierający m.in. szkice A. Piskulaka: *Poeta sowizdrzalski i świętokrzyski* (o Józefie Ozdze-Michalskim) oraz *Zapomniany poeta* (o Marianie Przeździku).

tylko przypomina postać zapomnianego twórcy, lecz również rekonstruuje ciągłość jego idiomu zakorzenionego w doświadczeniu *Gołoborza*. Przywrócenie biografii poprzedza interpretację twórczości, a interwencja w sprawie pamięci staje się zarazem aktem interpretacyjnym.

Momentem szczególnie znaczącym w tej pracy pamięci jest szkic *Sowizdrzalski „Żeromszczak" Józef Ozga-Michalski*[546]. Tekst ten rozwija wcześniej zarysowany wątek emigracyjnego przechowania pamięci literackiej regionu, związany z archiwami Jerzego Korey-Krzeczowskiego i Edwarda Zymana. Impulsem do jego napisania nie jest rocznica ani projekt edytorski, lecz wejście w posiadanie rękopisów przechowywanych wcześniej w archiwum emigracyjnym w Toronto. Rękopisy przechodzą drogę od przedwojennej formacji *Gołoborza* przez Jerzego Korey-Krzeczowskiego i Edwarda Zymana do Piskulaka. Sam akt ich otrzymania nabiera wymiaru doświadczenia egzystencjalnego. Pytanie: „co czujesz, trzymając w ręku osiemdziesięcioletni rękopis?"[547] staje się punktem wyjścia refleksji. Archiwum nie stanowi tu zbioru dokumentów, lecz żywy przekaz – przestrzeń, w której materialny ślad przeszłości uruchamia pamięć i włącza piszącego w ciągłość doświadczenia.

Dodatkowy wymiar tej ciągłości odsłania szkic *„Żeromski" starszych kolegów*[548]. Jak relacjonuje Andrzej Piskulak, zachowana w Toronto korespondencja Jerzego Korey-Krzeczowskiego i Wiesława Jażdżyńskiego ukazuje, że pamięć przedwojennego „Żeromskiego" była już wcześniej współtworzona w dialogu listownym. Koncepcja powieści *Okolica starszego kolegi*[549] rodziła się w rozmowie, w wymianie refleksji nad wspólnym doświadczeniem szkolnym. Oznacza to, że pamięć tej generacji od początku miała charakter relacyjny i dialogiczny. Sięgając do tych listów i podejmując ich opracowanie, Piskulak wkracza nie tylko w archiwum dokumentów, lecz także w archiwum rozmowy – w przestrzeń współtworzonej narracji o przeszłości.

W ten sposób jego publicystyka ujawnia się jako forma uczestnictwa w transmisji pamięci. Autor nie stoi wobec przeszłości w pozycji zewnętrznego badacza, lecz włącza się w łańcuch przekazu łączący przedwojenną generację z doświadczeniem emigracyjnym i współczesnym odczytaniem regionu. Rękopisy i listy nie są jedynie materiałem źródłowym – stanowią świadectwo ciągłości przechowanej poza krajem i przywracanej do obiegu

[546] A. Piskulak, *Sowizdrzalski „Żeromszczak" Józef Ozga-Michalski*, „Świętokrzyskie" 2023, nr 33 (37), s. 177–180.
[547] Ibidem, s. 177.
[548] A. Piskulak, *„Żeromski" starszych kolegów*, „Świętokrzyskie" 2023, nr 32 (36), s. 184–189.
[549] W. Jażdżyński, *Okolica starszego kolegi*, Kielce 2003.

kultury poprzez akt interpretacji. Wątek ten prowadzi bezpośrednio do szkiców poświęconych Jerzemu Korey-Krzeczowskiemu[550] i Edwardowi Zymanowi[551]. Obaj pisarze, związani z Kielecczyzną, większą część życia spędzili w Kanadzie. Emigracja nie oznacza tu wykorzenienia, lecz staje się przestrzenią przechowania regionalnej genealogii słowa.

Analiza szkicu poświęconego relacji Jerzego Korey-Krzeczowskiego i Wiesława Jażdżyńskiego ukazuje publicystykę Piskulaka w wymiarze praktyki przywracania przerwanej ciągłości środowiska literackiego. Przedmiotem refleksji nie pozostaje bezpośrednia lektura korespondencji, lecz sposób, w jaki zachowane listy zostają włączone w narrację o pamięci pokolenia „Żeromszczaków". Mamy więc do czynienia z archiwum zapośredniczonym – dokumentem funkcjonującym w obrębie wtórnej interpretacji. Pamięć przybiera tu wymiar archiwalny i historyczny, lecz zostaje przetworzona przez współczesną perspektywę interpretatora.

Jeszcze pełniej osobisty wymiar tej relacji ujawnia się w szkicu *W imię przyjaźni – wspomnienie o Edwardzie Zymanie*[552]. Tekst ten przekracza formę wspomnienia środowiskowego. Staje się świadectwem wieloletniej wspólnoty korespondencyjnej, obejmującej rozległą wymianę listów elektronicznych, współpracę redakcyjną, wzajemne recenzje oraz wspólne projekty bibliograficzne i edytorskie. Emigracja nie jest tu kategorią historyczną, lecz egzystencjalną: oznacza fizyczne oddalenie i równoczesne podtrzymywanie więzi poprzez język. W obu przypadkach pamięć ma charakter relacyjny. Nie jest wyłącznie rekonstrukcją przeszłości, lecz praktyką podtrzymywania wspólnoty ponad granicą geograficzną i polityczną. Emigracyjne oddalenie nie prowadzi do zerwania, lecz do intensyfikacji odpowiedzialności za słowo i za przekaz środowiskowej ciągłości.

Relacja ta znajduje kulminację w książce *Świat jest zawsze obok*[553]. Biografia literacka Zymana nie ma charakteru projektu czysto badawczego, lecz wyrasta z przyjaźni i współodpowiedzialności za pamięć. Piskulak nie rekonstruuje losu emigranta z perspektywy zewnętrznej, ale włącza tę biografię w przestrzeń własnego doświadczenia

[550] Vide A. Piskulak, *Jerzy Korey-Krzeczowski – w dziesiątą rocznicę śmierci*, „Świętokrzyskie" 2017, nr 19 (23), s. 141–145; idem, *Kielczanin przez całe życie. Wspomnienie o Jerzym Korey-Krzeczowskim (1921–2007)*, „ŚKL" 2017, nr 1–4, s. 20–23.
[551] Vide A. Piskulak, *Trwałe i potrzebne mosty*, „ŚKL" 2011, nr 1–4, s. 100–106; *Dojrzałość poetycka*, „ŚKL" 2014, nr 3–4, s. 106–107; idem, *Z Polski się nie wyrasta. Szkic o Edwardzie Zymanie*, „Świętokrzyskie" 2018, nr 22 (26), s. 175–178; idem, *Wspomnienie o Edwardzie Zymanie*, „Świętokrzyskie" 2022, nr 29 (33), s. 171–177.
[552] A. Piskulak, *Wspomnienie o Edwardzie Zymanie*, „Fraza" 2023, nr 1–2 (119–120), s. 11–17.
[553] Interpretację książki *Świat jest zawsze obok* przedstawiono szerzej w rozdziale IV niniejszej pracy.

twórczego. Tym samym przechodzi od tekstów wspomnieniowych i szkicowych do formy monograficznej, domykając wieloletnią pracę nad genealogią środowiska.

Sekwencja ta – od *Gołoborza* przez dialog listowny i emigracyjne archiwum po książkę biograficzną – ujawnia zasadniczy rys tej publicystyki. Nie jest ona jedynie komentarzem do literatury regionu, lecz praktyką podtrzymywania wspólnoty rozproszonej przez historię. Emigracja nie funkcjonuje tu w roli peryferii regionu, ale jego przedłużenia. To właśnie tam przechowywane są rękopisy, listy i świadectwa dialogu, które powracają do miejsca źródłowego dzięki aktowi pisania. Obecne opracowywanie korespondencji oraz plan publikacji tego materiału stanowią naturalne przedłużenie tej drogi. Piskulak nie tylko opisuje pamięć, lecz staje się jej depozytariuszem i redaktorem. Łańcuch transmisji, rozpoczęty w przedwojennym almanachu, rozwinięty w listach i powieściach, a następnie przechowywany w emigracyjnym archiwum, znajduje kolejne ogniwo w jego pracy edytorskiej.

Na tej zasadzie teksty poświęcone Grochowinie, twórcom *Gołoborza*, Korey-Krzeczowskiemu i Zymanowi układają się w spójny projekt. Nie tworzą linearnej historii wpływów, lecz sieć powracających motywów: miejsca, języka, pamięci i odpowiedzialności. Publicystyka przestaje tu być jedynie opisem kultury, a staje się jedną z form jej praktykowania. Piszący nie tyle rekonstruuje przeszłość, ile uczestniczy w jej dalszym trwaniu. Taki sposób pracy z archiwum pokazuje, że działalność publicystyczna Piskulaka pełni funkcję przywracania ciągłości środowiska literackiego. Zarazem ta sama logika relacyjna ujawnia się w tekstach poświęconych twórcom należącym do jego pokolenia, z którymi łączyły go bezpośrednie więzi osobiste i artystyczne. Wówczas pamięć przestaje być wyłącznie rekonstrukcją przeszłości, a staje się zapisem relacji przeżywanej – doświadczeniem uczestnictwa, nie tylko archiwizowania.

Szkic *Wspomnienie o Zofii Korzeńskiej (1931–2016)*[554] stanowi w publicystyce Piskulaka szczególny typ wypowiedzi: nie jest ani klasycznym nekrologiem, ani syntetycznym omówieniem dorobku literackiego, lecz świadectwem relacji. Piszący nie ogranicza się do wyliczenia faktów biograficznych i bibliograficznych, choć czyni to skrupulatnie; centralne miejsce zajmuje doświadczenie wzajemności, długu i formacyjnego wpływu. Wizerunek Korzeńskiej budowany jest wokół kilku ról: poetki, eseistki, redaktorki, krytyczki i animatorki środowiska. Szczególnie wyraźnie wybrzmiewa jej funkcja mentorki – osoby udzielającej porad literackich, piszącej posłowia i omawiającej twórczość

[554] A. Piskulak, *Wspomnienie o Zofii Korzeńskiej (1931–2016)*, „ŚKL" 2016, nr 1–4, s. 20–21.

młodszych autorów podczas spotkań promocyjnych. Piskulak wprost przyznaje się do osobistego zobowiązania: Korzeńska pisała posłowia do jego książek, redagowała teksty, wspierała inicjatywy wydawnicze i współtworzyła przestrzeń publikacji. Wspomnienie przybiera tym samym formę aktu rewanżu pamięci – gestu utrwalenia osoby, która wcześniej współtworzyła jego drogę literacką.

Istotne pozostaje również odwrócenie ról znanych z wcześniejszych tekstów. W portretach Grochowiny czy Ozgi-Michalskiego Piskulak występował przede wszystkim w roli badacza i archiwisty przywracającego twórców obiegowi kultury. W przypadku Korzeńskiej sytuacja okazuje się bardziej złożona: pozostaje on jednocześnie uczniem, beneficjentem jej wsparcia i kontynuatorem pracy redakcyjnej. Pamięć nie ma tu charakteru archiwalnego, lecz relacyjny – staje się zapisem więzi. Szkic odsłania również etos środowiska literackiego opartego na wzajemnym obdarowywaniu się kompetencją i zaufaniem. Korzeńska odsłania się jako osoba wymagająca, ale życzliwa; krytyczna, lecz wspierająca; religijna, ale nienarzucająca swoich przekonań. Obraz ten buduje model kultury opartej na odpowiedzialności i dialogu, a nie na rywalizacji czy hierarchii prestiżu. Na tym tle wspomnienie wpisuje się w szerszą linię publicystyki Piskulaka, gdzie literatura nie funkcjonuje w postaci autonomicznego pola estetycznego, lecz formy wspólnoty.

Naturalnym rozwinięciem tej relacyjnej perspektywy jest szkic poświęcony Annie Nawrockiej: *Początki artystyczne trudne jak wyjazd z ziemi polskiej do włoskiej*[555]. W odróżnieniu od tekstu o Korzeńskiej, mającego charakter wspomnieniowy, szkic o Nawrockiej koncentruje się na procesie formowania tożsamości artystycznej w warunkach migracji. Historia Nawrockiej – dorastającej na peryferiach Kielc, doświadczającej biedy i emigracji zarobkowej – zostaje odczytana nie w kategorii biograficznej anegdoty, lecz doświadczenia egzystencjalnego. Emigracja nie oznacza tu zerwania z lokalnością, ale jej reinterpretację. Kontakt z włoską tradycją artystyczną oraz zaangażowanie w ruch *poesiopittura* nie prowadzą do wymazania świętokrzyskich korzeni, lecz do ich ponownego odczytania w innym kontekście kulturowym.

W tym miejscu ujawnia się istotna cecha myślenia Piskulaka o regionie: lokalność nie jest kategorią zamkniętą ani nostalgiczną. Nie stanowi enklawy, lecz punkt wyjścia do dialogu międzykulturowego. Świętokrzyskie doświadczenie zostaje wpisane w szerszy obieg artystyczny, a twórczość Nawrockiej staje się dowodem, że tożsamość regionalna

[555] A. Piskulak, *Początki artystyczne trudne jak wyjazd z ziemi polskiej do włoskiej*, „ŚKL" 2012, nr 1–4, s. 194–198; przedruk: „Radostowa" 2012, nr 11–12, s. 44 (o Annie Nawrockiej).

może współistnieć z transnarodową wrażliwością. Zarazem szkic poświęcony artystce ma charakter empatyczny. Piskulak nie ogranicza się do analizy formalnych aspektów jej twórczości, lecz rekonstruuje kontekst życiowy: trudne początki, decyzję o wyjeździe i konfrontację z obcą kulturą. W ten sposób publicystyka pełni funkcję mediacyjną – łączy biografię z interpretacją, doświadczenie jednostkowe z perspektywą wspólnotową.

Zestawienie szkiców o Korzeńskiej i Nawrockiej ukazuje dwie odmienne, ale komplementarne formy relacyjności obecne w tej publicystyce. W przypadku Korzeńskiej mamy do czynienia z relacją mistrz–uczeń, gdzie pamięć staje się wyrazem wdzięczności i uznania dla formacyjnego wpływu. Relacja z Nawrocką przybiera natomiast charakter dialogiczny i współtwórczy, czego efektem staje się późniejszy projekt poetycko-malarski *Poranne kobiety / Donne mattiniere.* Relacja nie opiera się tu na hierarchii, lecz współobecności dwóch wrażliwości artystycznych. W obu przypadkach powraca jednak zasadniczy motyw: literatura jako przestrzeń spotkania. Publicystyka nie funkcjonuje w roli komentarza zewnętrznego, lecz formy uczestnictwa w życiu środowiska. Piskulak nie opisuje jedynie twórców, lecz współtworzy z nimi obieg kultury, inicjuje dialog oraz utrwala doświadczenia.

Szczególną rolę w tej części publicystyki pełni szkic *Ludzie, o których należy pamiętać w Kielcach*[556]. Tekst ten potwierdza, że działalność publicystyczna Andrzeja Piskulaka nie ogranicza się do komentowania bieżących wydarzeń czy procesów transformacyjnych, lecz obejmuje również systematyczne przywracanie pamięci o postaciach istotnych dla kultury regionu – osobach, które bez podobnego gestu stopniowo znikałyby z pamięci zbiorowej. Portrety Karola Struga, Tadeusza Szweja i Stefana Szweja nie mają charakteru rocznicowego *laudatio* ani zamkniętej noty biograficznej. Stanowią formę publicystyki memorialnej, łączącej dokument, świadectwo środowiskowe i osobiste doświadczenie. W takim ujęciu tekst publicystyczny staje się nie tylko zapisem biografii, ale również świadectwem istnienia środowiska kulturowego, którego pamięć wymaga zachowania. Do tej samej formy należy szkic poświęcony Stanisławowi Rogali, gdzie spotkanie z twórcą staje się zarazem świadectwem pamięci o środowisku kulturalnym regionu i jego instytucjach[557].

[556] A. Piskulak, *Ludzie, o których należy pamiętać w Kielcach*, „ŚKL" 2019, nr 1–2 (63-64), s. 27–28.
[557] A. Piskulak, *Nogi same poniosły mnie do… MDK*, [in:] *Całe życie cwał. Stanisławowi Rogali w 70. rocznicę urodzin i 50-lecie pracy twórczej*, red. J. S. Ossowski, Kielce–Piekoszów 2018, s. 321–328.

Ta sama logika zostaje rozwinięta w szkicu *Początki kieleckiego Oddziału ZLP*[558], gdzie perspektywa przesuwa się z poziomu jednostkowych biografii ku wymiarowi instytucjonalnemu. Piskulak rekonstruuje historię lokalnego życia literackiego nie w roli archiwisty, lecz uczestnika i współtwórcy opisywanych procesów. Daty, nazwiska, inicjatywy i nagrody nie funkcjonują tu w izolacji faktograficznej, lecz zostają włączone w narrację pamięci środowiskowej. Dzięki temu historia Związku Literatów Polskich ukazuje proces stopniowego formowania się wspólnoty twórczej. Charakterystyczne pozostaje również to, że narracja nie zmierza ku idealizacji środowiska. Odsłania raczej napięcia między spontanicznością twórczą i potrzebą zaplecza organizacyjnego, między oddolną inicjatywą a koniecznością struktury. Historia Oddziału ZLP zostaje przedstawiona w postaci etapu formowania się wspólnoty twórców, dla których region nie jest prowincjonalnym zapleczem, lecz świadomie wybraną „małą ojczyzną" literacką. Jeśli w szkicu *Ludzie, o których należy pamiętać…* ciągłość opierała się przede wszystkim na pamięci osób, tutaj zostaje zakorzeniona również w strukturze instytucjonalnej.

Rozszerzeniem tej perspektywy pozostaje szkic *Żywa pamięć o bohaterach powstania styczniowego*[559], odnoszący się do powieści Anny Błachuckiej *Rodem z Kozłowa*. Publicystyka przekracza tu obszar środowiska literackiego i obejmuje pamięć historyczną regionu rozumianego jako wspólnota ponadśrodowiskowa. Opowieść o bohaterach powstania styczniowego nie ma charakteru recenzji ani sprawozdania ze spotkania autorskiego; staje się narracyjnym aktem przywracania historii doświadczeniu lokalnej wspólnoty. Piskulak występuje w roli mediatora między archiwum a teraźniejszością – łączy świadectwa, głosy potomków i rytuał publicznego upamiętnienia w jedno doświadczenie wspólnotowe.

W ten sposób refleksja obejmuje coraz szerszy zakres: od osób, przez środowisko i instytucję, po historię całego regionu. Publicystyka Piskulaka obejmuje trzy komplementarne poziomy: personalny, instytucjonalny i historyczny. Każdy z nich realizuje tę samą zasadę – podtrzymywanie ciągłości poprzez narracyjne utrwalanie postaci, struktur i wydarzeń współtworzących tożsamość miejsca. Nie jest to więc zbiór rozproszonych tekstów środowiskowych, lecz konsekwentnie budowany projekt kulturowy, w którym region staje się przestrzenią relacji, odpowiedzialności i pamięci – nie zamkniętą w przeszłości, ale stale aktualizowaną w słowie. W konsekwencji pisanie to sytuuje się bliżej

[558] A. Piskulak, *Początki kieleckiego Oddziału ZLP*, „Świętokrzyskie" 2024, nr 35 (39), s. 123–128.
[559] A. Piskulak, *Żywa pamięć o bohaterach powstania styczniowego*, „Świętokrzyskie" 2024, nr 34 (38), s. 130–135.

praktyki pamięci kulturowej niż tradycyjnej krytyki literackiej[560]. Celem nie pozostaje klasyfikacja dzieł ani hierarchizacja twórców, lecz podtrzymywanie żywego obiegu sensów w obrębie wspólnoty.

Od Herlinga-Grudzińskiego, przez Gombrowicza, po twórców regionu publicystyka ta buduje spójną mapę kulturową Świętokrzyskiego. Miejsce nie pełni w niej funkcji tła ani dekoracji, lecz przestrzeni napięcia, rozpadu i odpowiedzialności. U Herlinga przestrzeń staje się świadkiem doświadczenia granicznego, u Gombrowicza – znakiem historycznego rozpadu formacji społecznej i kryzysu formy, natomiast w portretach twórców regionu – przestrzenią odpowiedzialności za pamięć i ciągłość kultury. Szkice nie dokumentują jedynie obecności pisarzy w regionie, ale odsłaniają dramat ciągłości, pytanie o to, kto i w jaki sposób przechowa sens miejsca w świecie podlegającym nieustannemu rozpadowi form. Publicysta nie występuje tu w roli zewnętrznego komentatora, lecz uczestnika procesu transmisji kultury, świadomego kruchości dziedzictwa i konieczności jego narracyjnego utrwalania.

Publicystyka Andrzeja Piskulaka okazuje się więc nie komentarzem do kultury regionu, lecz jednym z narzędzi jej trwania – formą odpowiedzialności za pamięć, która bez słowa mogłaby ulec rozproszeniu. Problem pamięci w tym pisarstwie nie wyczerpuje się jednak w pracy nad ciągłością środowiskową czy instytucjonalną. Istnieje bowiem obszar doświadczenia naznaczony przerwaniem, traumą i milczeniem, gdzie pamięć wymaga odmiennych form narracyjnej odpowiedzialności. Ku temu zagadnieniu prowadzi kolejna część analizy poświęcona problemowi postpamięci. W ten sposób reportaż, tekst środowiskowy i refleksja archiwalna układają się w spójny model pisania o regionie, gdzie publicystyka przestaje być jedynie komentarzem do życia kulturalnego, a staje się praktyką podtrzymywania i przekazywania pamięci wspólnoty.

5.9. Postpamięć – wspólnota wobec przemocy historycznej

Problem pamięci w publicystyce Andrzeja Piskulaka ujawnia również inny, bardziej złożony wymiar – związany z doświadczeniem przerwania, przemocy historycznej i utraty bezpośredniego świadectwa. W takich sytuacjach pamięć nie może być przekazywana

[560] J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 66–82.

w sposób ciągły, lecz wymaga rekonstrukcji opartej na śladach, relacjach i zapośredniczonych narracjach. W tym kontekście pisarstwo Piskulaka zbliża się do kategorii postpamięci – ujmowanej w kategoriach szczególnej formy pamięci dziedziczonej, podejmowanej przez tych, którzy nie byli bezpośrednimi uczestnikami wydarzeń traumatycznych, ale czują się zobowiązani do ich przywołania i interpretacji[561]. O ile wcześniejsze teksty koncentrowały się na podtrzymywaniu ciągłości kultury, o tyle tutaj punktem wyjścia staje się doświadczenie przerwania. Wydarzenia historyczne przekraczają perspektywę jednostkowego doświadczenia, dlatego pamięć wymaga świadomego podjęcia i interpretacji.

Motyw pamięci wydarzeń z 4 lipca 1946 roku powraca w różnych obszarach tego pisarstwa: w relacjach prasowych, wywiadach, tekstach rocznicowych oraz materiałach dokumentacyjnych. Powtórzenie to nie jest zbędne – odsłania bowiem różne formy pracy pamięci: reportaże historyczne rekonstruują fakty, teksty publicystyczne interpretują wydarzenie w wymiarze wspólnotowym, natomiast rozmowy budują przestrzeń dialogu i świadectwa. Zanim jednak pojawi się próba rekonstrukcji samego wydarzenia, widoczny staje się wcześniejszy etap pracy pamięci – moment wprowadzania tematu pogromu do przestrzeni publicznej współczesnego miasta. W materiałach poprzedzających obchody pięćdziesiątej rocznicy wydarzeń z 4 lipca 1946 roku – m.in. w artykułach *Czy będzie pojednanie?*[562] oraz *Otwarte drzwi do pojednania*[563] – rejestrowany zostaje proces stopniowego ujawniania się problemu pamięci w debacie lokalnej.

Publikacje te odsłaniają proces stopniowego kształtowania się pamięci w przestrzeni publicznej. Informacje o planowanej wspólnej modlitwie przedstawicieli Kościoła katolickiego i środowisk żydowskich, o przygotowaniach miasta do obchodów oraz organizowanych wystawach historycznych odsłaniają moment formowania się publicznej pamięci o pogromie. Nie została ona jeszcze utrwalona, lecz dopiero poszukuje własnych języków i form wyrazu. W tych samych tekstach pojawiają się także pierwsze napięcia interpretacyjne: pytania o sens rocznicy, o możliwość pojednania oraz o odpowiedzialność współczesnych mieszkańców wobec wydarzeń sprzed półwiecza. Dyskusja ta przyjmuje różne formy – od wypowiedzi przedstawicieli władz państwowych i środowisk żydowskich po rozmowy prowadzone w szkołach i mediach lokalnych. W artykułach podejmujących

[561] M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci. Literatura i kultura po Zagładzie*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2019.
[562] A. Piskulak, *Czy będzie pojednanie?*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 129, s. 1, 2.
[563] A. Piskulak, *Otarte drzwi do pojednania*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 130, s. 1, 5.

pytanie o możliwość pojednania i sposób mówienia o trudnej przeszłości – jak w rozmowie *Przeprosić diasporę żydowską?*[564] – ujawnia się charakterystyczne napięcie świadomości lat dziewięćdziesiątych: między dążeniem do moralnego rozliczenia przeszłości a obawą przed utrwaleniem negatywnego wizerunku miasta. Piskulak nie rozstrzyga tych sporów, lecz je dokumentuje, ukazując pamięć w wymiarze procesu społecznego, który dopiero wypracowuje własne języki i formy wyrazu[565].

W tym miejscu punkt ciężkości przesuwa się z problemu pamięci ku rekonstrukcji samego wydarzenia – jego przebiegu, znaczeń i późniejszych interpretacji. Pytanie o pamięć prowadzi więc do pytania o historię: o to, jak opowiadać o pogromie, aby nie zatracić jego tragicznego wymiaru, a zarazem nie zamknąć go w uproszczonej narracji winy i oskarżenia. Dopiero na tle tej debaty pojawia się kolejny etap pracy pamięci – próba rekonstrukcji samego wydarzenia. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera opublikowany w „Gazecie Kieleckiej" tekst *Kalendarium*[566] rekonstruujący przebieg wydarzeń z 4 lipca 1946 roku. Tekst przybiera formę pozornie chłodnego, linearnego zapisu kolejnych godzin. Chronologiczne następstwo miejsc, decyzji i działań instytucji (MO, WUBP, wojsko, kuria, administracja miejska) odsłania mechanizm narastania przemocy – od plotki i zgłoszenia zaginięcia chłopca, przez legitymizację oskarżenia, po eskalację tłumu i rozprzestrzenienie się ataków na całe miasto. Brak komentarza publicystycznego nie oznacza tu neutralności. Właśnie struktura zapisu odsłania proces społecznego uruchamiania przemocy oraz zawodność instytucji ochrony. Chronologia faktów pełni funkcję oskarżenia, a zarazem podstawy późniejszej refleksji. Publicysta nie formułuje ocen wprost – pozwala, by znaczenie wydarzeń wynikało z samego układu informacji. Rekonstrukcja faktów nie wyczerpuje jednak sensu wydarzenia. Kolejne teksty koncentrują się już nie na przebiegu pogromu, lecz na obowiązku jego wyjaśniania i pamiętania we współczesności.

Istotnym dopełnieniem rekonstrukcji faktograficznej jest artykuł *Raz na zawsze wyjaśnić…*[567]. Tekst nie powraca do przebiegu wydarzeń, lecz podejmuje problem znaczenia pamięci we współczesności. Punktem wyjścia staje się inicjatywa powołania komisji mającej zbadać okoliczności pogromu, jednak ważniejszy od samego dochodzenia historycznego okazuje się jego wymiar moralny. Sprawa pogromu nie zostaje przedstawiona w postaci zamkniętego epizodu przeszłości, ale kwestii odpowiedzialności wspólnoty wobec

[564] A. Piskulak, *Przeprosić diasporę żydowską?*, „Gazeta kielecka", 1996, nr 129, s 24.
[565] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit.; P. Nora, *Między pamięcią a historią*, op. cit.
[566] A. Piskulak, *Kalendarium*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 129, s. 24.
[567] A. Piskulak, *Raz na zawsze wyjaśnić…*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 30, s. 1, 4.

własnej historii i jej międzynarodowych konsekwencji. Piskulak podkreśla, że nawet niepełne ustalenie faktów zachowuje znaczenie, ponieważ sam wysiłek wyjaśniania stanowi akt sprawiedliwości wobec ofiar oraz warunek wiarygodności pamięci. Milczenie lub odsuwanie problemu nie chroni wspólnoty, lecz utrwala podejrzenia i stereotypy. Pamięć zyskuje tu wymiar etycznego zobowiązania: nie chodzi o przypisanie zbiorowej winy, ale o zdolność uznania wydarzenia i podjęcia dialogu.

W ten sposób publicystyka Piskulaka przesuwa ciężar refleksji z pytania o to, co się wydarzyło, ku pytaniu o to, co wspólnota powinna zrobić z wiedzą o tym wydarzeniu. Pamięć przestaje być jedynie zapisem przeszłości, a staje się zadaniem skierowanym ku teraźniejszości – zobowiązaniem do uznania faktów, podjęcia dialogu i budowania odpowiedzialnej narracji o historii miejsca. Przejście od rekonstrukcji faktów do refleksji nad ich znaczeniem widoczne pozostaje również w rozmowie z Zofią Kuratowską (*Przeprosić diasporę żydowską*). Wywiad wprowadza wymiar normatywny: pytanie o przeprosiny staje się pytaniem o dojrzałość wspólnoty i zdolność uznania krzywdy. Pojawia się tu charakterystyczne napięcie językowe. Użycie słowa „prowokacja" uruchamia mechanizm obronny, przesuwający sprawstwo poza wspólnotę. Z drugiej strony rozmówczyni podkreśla, że „kielczanie dali się sprowokować", co wskazuje na współodpowiedzialność. Publicystyka nie rozstrzyga historycznego sporu, lecz ujawnia konflikt świadomości lat dziewięćdziesiątych: między potrzebą moralnego oczyszczenia a lękiem przed symbolicznym napiętnowaniem miasta.

Problem pamięci przenosi się następnie na poziom lokalny w tekście *Komu zależy na jątrzeniu?*[568], dotyczącym Izby Pamięci w budynku przy Planty 7. Piskulak nie ogranicza się do prostowania medialnych doniesień, lecz odsłania zasadniczą kwestię: kto ma prawo mówić w imieniu miejsca pamięci i kto zarządza dostępem do narracji. Pamięć okazuje się procesem negocjowanym. Z jednej strony pojawia się potrzeba upamiętnienia ofiar, z drugiej – obawa przed utrwaleniem wizerunku miasta w roli przestrzeni antysemityzmu. Wypowiedzi uczestników sporu pokazują, że pamięć pełni podwójną funkcję: pozostaje gestem wobec przeszłości, a zarazem narzędziem autodefinicji wspólnoty. Publicysta odsłania ten konflikt bez rozstrzygnięcia, ujawniając pamięć w wymiarze praktyki społecznej, a nie gotowej narracji historycznej.

[568] A. Piskulak, *Komu zależy na jątrzeniu?*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 127, s. 1, 4.

Kulminacją tej sekwencji tekstów jest relacja z obchodów rocznicy pogromu (*Otwarte drzwi do pojednania*)[569]. Tekst rejestruje wielogłos wypowiedzi przedstawicieli władz państwowych, Kościoła i środowisk żydowskich. Rocznica staje się tu momentem publicznego kształtowania pamięci zbiorowej – wydarzeniem, w którym historia zostaje wpisana w przestrzeń wspólnoty oraz praktyki upamiętniania[570]. Szczególnie istotny staje się język odpowiedzialności: obok podkreślenia braku „zbiorowej winy" pojawia się równoczesne wezwanie do pamięci i moralnego zobowiązania wobec ofiar. Znaczące pozostają również elementy pozornie drugoplanowe: modlitwy, śpiewy, znicze, obecność mieszkańców oraz topografia miasta – Planty, cmentarz na Pakoszu i synagoga. Dzięki nim relacja nie ogranicza się do funkcji raportu, lecz staje się zapisem pamięci przeżywanej wspólnotowo i emocjonalnie – doświadczenia zakorzenionego w miejscu, a nie wyłącznie narracji historycznej.

Istotnym dopełnieniem tej sekwencji tekstów jest późniejszy szkic Andrzeja Piskulaka *Planty 7/9 – przestrzeń pamięci, dialogu i przemiany*[571]. Tekst przesuwa uwagę z relacjonowania wydarzeń i sporów interpretacyjnych ku opisowi społecznych praktyk pamięci. Miejsce pogromu przestaje funkcjonować wyłącznie w wymiarze obiektu historycznego czy symbolicznego, a staje się przestrzenią codziennego działania wspólnoty. Kamienica przy Plantach nie jest przedstawiona w postaci muzealnego „zabytku", lecz rany wpisanej w topografię miasta, która z czasem zostaje przełożona na język odpowiedzialności. Organizowane marsze pamięci, spotkania, wystawy i debaty pokazują, że pamięć nie ogranicza się do aktu wspominania, lecz staje się długotrwałym procesem społecznym.

Szczególnie istotny pozostaje powracający w szkicu motyw uczenia się mówienia o przeszłości. Tekst rejestruje obecność mechanizmów wyparcia, narracji zastępczych i lęku przed rozmową, charakterystycznych dla pamięci dziedziczonej przez kolejne pokolenia. Instytucje działające w przestrzeni Plant 7/9 pełnią funkcję mediacyjną: umożliwiają przejście od milczenia do rozmowy i od pamięci konfliktowej do dialogu. W tym ujęciu miejsce pogromu staje się swoistym laboratorium wspólnoty. Pamięć nie kończy się na upamiętnieniu ofiar, lecz prowadzi do działań edukacyjnych i etycznych: przeciwdziałania uprzedzeniom, budowania empatii oraz włączania historii w życie współczesnego miasta.

[569] S. Bławat, A. Piskulak, A. Szmerek, *Otwarte drzwi do pojednania*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 130, s. 1, 5.
[570] Cf. P. Nora, *Między pamięcią a historią*, op. cit.
[571] A. Piskulak, *Planty 7/9 – przestrzeń pamięci, dialogu i przemiany*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 38 (42), s. 4–12.

Ujawnia się tu wymiar postpamięci – doświadczenia wydarzenia nieobecnego już w bezpośredniej pamięci świadków, lecz dziedziczonego przez kolejne pokolenia, przejmujące zarówno jego traumę, jak i odpowiedzialność za jego interpretację.

Zestawione teksty – od *Kalendarium* po relacje rocznicowe – układają się w proces obejmujący rekonstrukcję wydarzenia, konflikt interpretacji, negocjowanie znaczeń i próbę pojednania. Publicystyka Piskulaka nie zamyka sporów, lecz je dokumentuje, pełniąc funkcję mediacyjną. Nie narzuca interpretacji, ale prowadzi czytelnika przez fakty, głosy i symbole. Pamięć historyczna przestaje być w tych tekstach jedynie wiedzą o przeszłości, a staje się relacją między ludźmi żyjącymi współcześnie. Na tej zasadzie jego pisarstwo ujawnia dynamikę „praktyk pamięci": wydarzenie historyczne przekształca się w doświadczenie wspólnotowe, a pamięć okazuje się procesem długotrwałym i konfliktowym[572]. Proces ten nie kończy się jednak na sporze interpretacyjnym ani lokalnym wymiarze wydarzenia. W późniejszej działalności publicystycznej pamięć pogromu kieleckiego wchodzi w nową fazę – z przestrzeni konfliktu przechodzi w przestrzeń dialogu i wspólnotowej pracy nad przeszłością.

Wyraźnie widać to w rozmowie dotyczącej stanu badań nad pogromem, opublikowanej w materiałach Katolickiej Agencji Informacyjnej[573]. W centrum nie znajduje się już rekonstrukcja wydarzenia ani formułowanie ocen, lecz problem odpowiedzialnego mówienia o przeszłości. Oddanie głosu historykowi wskazującemu na niejednoznaczność źródeł, rolę stereotypów oraz trudność ostatecznych interpretacji przesuwa akcent z rozstrzygania sporu ku jego rozumieniu. Publicysta rezygnuje z roli komentatora; jego zadaniem staje się stworzenie przestrzeni rzetelnego namysłu nad historią. Pamięć przestaje być polem rywalizujących narracji, a staje się procesem dochodzenia do prawdy. Rozmowa nie zamyka interpretacji pogromu, lecz ją otwiera, podkreślając konieczność dalszych badań oraz odpowiedzialnego języka pamięci. Tym samym publicystyka przesuwa się od dokumentowania wydarzeń ku etyce pamięci: słowo nie tyle rozstrzyga spór, ile chroni przed uproszczeniem.

W późniejszym okresie zmienia się także funkcja samego tekstu. W depeszach Katolickiej Agencji Informacyjnej Piskulak nie rekonstruuje już wydarzeń przeszłych ani

---

[572] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit., s. 85–102; P. Nora, *Między pamięcią a historią*, „Teksty Drugie" 2001, nr 5, s. 20–39; J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 66–82.

[573] A. Piskulak, *Konieczne są nowe badania dotyczące pogromu kieleckiego*. Rozmowa z Ryszardem Śmietanką-Kruszelnickim, ekspertem IPN, „Katolicka Agencja Informacyjna", 29 VI 2016, https://www.ekai.pl/ekspert-ipn-konieczne-sa-nowe-badania-dotyczace-pogromu-kieleckiego/ [dostęp: 10 III 2024].

nie opisuje ich społecznych konsekwencji, lecz rejestruje działania podejmowane wobec pamięci: obchody rocznic, spotkania chrześcijańsko-żydowskie, modlitwy, warsztaty edukacyjne i inicjatywy dialogu organizowane w przestrzeni miasta[574]. Historia nie pozostaje przedmiotem relacji, ale przestrzenią odpowiedzialności. O ile w reportażach z lat dziewięćdziesiątych centralne było doświadczenie krzywdy i wykluczenia, o tyle w tekstach późniejszych punkt ciężkości przesuwa się ku spotkaniu. Pamięć pogromu nie funkcjonuje już w charakterze oskarżenia ani zamkniętej narracji historycznej, lecz etycznego zadania realizowanego w teraźniejszości – poprzez rozmowę, edukację i wspólnotowe gesty upamiętnienia. Publicysta nie występuje w roli komentatora ani świadka, ale uczestnika procesu przywracania relacji. Depesza przestaje pełnić funkcję informacyjną w sensie dziennikarskim, a staje się formą dokumentowania pracy pamięci – zapisem praktyk, dzięki którym przeszłość zostaje włączona w doświadczenie wspólnoty i przekształcona z wydarzenia historycznego w element życia społecznego. Tym samym późna publicystyka nie opisuje już pamięci, lecz współtworzy jej społeczne istnienie[575].

Obok tekstów dotyczących dialogu chrześcijańsko-żydowskiego pojawiają się także artykuły rocznicowe i upamiętniające, poświęcone innym wydarzeniom historycznym: rekonstrukcjom bitew, obchodom katyńskim, upamiętnieniom żołnierzy Armii Krajowej czy ofiar pacyfikacji[576]. Teksty te nie rekonstruują przebiegu historii ani jej nie interpretują, lecz rejestrują wspólnotowe gesty pamięci: uroczystości, modlitwy i rytuały upamiętnienia. W ten sposób pisanie przestaje być przede wszystkim zapisem doświadczenia społecznego, a staje się formą uczestnictwa w kulturze pamięci. Teksty te nie opowiadają przeszłości, lecz pomagają ją przeżywać we wspólnocie. Piskulak występuje nie w roli komentatora ani mediatora sporów interpretacyjnych, lecz uczestnika aktu upamiętnienia – kogoś, kto współtworzy symboliczną ciągłość między wydarzeniem historycznym a współczesnym doświadczeniem lokalnej społeczności.

Z tej praktyki wyrasta późniejsza forma pisarstwa: rozmowa. Nie jest ona już jedynie techniką dziennikarską, lecz konsekwencją pracy nad pamięcią – próbą oddania głosu tym,

---

[574] Vide artykuły Andrzeja Piskulaka publikowane w „Katolickiej Agencji Informacyjnej" (m.in.: *Kielce: obchody 70. rocznicy pogromu kieleckiego*, *Kielce: modlitwy w intencji ofiar Holocaustu przy Menorze*, *Film o pojednaniu po pogromie kieleckim wszedł na ekrany polskich kin*); pełne zestawienie vide w bibliografii.

[575] Cf. A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, op. cit., s. 66–82.

[576] A. Piskulak, *Na szlaku Hubala: tłumy na rekonstrukcji bitew wojennych w Samsonowie*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 5, s. 8; *Obchody rocznicy katyńskiej i smoleńskiej*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 5, s. 4; *Obchody 73. rocznicy pacyfikacji w Szałasie*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 5, s. 9; *Pamięci Żołnierzy Wyklętych*, „Głos Nowin" 2014, nr 3, s. 18; *Pamiętamy o Katyniu*, „Nasz Region" 2010, nr 4, s. 11; *Patriotyczne obchody legionistów Armii Krajowej*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 9, s. 10.

których doświadczenie nie może zostać wyrażone ani przez sam opis faktów, ani przez autorski komentarz. Po okresie dokumentowania i mediowania pamięci publicysta rezygnuje z pozycji interpretatora i staje się słuchającym. Wywiad pojawia się jako forma spotkania, w której świadectwo nie zostaje opowiedziane, lecz wypowiedziane przez drugiego człowieka.

5.10. Świadectwo zesłańców – pamięć przeżyta i przekazywana

Obok pamięci negocjowanej w dialogu i realizowanej we wspólnotowych praktykach upamiętniania istnieje jeszcze jej wymiar bardziej pierwotny – pamięć przeżyta i przekazywana w świadectwie. Ujawnia się on w cyklu reportaży publikowanych w 1997 roku w „Kalejdoskopie Tygodnia" (*Wieści z Kresów*), zebranych później w tomie *Zesłańcy. Wspomnienia łagierników*. Teksty te powstały z relacji osób, które doświadczyły zesłania na Syberię, i zachowują charakter świadectwa przekazywanego w bezpośredniej rozmowie. Piskulak nie rekonstruuje wydarzeń na podstawie archiwów ani nie prowadzi badań historycznych w sensie źródłoznawczym. Opowieści istnieją dlatego, że świadkowie powierzają mu własne wspomnienia.

W tych relacjach punkt ciężkości przesuwa się z pamięci wspólnotowej ku świadectwu jednostkowemu. Publicysta nie występuje w roli badacza przeszłości ani interpretatora wydarzeń, lecz powiernika pamięci – tego, który przyjmuje i przekazuje cudze świadectwo. Świadectwo historyczne może zaistnieć dopiero wtedy, gdy napotka gotowość wysłuchania; dopiero wówczas możliwe staje się jego dalsze przekazywanie w pamięci kolejnych pokoleń[577]. Jeśli w tekstach o pogromie kieleckim centralnym problemem była odpowiedzialność wspólnoty wobec „Innego", to w *Zesłańcach* kluczowe staje się doświadczenie wygnania i granicznej próby przetrwania. Opowieść świadka organizuje narrację, a rola piszącego ogranicza się do jej uporządkowania. Nie jest to narracja interpretująca, lecz mediacyjna: tekst nie zastępuje świadectwa, ale stwarza dla niego przestrzeń wypowiedzi.

Szczególnie wymowny pozostaje przykład Jerzego Krogulskiego. Zestawienie dziecięcego zeszytu szkolnego z późniejszymi wspomnieniami tworzy rzadki przykład

[577] Cf. S. Felman, D. Laub, *Świadectwo: kryzys świadectwa w literaturze, psychoanalizie i historii*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2015.

pamięci ciągłej: zapis dziecka nie zostaje zastąpiony przez narrację dorosłego, lecz przez nią dopełniony. Powstaje podwójna perspektywa pamięci – „ja" dziecięce przechowuje doświadczenie, a „ja" dorosłe próbuje nadać mu sens. Pojawienie się imienia i nazwiska świadka nadaje tej relacji wymiar konkretny i etyczny: pamięć nie funkcjonuje tu w postaci anonimowego materiału historycznego, lecz doświadczenia należącego do określonego człowieka. Świadectwo ukazuje pamięć w procesie stopniowego nazywania doświadczenia[578].

W relacjach sybirackich szczególną rolę odgrywa dziecięca percepcja świata. Świadkowie zapamiętują nie tyle fakty historyczne, ile konkretne doświadczenia codzienności: podróż wagonem, gesty dorosłych, rytm dnia czy dzielony kawałek chleba. Istotny pozostaje także materialny wymiar pamięci. W narracjach powracają przedmioty: woreczek z numerem transportu, obrazki religijne, srebrna łyżeczka, zeszyt szkolny czy fragmenty chleba. Nie są one elementem sentymentalnej scenografii, lecz nośnikami doświadczenia. W świecie skrajnego niedoboru materialność przejmuje funkcję opowieści – przedmiot staje się świadectwem. Pamięć funkcjonuje tu nie tyle narracyjnie, ile relikwiarzowo: rzeczy zastępują słowa, gdy doświadczenie okazuje się trudne do wypowiedzenia[579]. Przechowywana jest więc równocześnie w trzech porządkach: w osobistym świadectwie, w materialnych śladach doświadczenia oraz w pamięci ciała.

Świadectwa zesłańców ukazują ciało jako pierwsze archiwum doświadczenia granicznego. Głód, choroba, praca ponad siły i zimno zapisują się w pamięci wcześniej niż refleksja historyczna. Są przykładem sytuacji granicznej – momentu, w którym człowiek zostaje pozbawiony dotychczasowego porządku życia i zmuszony do redefinicji własnej egzystencji[580]. Ważną rolę pełni także religia. Nie funkcjonuje ona w roli komentarza teologicznego do cierpienia, lecz praktyki egzystencjalnej organizującej rzeczywistość. Modlitwy, gesty religijne i symbole nie wyjaśniają wydarzeń, ale pozwalają je przeżyć i zachować sens. Sacrum nie przybiera tu postaci systemu doktrynalnego, lecz staje się sposobem ochrony tożsamości i człowieczeństwa[581]. Religijność zakorzeniona w codziennych gestach pozostaje zarazem w ciągłości z późniejszą wizją duchowości obecną w twórczości poetyckiej Andrzeja Piskulaka.

[578] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit., s. 136–152.
[579] Cf. A. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 52–67.
[580] Cf. K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, op. cit., s. 30–45.
[581] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit.

Z perspektywy badań nad pamięcią relacje zawarte w *Zesłańcach* ukazują nakładanie się kilku jej porządków: pamięci indywidualnej, pamięci świadectwa oraz pamięci materialnej[582]. Ich współobecność pozwala odczytywać książkę nie tylko w wymiarze dokumentu historycznego, lecz również formy pracy pamięci we wspólnocie, gdzie jednostkowe doświadczenie zostaje wpisane w narrację wspólnotową. Zestawienie pamięci pogromu kieleckiego z doświadczeniem zesłania syberyjskiego ujawnia dwa komplementarne wymiary postpamięci: pamięć wspólnoty mierzącej się z odpowiedzialnością za przemoc oraz pamięć jednostki poddanej granicznej próbie przetrwania. W obu przypadkach pisarstwo prowadzi ku rozmowie, która staje się przestrzenią przyjęcia świadectwa.

W *Zesłańcach* nie chodzi o rekonstrukcję historii, lecz stworzenie przestrzeni jej opowiedzenia. Rola piszącego polega nie na interpretacji świadectw, ale ich przyjęciu i przekazaniu. Reportaż przekształca się w akt słuchania, a słuchanie staje się podstawowym sposobem etycznej obecności wobec cudzego doświadczenia. Z tej praktyki wyrasta późniejszy model pisarstwa: rozmowa. Nie jest ona już wyłącznie techniką dziennikarską ani sposobem pozyskiwania informacji, lecz konsekwencją pracy nad pamięcią – próbą oddania głosu tym, których doświadczenie nie może zostać wyrażone ani przez sam opis faktów, ani przez autorski komentarz. Po okresie dokumentowania i mediowania pamięci publicysta rezygnuje z pozycji interpretatora i staje się słuchającym. Wywiad przekształca się w przestrzeń spotkania, w której świadectwo zostaje wypowiedziane przez drugiego człowieka, a pamięć może trwać poprzez relację między mówiącym i słuchającym.

5.11. Wywiad jako forma spotkania – dialog, relacja, odpowiedzialność

Wcześniejsze rozmowy publikowane w prasie regionalnej i ogólnopolskiej wpisywały się w bieżący kontekst życia społecznego i politycznego. W tomie *Od słowa do słowa (Rozmowy o pasjach)*[583] rozmowa zostaje wyodrębniona w postaci samodzielnej formy refleksji nad doświadczeniem drugiego człowieka. Książka obejmuje trzydzieści dwie rozmowy wybrane spośród kilkuset przeprowadzonych na przestrzeni ponad trzydziestu pięciu lat pracy dziennikarskiej w prasie regionalnej i ogólnopolskiej. Jak zaznacza Andrzej

[582] Cf. J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 52–67.
[583] A. Piskulak, *Od słowa do słowa (Rozmowy o pasjach)*, Kielce 2019 (dalej: *Od słowa do słowa*).

Piskulak w nocie wprowadzającej, ich selekcja nie miała charakteru dokumentacyjnego, lecz stanowiła próbę powrotu do własnej drogi zawodowej oraz uporządkowania doświadczenia rozmowy w roli jednej z podstawowych praktyk działalności publicystycznej[584].

Zebrane wywiady wykraczają poza rejestrację bieżących wydarzeń. Rozmowa staje się przede wszystkim formą spotkania – wydarzeniem relacyjnym opartym na uważnym słuchaniu i współobecności rozmówców. Dziennikarz ogranicza własną obecność do pytań podporządkowanych sposobowi mówienia interlokutora. Nie prowadzi dwóch równoległych monologów, ale dialog rozwijający się w toku rozmowy, wymagający zarówno przygotowania, jak i gotowości na nieprzewidywalność wypowiedzi. Istotne pozostaje zachowanie języka mówionego, autoryzacja wypowiedzi oraz zróżnicowanie formy rozmowy zależnie od tematu i osobowości rozmówcy. Cechy te nie wynikają jednak wyłącznie z warsztatu dziennikarskiego. Wywiad nie służy jedynie przekazowi informacji, ale umożliwia rozmówcy samodzielne wypowiedzenie doświadczenia. Publicysta nie interpretuje cudzego losu ani nie rekonstruuje go w narracji reporterskiej, lecz stwarza przestrzeń jego wybrzmienia.

Rozmowa stanowi naturalne zwieńczenie wcześniejszej drogi publicystycznej Piskulaka. Po reportażu społecznym, świadectwach wykluczenia oraz tekstach poświęconych pamięci historycznej dochodzi on do formy, w której najważniejsze staje się już nie opisanie doświadczenia, lecz jego wysłuchanie. Rozmówca przestaje być bohaterem tekstu, a staje się jego podmiotem. Wywiad okazuje się więc nie tyle kolejnym gatunkiem dziennikarskim, ile praktyką relacyjną – formą obecności wobec drugiego człowieka[585]. Tak pojmowana rozmowa wpisuje się w model dziennikarstwa dialogicznego, gdzie rola prowadzącego polega nie na interpretowaniu rzeczywistości w imieniu rozmówcy, lecz stworzeniu warunków jego wypowiedzi. Dialog nie przyjmuje tu postaci polemiki ani wymiany argumentów, ale prowadzi ku porozumieniu[586]. Prowadzący wywiad nie dąży do konfrontacji ani efektownej pointy – jego celem pozostaje zrozumienie.

Kluczem doboru rozmówców pozostaje ich związek z regionem świętokrzyskim, ujmowanym nie geograficznie, lecz poprzez doświadczenie kulturowe i biograficzne. W tomie *Od słowa do słowa* wywiad przestaje być jedynie gatunkiem dziennikarskim, stając się formą przekazu doświadczenia. Rozmówcy pojawiają się nie tyle w roli osób publicznych, ile świadków określonych form pamięci: historycznej, środowiskowej,

[584] A. Piskulak, *Słowo od autora*, [in:] idem, *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 5.
[585] E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 43–58.
[586] Ibidem.

religijnej i artystycznej. Poszczególne rozmowy nie tworzą wyłącznie zbioru wypowiedzi, lecz układają się w strukturę świadectw opisujących różne sposoby trwania wspólnoty kulturowej[587].

Najpełniej dialogiczny charakter wywiadu w publicystyce Andrzeja Piskulaka ujawnia rozmowa z Bogdanem Białkiem[588]. Nie ma ona charakteru środowiskowego ani biograficznego, lecz staje się refleksją nad pamięcią miejsca oraz odpowiedzialnością za jej przekaz. Dialog osadzony jest w konkretnym kontekście lokalnym: Kielcach – mieście naznaczonym doświadczeniem Zagłady i traumą pogromu z 1946 roku, którego pamięć była wcześniej przedmiotem refleksji publicystycznej. W rozmowie ujawnia się mechanizm postpamięci: przeszłość przenika doświadczenie osób, które jej nie przeżyły, lecz funkcjonują w przestrzeni naznaczonej jej konsekwencjami i symboliczną obecnością[589]. Nieobecni dawni mieszkańcy miasta pozostają obecni w krajobrazie symbolicznym i świadomości społecznej. Dialog przyjmuje tu charakter rozmowy zastępczej – nie z bezpośrednimi świadkami wydarzeń, lecz z pamięcią po nich. Piskulak nie rekonstruuje przeszłości, ale stwarza warunki jej wypowiedzenia przez współczesnego uczestnika pamięci.

Wypowiedzi Białka ukazują dialog chrześcijańsko-żydowski oparty na uznaniu i odpowiedzialności. Prowadzący rozmowę nie komentuje tych tez ani ich nie dopowiada, lecz poprzez sposób prowadzenia umożliwia ich spokojne wybrzmienie, unikając publicystycznej polemiki. Rozmowa nie służy przekazaniu określonego stanowiska, ale stwarza przestrzeń dla świadectwa rozmówcy[590]. Na pierwszy plan wysuwa się wymiar praktyczny: mowa o spotkaniach, inicjatywach edukacyjnych, modlitwach i upamiętnieniach. Dialog okazuje się tu procesem długotrwałym, opartym na powtarzalnych gestach i pracy wspólnotowej. Rozmowa służy zarazem mierzeniu się z trudnym dziedzictwem historii oraz budowaniu kultury odpowiedzialności. Kontynuację refleksji nad pamięcią i dialogiem przynosi rozmowa z Michałem Kotańskim, dyrektorem Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach[591]. Nie koncentruje się ona na analizie przedstawień ani problemach organizacyjnych instytucji, lecz na społecznym znaczeniu

[587] Cf. J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 66–82.
[588] A. Piskulak, *Chrześcijan i żydów łączy więź szczególna i niepowtarzalna (Rozmowa z Bogdanem Białkiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 17–23.
[589] Cf. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, op. cit., s. 29–45.
[590] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit., s. 85–102.
[591] A. Piskulak, *Teatr jest lustrem dla widza… (Rozmowa z Michałem Kotańskim)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 71–86.

teatru, który staje się przestrzenią spotkania wspólnoty. W dialogu z Białkiem pamięć funkcjonowała w relacji między osobami; u Kotańskiego zostaje przeniesiona w przestrzeń instytucji kultury. Teatr pełni funkcję społecznego odpowiednika rozmowy – nie poucza ani nie dostarcza gotowych interpretacji, ale stwarza sytuację konfrontacji z doświadczeniem trudnym i przemilczanym.

Szczególne miejsce zajmuje spektakl *1946*, odnoszący się do pogromu kieleckiego. Nie jest on rekonstrukcją historyczną, lecz próbą uruchomienia refleksji współczesnych widzów. Spotkania z publicznością po spektaklach przekształcają doświadczenie artystyczne w formę dialogu społecznego. Rozmowa zostaje tu rozszerzona z relacji interpersonalnej na poziom wspólnotowy: pamięć nie funkcjonuje już wyłącznie w świadectwie jednostki, lecz doświadczeniu zbiorowym[592]. Ten sposób myślenia rozwija model obecny w rozmowie z Białkiem. Piskulak pokazuje, że praca nad pamięcią dokonuje się nie tylko w historiografii ani relacjach prywatnych, ale także w przestrzeni kultury. Dziennikarstwo nie ogranicza się tu do informowania o wydarzeniach artystycznych – staje się mediacją między przeszłością a teraźniejszością.

Refleksja nad pamięcią zbiorową i doświadczeniami granicznymi stanowi jeden z wymiarów tych rozmów. W kolejnych dialogach punkt ciężkości przesuwa się jednak z pracy nad traumą historyczną ku pytaniu o tożsamość twórcy i jego relację z miejscem pochodzenia. Lokalność ujawnia się tu w wymiarze doświadczenia formacyjnego, kształtującego biografię, język i wyobraźnię oraz stającego się źródłem narracji o własnym życiu.

Rozmowa z Agnieszką Krakowiak-Kondracką wprowadza do zbioru perspektywę kultury popularnej – nie w opozycji do kultury wysokiej, lecz w roli odmiennej formy opowiadania doświadczenia[593]. Prowadzący nie koncentruje się na sukcesie scenariuszowym rozmówczyni ani na faktografii jej kariery. Interesuje go biograficzne zaplecze twórczości: praca dziennikarska w kieleckich redakcjach lat dziewięćdziesiątych, oparta na bezpośrednim kontakcie z bohaterem i uważnym słuchaniu. W tej rozmowie dziennikarstwo staje się przestrzenią uczenia się opowiadania o człowieku. Przejście do pracy scenariuszowej nie oznacza zerwania z tym doświadczeniem, lecz jego przekształcenie. Fikcja serialowa przyjmuje formę narracji wspólnotowej – porządkującej emocje zbiorowe i umożliwiającej widzom rozpoznanie własnych przeżyć w opowieściach

[592] Cf. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, op. cit., s. 72–89.
[593] A. Piskulak, *Wymyślam serialowe postacie (Rozmowa z Agnieszką Krakowiak-Kondracką)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 87–93.

o chorobie, relacjach i ludzkiej słabości. Refleksja przesuwa akcent z pamięci historycznej na pamięć biograficzną. Nie chodzi już o przeszłość wspólnoty, lecz o proces kształtowania wrażliwości jednostki. Region świętokrzyski pozostaje w wypowiedziach rozmówczyni punktem odniesienia dla rytmu życia i relacji międzyludzkich. Powroty w rodzinne strony mają charakter porządkujący – pozwalają odzyskać ciągłość doświadczenia. Z wypowiedzi rozmówczyni wynika, że nawet twórczość funkcjonująca w ogólnopolskim obiegu medialnym pozostaje zakorzeniona w pamięci miejsca[594].

Najpełniej relacja między twórcą a miejscem pochodzenia ujawnia się w rozmowie ze Zbigniewem Masternakiem[595]. Piskulak nie koncentruje się na pozycji literackiej pisarza ani na recepcji jego książek, lecz na drodze formacyjnej poprzedzającej twórczość. Masternak przedstawia dorastanie w małych miejscowościach regionu świętokrzyskiego, doświadczenie szkoły, pracy fizycznej i ograniczeń ekonomicznych w kategoriach doświadczeń formujących własną tożsamość twórczą. Prowincja nie funkcjonuje tu ani w roli przejściowego etapu, ani biograficznego ciężaru, lecz przestrzeni sprzyjającej autentyczności i dostarczającej materiału narracyjnego. Życiowe doświadczenie poprzedza literaturę i nadaje jej wiarygodność. W dialogu pojawia się również krytyczna diagnoza życia literackiego: centralizacja instytucji kultury i konieczność „przebijania się" poza środowiskowe układy. Piskulak nie polemizuje z rozmówcą ani nie porządkuje jego wypowiedzi interpretacyjnie. Umożliwia przedstawienie własnej drogi jako procesu formacyjnego, w którym biografia staje się warunkiem pisania. Rozmowy z Krakowiak-Kondracką i Masternakiem ukazują dwie komplementarne formy pamięci: pamięć miejsca i pamięć drogi życiowej. W obu przypadkach dialog nie rekonstruuje przeszłości, ale odsłania jej znaczenie dla tożsamości twórczej.

Omówione wywiady przygotowują przejście do kolejnego etapu refleksji, w którym lokalność przestaje być wyłącznie doświadczeniem biograficznym, a staje się przestrzenią dialogu międzykulturowego. Perspektywę tę wprowadza rozmowa z Jerzym Harasymowiczem[596]. Poeta określa swoją tożsamość poprzez równoczesny związek z kulturą polską i ukraińską, a doświadczenie rodzinne i religijne wiąże z tradycją unicką oraz krajobrazem Bieszczad. Literatura staje się tu przestrzenią przekraczania jednoznacznych przynależności narodowych. Szczególnie istotne okazuje się podkreślane

[594] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit.
[595] A. Piskulak, *Droga na literackie salony spod Świętego Krzyża (Rozmowa ze Zbigniewem Masternakiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 117–132.
[596] A. Piskulak, *Moje nazwisko jest namiotem kilku narodów… (Rozmowa z Jerzym Harasymowiczem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 53–57.

przez poetę doświadczenie formowania własnego języka poza instytucjonalnym obiegiem akademickim. Pisanie wyrasta nie z centrum życia literackiego, lecz z biografii i doświadczenia miejsca. Piskulak nie interpretuje tej deklaracji ani jej nie komentuje – dialog pozwala wybrzmieć doświadczeniu, którego nie da się sprowadzić do kategorii estetycznych. Wywiad ukazuje literaturę w roli formy trwania pamięci rodzinnej i kulturowej, przekazywanej poza instytucjami[597].

Rozmowa z Wojciechem Siudmakiem przesuwa perspektywę na poziom międzynarodowy[598]. Artysta funkcjonuje w europejskim obiegu sztuki, związany jest z Paryżem i kulturą francuską, jednak podkreśla emocjonalny związek z Kielecczyzną. Wywiad nie kreuje go na „lokalną ciekawostkę", lecz odsłania sylwetkę twórcy, którego doświadczenie wyrasta z konkretnej biografii. Wyobraźnia artystyczna zyskuje tu wymiar narzędzia poznawczego pozwalającego interpretować ludzkie doświadczenie z perspektywy antropologicznej. Zakorzenienie nie zostaje przekroczone, lecz przetłumaczone na język zrozumiały poza własnym kręgiem kulturowym. Rozmowa ukazuje proces uniwersalizacji doświadczenia miejsca – uczestnictwo w kulturze globalnej nie znosi związku z miejscem pochodzenia, lecz go przekształca.

Szczególne miejsce zajmuje rozmowa z Anną Nawrocką, ponieważ dotyczy projektu artystycznego współtworzonego z Andrzejem Piskulakiem[599]. Powstanie tomu *Poranne kobiety / Donne mattiniere* odsłania proces dialogu między poezją i malarstwem oraz między kulturą polską i włoską[600]. Wprowadzone przez rozmówczynię pojęcie *poesiopittura* ujmuje relację obrazu i słowa w kategoriach równorzędności znaczeń. Malarstwo nie ilustruje wierszy, a wiersz nie objaśnia obrazu – oba media współtworzą doświadczenie odbioru. Rozmowa nie dotyczy więc wyłącznie gotowego dzieła, lecz warunków jego powstawania. Zapis dialogu dokumentuje moment przejścia od doświadczenia biograficznego do formy artystycznej. Nie tylko opisuje kulturę, ale współuczestniczy w jej powstawaniu, stając się jednym z etapów istnienia dzieła[601].

Biografia rozmówczyni – obejmująca dorastanie na obrzeżach Kielc, doświadczenie emigracji i kontakt z kulturą włoską – zostaje powiązana z obecną w wierszach Piskulaka

[597] Cf. J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 48–60.
[598] A. Piskulak, *Francuz z polską duszą… (Rozmowa z Wojciechem Siudmakiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 229–235.
[599] A. Piskulak, *Moja pasja twórcza zrodziła się 2,5 tys. km od rodzinnego domu (Rozmowa z Anną Nawrocką)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 167–178.
[600] Cf. analizę tomu *Poranne kobiety / Donne mattiniere* w rozdz. III niniejszej pracy.
[601] H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 383–402.

poetycką opowieścią o kobiecie świętokrzyskiej. Lokalność nie funkcjonuje tu w roli tematu, lecz doświadczenia podlegającego przekładowi między mediami i kulturami. Szczególną rolę pełni przekład na język włoski, umożliwiający funkcjonowanie projektu poza jego pierwotnym kontekstem. Rozmowa pełni zarazem funkcję hermeneutyczną: pozwala rozpoznać doświadczenie poprzedzające tekst poetycki i określające jego język. Nie zastępuje analizy literackiej, lecz wskazuje jej punkt wyjścia – doświadczenie, które w poezji zostaje przetworzone w obraz, rytm i strukturę poetyckiej wypowiedzi[602].

Szczególne miejsce zajmuje rozmowa ze Zofią Korzeńską – poetką, eseistką i krytyczką literacką[603]. Ukazuje ona przede wszystkim duchowe i intelektualne zaplecze jej twórczości. Rozmówczyni przedstawia własną drogę w kategoriach poszukiwania sensu. Droga ta prowadzi od fascynacji teoriami psychologicznymi, przez krytyczny dystans wobec nurtów New Age, do zakorzenienia w tradycji chrześcijańskiej. Literatura przestaje być tu autonomiczną dziedziną, stając się formą refleksji nad doświadczeniem egzystencjalnym. Piskulak nie komentuje ani nie interpretuje wypowiedzi rozmówczyni z zewnętrznej perspektywy – pozwala jej wybrzmieć w postaci osobistego świadectwa. Szczególne znaczenie zyskuje również wątek formacyjnej roli mistrzów i środowiska akademickiego, które ukształtowały wrażliwość poetki. Twórczość staje się tym samym przestrzenią dialogu między biografią, refleksją religijną i tradycją humanistyczną. Wypowiedź przyjmuje charakter spotkania, w którym sens rodzi się w relacji z drugim człowiekiem, a nie w dominacji interpretatora[604].

Ostatnia grupa rozmów przenosi refleksję nad dialogiem w przestrzeń codziennej pracy duszpasterskiej, redakcyjnej i artystycznej. Nie wprowadza nowych tematów interpretacyjnych, lecz odsłania funkcjonowanie rozmowy w przestrzeni społecznej. Wywiad z Przemysławem Krzysztofem Kasprzykiem poświęcony kieleckiemu ekumenizmowi ukazuje dialog budowany poprzez relacje, spotkania i powtarzalne gesty wspólnotowe[605]. W zestawieniu z rozmową z Bogdanem Białkiem ujawnia się jego wymiar instytucjonalny. Rozmowa ze Stanisławem Nyczajem ma charakter dialogu środowiskowego: dotyczy odpowiedzialności słowa, roli redaktora i funkcjonowania

[602] Ibidem.
[603] A. Piskulak, *Pozytywne myślenie w sensie chrześcijańskim to zaufanie Bogu… (Rozmowa z Zofią Korzeńską)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 69–77.
[604] Cf. E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 201–215.
[605] A. Piskulak, *Moja historia kieleckiego ekumenizmu (Rozmowa z Przemysławem Krzysztofem Kasprzykiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 59–68.

literatury regionalnej w przestrzeni debaty etycznej[606]. W spotkaniu z Józefem Skrzekiem dialog przybiera wymiar egzystencjalny – twórczość zostaje opisana jako praktyka duchowa[607]. Z kolei rozmowa z Danutą Półrolą-Parol przedstawia dziennikarstwo w wymiarze służby wspólnocie i troski o pamięć lokalną[608].

Zestawione razem teksty nie poszerzają zakresu tematycznego tomu, lecz potwierdzają konsekwencję przyjętej metody. Rozmowa staje się narzędziem przekazywania doświadczenia i podtrzymywania relacji społecznych, praktyką pamięci kulturowej, utrwalanej w żywym obiegu komunikacji, w którym jednostkowe świadectwo zostaje włączone w szerszy porządek doświadczenia zbiorowego[609]. W tym ujęciu przejście od publicystyki do poezji nie oznacza zmiany przedmiotu refleksji. Analiza rozmów i interpretacja wierszy dotyczą tego samego zjawiska – przekładu doświadczenia na formę słowną. Publicystyka dokumentuje moment spotkania, poezja natomiast stanowi jego artystyczne opracowanie.

Zebrane w tomie *Od słowa do słowa* rozmowy ukazują publicystykę Andrzeja Piskulaka jako konsekwentnie realizowany projekt dialogiczny. Nie pełnią funkcji informacyjnej ani promocyjnej, lecz poznawczą – umożliwiają rozumienie człowieka, wspólnoty i miejsca. W analizowanym materiale można wyróżnić trzy powiązane obszary: rozmowę wobec pamięci historycznej, rozmowę wobec doświadczenia biograficznego oraz rozmowę jako dialog międzykulturowy. W każdym z nich dziennikarz pełni rolę mediatora, który nie narzuca interpretacji, lecz umożliwia wypowiedzenie doświadczenia.

Zasada dialogiczności obecna jest również w innych obszarach twórczości Piskulaka. W poezji i prozie wypowiedź często przyjmuje formę zwrócenia się ku drugiemu, a narracja unika autorytarnej perspektywy. Publicystyka nie stanowi więc odrębnego nurtu działalności twórcy, lecz ujawnia jego podstawowe rozumienie słowa w kategoriach relacji. Wywiady nie są jedynie zapisem rozmów o kulturze, lecz elementem jej funkcjonowania. Rozmowa nie opisuje wspólnoty, ale współtworzy ją poprzez przekaz doświadczenia

[606] A. Piskulak, *Skok na szerokie wody (Rozmowa ze Stanisławem Nyczajem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 187–197.
[607] A. Piskulak, *Artysta cały czas szuka, burzy i buduje… (Rozmowa z Józefem Skrzekiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 237–242.
[608] A. Piskulak, *Dziennikarstwo, to moja pasja i radość (Rozmowa z Danutą Półrola-Parol)*, [in:] *Od słowa do słowa*, op. cit., s. 203–210.
[609] J. Assmann, *Pamięć kulturowa*, op. cit., s. 45–62.; P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, op. cit., s. 72–95.

i podtrzymywanie pamięci[610]. W tym sensie pełni funkcję źródła w ujęciu antropologicznym: nie dokumentu faktów, lecz świadectwa doświadczenia.

W ten sposób publicystyka Andrzeja Piskulaka ujawnia swój właściwy sens. Nie jest dodatkiem do twórczości literackiej ani jej dokumentacyjnym zapleczem, lecz przestrzenią, w której doświadczenie obecne wcześniej w poezji i prozie zostaje poddane próbie rzeczywistości. To, co w literaturze miało charakter rozpoznania egzystencjalnego, w działalności dziennikarskiej przybiera postać relacji z drugim człowiekiem. Poszczególne formy publicystyki układają się przy tym w wyraźną sekwencję: od obserwacji życia społecznego i instytucjonalnego, przez doświadczenie pracy, biedy i wykluczenia oraz refleksję nad losem jednostki, aż po pamięć wspólnotową, historię i rozmowę. Wywiad nie jest więc jedynie gatunkiem dziennikarskim, lecz formą dojrzewającą z wcześniejszych etapów pisarstwa – sposobem przyjęcia świadectwa i oddania głosu drugiemu człowiekowi.

Publicysta przestaje być komentatorem wydarzeń, a staje się uczestnikiem relacji. Jego zadaniem nie jest już interpretowanie świata, lecz stworzenie przestrzeni, w której drugi człowiek może opowiedzieć własne doświadczenie. Rozmowa stanowi tym samym moment graniczny całej drogi twórczej: słowo przestaje koncentrować się na własnym doświadczeniu, a otwiera się na świadectwo drugiego człowieka. Dlatego publicystyka zamyka porządek analiz w tej pracy. Choć działalność dziennikarska towarzyszyła całej twórczości, dopiero tutaj ujawnia się jej pełne znaczenie – forma odpowiedzialności, realizowanej w realnym spotkaniu. Nie jest ona ostatnim etapem twórczości w sensie chronologicznym, lecz jej interpretacyjnym domknięciem. Dopiero ona pozwala dostrzec we wcześniejszych utworach różne sposoby realizacji jednej postawy – odpowiedzialności wobec drugiego człowieka.

Poezja prowadzi do doświadczenia ciszy, proza do opowieści, publicystyka natomiast do spotkania z drugim człowiekiem i słuchania jego świadectwa. Z tej perspektywy cała twórczość Andrzeja Piskulaka ujawnia się jako konsekwentne poszukiwanie języka zdolnego pomieścić doświadczenie spotkania, ponieważ sens rodzi się dopiero w relacji z drugim człowiekiem. Właśnie dlatego dialog pozostaje nie tylko metodą obecnej w tej twórczości refleksji, lecz także jej podstawowym wymiarem etycznym. Słowo nie służy tu wyłącznie opisowi świata, ale staje się formą odpowiedzialności wobec drugiego człowieka i jego doświadczenia.

[610] Cf. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, op. cit., s. 163–184.

Zakończenie

Przeprowadzone badania pozwoliły wykazać, że twórczość Andrzeja Piskulaka tworzy spójny projekt literackiej antropologii miejsca, interpretowany w perspektywie geopoetyki i współczesnej antropologii. Pozwoliły one również uchwycić wewnętrzną spójność tego dorobku oraz konsekwencję rozwijanej wizji świata. Poszczególne formy wypowiedzi nie funkcjonują w odrębnych porządkach działalności twórczej, lecz współtworzą jednolity system interpretacji doświadczenia. Poezja, proza, dramat i publicystyka podejmują te same problemy egzystencjalne, rozwijając je za pomocą odmiennych środków wyrazu i odsłaniając różne aspekty relacji człowieka z miejscem, pamięcią oraz wspólnotą.

Centralną kategorią organizującą analizowaną twórczość pozostaje doświadczenie miejsca. Region świętokrzyski nie stanowi w niej jedynie przestrzeni biograficznej ani tła wydarzeń, lecz staje się obszarem znaczeń, w którym splatają się różne porządki pamięci: indywidualnej, wspólnotowej i kulturowej. Krajobraz, historia i codzienność życia lokalnej społeczności tworzą środowisko doświadczenia, z którego wyrasta zarówno refleksja publicystyczna, jak i jej późniejsze przetworzenie literackie, odsłaniające namysł nad losem jednostki, trwaniem wspólnoty oraz miejscem człowieka w świecie natury i historii.

Działalność publicystyczna twórcy pełni w tym systemie szczególną funkcję: stanowi pierwszy etap rozpoznania rzeczywistości, związany z bezpośrednim doświadczeniem świata społecznego i konkretem ludzkiego losu. Dokumentuje przemiany społeczne, konflikty, zjawiska wykluczenia oraz doświadczenia graniczne współczesności, utrwalając zarazem pamięć o środowiskach, postaciach i miejscach współtworzących kulturową tożsamość regionu. Literatura nie powtarza jednak materiału reporterskiego, lecz podejmuje go w wymiarze symbolicznym, nadając jednostkowym wydarzeniom szerszy sens opowieści o ludzkim losie, pamięci i odpowiedzialności.

W rezultacie twórczość Piskulaka odsłania kolejne warstwy doświadczenia miejsca: od pamięci wspólnoty, obecnej w pracy i codzienności życia społecznego, poprzez pamięć kultury, utrwaloną w biografiach twórców i dziedzictwie regionu, aż po głębszy wymiar trwania, wpisany w krajobraz i historię. Przestrzeń świętokrzyska przestaje być tu jedynie lokalnym kontekstem, a staje się wymiarem egzystencjalnym, w którym człowiek rozpoznaje własne miejsce w historii, wspólnocie i świecie natury, odczytując ludzkie doświadczenie w horyzoncie pamięci, historii i trwania.

Dorobek Andrzeja Piskulaka tworzy spójną całość o wyraźnej dynamice wewnętrznej, rozpiętą między doświadczeniem miejsca, pamięcią biograficzną, etosem pracy oraz odpowiedzialnością słowa. Poezja, proza, dramat i publicystyka nie funkcjonują w tym dorobku jako autonomiczne obszary działalności, lecz współtworzą kolejne etapy jednego procesu twórczego. Zmieniają się formy wypowiedzi i środki wyrazu, jednak refleksja nad ludzkim doświadczeniem zachowuje ten sam antropologiczny horyzont. Punktem wyjścia tego procesu pozostaje doświadczenie zakorzenienia: dzieciństwo przeżywane w konkretnej przestrzeni świętokrzyskiej, wyznaczanej rytmem pracy, codziennych gestów i lokalnej wspólnoty. Wczesna poezja ujawnia je poprzez inicjację w słowo, powściągliwą i skoncentrowaną na rozpoznaniu granic języka oraz materialności świata. Krystalizują się w niej podstawowe figury wyobraźni autora – dom, praca, droga, pamięć i krajobraz – powracające w późniejszych utworach w coraz bardziej pogłębionych konfiguracjach znaczeń i coraz wyraźniej wpisywane w refleksję nad losem człowieka oraz trwaniem wspólnoty.

W poezji dojrzałej następuje przejście ku formie kontemplacyjnej, w której miejsce, krajobraz i rytuał codzienności stają się nośnikami sensu metafizycznego. Rozwój tej poetyki prowadzi od zapisu doświadczenia do jego interpretacji w wymiarze duchowym, związanym z próbą odnalezienia porządku trwania pośród codzienności i pamięci miejsca. Kulminację stanowi tryptyk *Poranne kobiety / Donne mattiniere – Religijlirnik – Pepezał*, w którym słowo osiąga maksymalną kondensację, a obraz poetycki przyjmuje funkcję medytacyjną. Poezja staje się tu przestrzenią kontemplacji codzienności oraz próbą uchwycenia relacji między doświadczeniem miejsca a wymiarem sacrum.

Naturalną konsekwencją tej drogi jest zwrot ku prozie i dramatowi, formom zdolnym pomieścić doświadczenie wspólnotowe, historyczne i etyczne. Analiza utworów prozatorskich ukazuje rozwijaną w tym pisarstwie figurę *homo viator*, wpisującą indywidualne losy bohaterów w szerszy porządek kulturowy i duchowy. Droga nie jest tu jedynie motywem fabularnym, lecz strukturą egzystencjalną, organizującą doświadczenie inicjacji, próby i przemiany. Wędrówka prowadzi zarazem do rozpoznania własnego miejsca w świecie, historii i pamięci wspólnoty. Odsłania tym samym antropologiczny wymiar doświadczenia, obecny w całej twórczości Piskulaka.

Dramaty stają się z kolei przestrzeniami świadectwa i moralnej interwencji wobec doświadczeń granicznych XX i XXI wieku, intensyfikując obecne w całej twórczości pytania o odpowiedzialność człowieka względem drugiego, historii i pamięci wspólnotowej. Publicystyka, rozwijana równolegle z działalnością literacką, nie jest wobec literatury

obszarem marginalnym, lecz pełni funkcję szczególnej praktyki poznawczej, szkoły widzenia świata oraz uważności wobec konkretnego ludzkiego doświadczenia. To właśnie w tych przestrzeniach kształtuje się etyka świadectwa, która następnie znajduje swoją artystyczną kondensację w poezji, prozie i dramacie. Słowo literackie i publicystyczne nie służy tu jedynie opisowi rzeczywistości, lecz staje się formą odpowiedzialności wobec człowieka, pamięci i wspólnoty doświadczenia.

Z perspektywy antropologiczno-geopoetyckiej twórczość Andrzeja Piskulaka odsłania narrację o człowieku zamieszkującym świat poprzez relację z miejscem. Przestrzeń świętokrzyska, obejmująca krajobraz Zagnańska, Gór Świętokrzyskich, rytm pracy, drogi pielgrzymowania oraz lokalne znaki pamięci, nie pełni funkcji dekoracyjnej, lecz staje się kategorią organizującą doświadczenie egzystencjalne. Miejsce ujawnia się przy tym nie tylko jako punkt zakorzenienia, lecz również proces interpretacji świata, dokonujący się poprzez ponowne odczytywanie tych samych figur doświadczenia. Motywy raz uruchomione nie zostają zamknięte w jednym utworze, lecz powracają w kolejnych książkach i gatunkach, tworząc sieć powiązań między poezją, prozą, dramatem i publicystyką. Szczególne znaczenie w tej strukturze zachowuje geopoetyka związana z duchowym zamieszkiwaniem świata. Relacja między krajobrazem a podmiotem opiera się nie na opisie, lecz na współistnieniu, w którym krajobraz odsłania topografię wnętrza.

Centralne miejsce w tej antropologii zajmuje figura kobiety świętokrzyskiej – babci, matki, kobiety pracującej – która organizuje przestrzeń domu, ustanawia rytm codzienności i przechowuje pamięć wspólnoty. W tym ujęciu maryjność obecna w twórczości Piskulaka przybiera charakter egzystencjalno-relacyjny, ujawniając się w rytmie pracy, modlitwie poranka i ciszy codzienności. Równolegle rozwija się doświadczenie drogi, która nie pełni jedynie funkcji biograficznej ani fabularnej, lecz staje się jedną z podstawowych form ludzkiej egzystencji. W poezji przybiera postać wędrówki kontemplacyjnej, w prozie natomiast strukturę inicjacyjną organizującą figurę *homo viator*. Istotnym wymiarem tej twórczości pozostaje obecność doświadczeń granicznych: cierpienia, choroby, śmierci oraz traum historii. Analizowane pisarstwo nie podejmuje ich w celu estetycznego oswojenia, lecz odsłania ich znaczenie dla etycznego wymiaru słowa.

Całość przeprowadzonych analiz pozwala odczytać twórczość Andrzeja Piskulaka jako spójny projekt literackiej antropologii miejsca, którego wewnętrzną logikę organizują relacje między miejscem, doświadczeniem, pamięcią i słowem. Zaproponowana perspektywa interpretacyjna umożliwiła uchwycenie ciągłości między poezją, prozą, dramatem i publicystyką oraz odczytanie ich jako wzajemnie dopełniających się form jednej

wyobraźni twórczej. Tym samym rozprawa stanowi pierwszą próbę całościowego opracowania tego dorobku i proponuje sposób jego interpretacji, wpisujący to pisarstwo w szerszy kontekst badań nad geopoetyką, antropologią miejsca oraz pamięcią kulturową.

Relacja między miejscem, doświadczeniem i słowem okazuje się zasadą organizującą całość twórczości Andrzeja Piskulaka. Miejsce wyznacza horyzont zakorzenienia, doświadczenie nadaje sens pamięci oraz wspólnocie, natomiast słowo staje się przestrzenią, w której oba te porządki zostają rozpoznane, zachowane i przekazane. Literatura ta nie ogranicza się do opisu świata, lecz współtworzy jego rozumienie, stając się praktyką sensu zakorzenioną w konkretnej przestrzeni, a zarazem otwartą na wymiar uniwersalny. W tym sensie twórczość Andrzeja Piskulaka ukazuje drogę, na której miejsce, doświadczenie i słowo współtworzą horyzont ludzkiego istnienia.

Bibliografia

I. Bibliografia podmiotowa

1. Poezja (tomy poetyckie)

Piskulak Andrzej, *Kluczem do baśni może wytrych*, Ośrodek Kultury Literackiej, Kielce 1980 („Biblioteka Świętokrzyska").

Piskulak Andrzej, *Po trzeciej zmianie*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź–Kielce 1985 („Biblioteka Świętokrzyska").

Piskulak Andrzej, *Z gwiazdozbioru oczu*, Zarząd Wojewódzki Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej, Kielce 1989 („Biblioteka Poetycka Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy im. Stanisława Czernika w Kielcach").

Piskulak Andrzej, *Dąb jak chłop*, rys. Dorota Mętrak, Oficyna Wydawnicza „STON 2", Kielce 2003.

Piskulak Andrzej, *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, rys. Renata Tarapata, Agencja Reklamowo-Wydawnicza „Mediateka", Kielce 2004.

Piskulak Andrzej, *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, rys. Dorota Mętrak, Agencja JP, Kielce 2005.

Piskulak Andrzej, *Eremyk*, posł. Edward Zyman, graf. Joanna Maria Klich, Oficyna Wydawnicza „STON 2", Kielce 2009.

Piskulak Andrzej, *Lirobranie*, posł. Edward Zyman, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Zarząd Okręgu w Kielcach, Kielce 2015.

Piskulak Andrzej, *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, malarstwo Anna Nawrocka, przeł. Izabella Teresa Kostka, przedm. Edward Zyman, Drukarnia Cyfrowa COMPUS, Zagnańsk–Calabria 2021.

Piskulak Andrzej, *Religijlirnik*, Drukarnia Cyfrowa COMPUS, Kielce 2021.

2. Proza

Piskulak Andrzej, *W imię Ojca…*,Vena Studio, Kielce 2006.

Piskulak Andrzej, *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Drukarnia Makar-Print, Zagnańsk 2020.

Piskulak Andrzej, *Basztar*, graf. Dorota Mętrak, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2021.

Piskulak Andrzej, *Szermętowski vel Szermentowski: Powieść biograficzna o Józefie Szermętowskim*, Drukarnia Cyfrowa COMPUS, Zagnańsk 2022.

3. Dramaty i utwory sceniczne

Piskulak Andrzej, *Plusiak, Zmartwychprzybyły, Bagnet ’1920: Utwory sceniczne*, rys. Dorota Mętrak i Sławomir Golemiec, Drukarnia Cyfrowa COMPUS, Kielce 2021.

4. Formy pograniczne, eseistyczne i synkretyczne

Piskulak Andrzej, *Agwazja: wystawa malarstwa i rysunku – katalog wystawy*, Ośrodek Kultury Literackiej, Kielce 1981.

Piskulak Andrzej, *Od słowa do słowa (Rozmowy o pasjach)*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2019.

Piskulak Andrzej, *Świat jest zawsze obok: Kilka glos do portretu Edwarda Zymana z wyborem wierszy poety*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2021.

Piskulak Andrzej, *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, oprac. Andrzej Piskulak, rys. i relacje Genowefa Łukomska, Drukarnia COMPUS, Morawica 2023.

5. Utwory w obrębie tomów i parateksty

Piskulak Andrzej, *ech poeto*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 2.

Piskulak Andrzej, [*zwykły nóż…*], [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 3.

Piskulak Andrzej, [*świat wiruje jak wrzeciono tokarki*], [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 4.

Piskulak Andrzej, *jeden z nas (pamięci Baczyńskiego)*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 5.

Piskulak Andrzej, *ryba*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 7.

Piskulak Andrzej, *syzyf*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 9.

Piskulak Andrzej, *umowa*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 10.

Piskulak Andrzej, *ja panie Boże*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 14.

Piskulak Andrzej, *wtedy znaliśmy tylko jeden horoskop*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 12.

Piskulak Andrzej, *wit naszego świata*, [in:] *Kluczem do baśni może wytrych*, Kielce 1980, s. 15.

Piskulak Andrzej, *słowo na początku*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 5.

Piskulak Andrzej, *pierwsze błogosławieństwo*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 6.

Piskulak Andrzej, *wygnanie*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 7.

Piskulak Andrzej, *Dąb i ja*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 11–12.

Piskulak Andrzej, [*gdy tak się gapi na wycieczkowiczów*], [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 13–14.

Piskulak Andrzej, *Czarny spowiednik*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 15–16.

Piskulak Andrzej, [*gdy noc okryła kołdrą podwórko ogrodzone drutem*], [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 33–34.

Piskulak Andrzej, *zabrano mi*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 45.

Piskulak Andrzej, *poeta robotnik*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 46.

Piskulak Andrzej, *moja matka*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 51.

Piskulak Andrzej, *miasto o trzeciej zmianie*, [in:] *Po trzeciej zmianie*, Łódź–Kielce 1985, s. 55.

Piskulak Andrzej, *Inny ląd*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 2.

Piskulak Andrzej, [*Oddzielmy zazdrość od miłości*], [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Gwiazdozbiór oczu*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 4.

Piskulak Andrzej, [*Patrzę w rozpięte na sztalugach dębów niebo*], [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Łuk nieba*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 9.

Piskulak Andrzej, *W stajence*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 10.

Piskulak Andrzej, *I tak bardzo chciał razem z ojcem*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 14.

Piskulak Andrzej, *Wielki głaz*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 16.

Piskulak Andrzej, *Wspinaczka na urlop*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 21.

Piskulak Andrzej, *Góralska hala*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 22.

Piskulak Andrzej, *Taternik*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 24.

Piskulak Andrzej, *Dniówka*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 29.

Piskulak Andrzej, *Zimny poranek*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 30.

Piskulak Andrzej, *U strzechy*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 31.

Piskulak Andrzej, *Zielone świątki*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 33.

Piskulak Andrzej, *Ogród za stodołą*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 38.

Piskulak Andrzej, *Róża duchowna*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 39.

Piskulak Andrzej, *Stary człowiek*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 48.

Piskulak Andrzej, *Morze martwych*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 49.

Piskulak Andrzej, *Wigilia cmentarna*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 50.

Piskulak Andrzej, *Zaduszki*, [in:] *Z gwiazdozbioru oczu*, Kielce 1989, s. 51.

Piskulak Andrzej, *Liturgia zmartwychwstałych słów*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 9.

Piskulak Andrzej, *Podparty wspornikiem*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 12.

Piskulak Andrzej, *Zagnany przez wiatr*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 13.

Piskulak Andrzej, *Młody dębczak*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 15.

Piskulak Andrzej, *Z dziada pradziada*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 27.

Piskulak Andrzej, *Dąb i ja*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 28.

Piskulak Andrzej, *Świętokrzyskie podniesienie*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 30.

Piskulak Andrzej, *Spowiednik*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 31.

Piskulak Andrzej, *W koronie Bartka czasami*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 42.

Piskulak Andrzej, *Drabina do nieba*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 44.

Piskulak Andrzej, *Pod rozłożystym drzewem*, [in:] *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 46.

Piskulak Andrzej, *To słowo pierwsze*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Nieokiełznana myśl*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Kadłubek-Atlas*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 14.

Piskulak Andrzej, *Wiślickie wrota do literatury*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 17.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Wespazjana Kochowskiego z Dąbrowy nad Dobruchną: Odszedł aby powrócić*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 21.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Jana Chryzostoma Paska – Mazura pomieszkującego w Olszówce: Ballada o zwierzęciu rozumnym*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 23.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Hugona Kołłątaja pobierającego nauki w Pińczowie: Niezależny pośmiertnie…*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 26.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Stanisława Staszica – inżyniera ziemi kieleckiej: Rzeczpospolite wierszy*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 27.

Piskulak Andrzej, *Pamięci księdza Piotra Ściegiennego z Bilczy*: *Za garść morgów…*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 28.

Piskulak *Andrzej*, *Pamięci Henryka Sienkiewicza pomieszkującego w Oblęgorku: Gdzież znaleźć słowa tak silne*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 32.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Bolesława Prusa – Aleksandra Głowackiego uczącego się w Kielcach: Farewell…*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 33.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Stefana Żeromskiego ze Strawczyna: W uszach moich trwa…*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 36.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Sergiusza Piaseckiego odsiadującego karę więzienia na Świętym Krzyżu: Ballada o przemycaniu słowa*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 40.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Adolfa Dygasińskiego z Niegosławic nad Nidą: Ponidzie z duszą i ciałem*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 45.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Stanisława Piętaka z Wielowsi: Sen o poemacie na miarę…*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 48.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Stanisława Młodożeńca z Dobrocic: Tylko nie Dobrocice*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 60.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Brunona Jasieńskiego – Wiktora Brunona Zysmana: Słowo o Brunonie Jasieńskim*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 62.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Witolda Gombrowicza z Małoszyc: Pomnik pisarza*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 68.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Witolda Gombrowicza z Małoszyc: Kochany Witoldo*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 69.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Witolda Gombrowicza z Małoszyc: Transatlantyk Witulin*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 70.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Witolda Gombrowicza z Małoszyc: Trans-Gombrowicz*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 71.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z Kielc: Ale to jednak Suchedniów*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 73.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Mariana Sołtysiaka „Barabasza" z Gnojna: Barabasz rozgrzeszony*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 75.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Mariana Przeździka ze Staniewa k. Jędrzejowa: Bóg w spękanych dłoniach*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 78.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Józefa Ozgi-Michalskiego z Bielin: Sowizdrzał literacki*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 79.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Wiesława Jażdżyńskiego z Kielc: Wśród wszechobecnej przeszłości*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 82.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Wiesława Jażdżyńskiego z Kielc: W cieniu Żeromskiego*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 83.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Michała Basy z Tarczka k. Bodzentyna: Ja to my*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 88.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Świętosława Krawczyńskiego z Kielc: Uniwersalny znak ludzkiego losu*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 92.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Jana Kubickiego z Raszkowa k. Jędrzejowa: Niezagojona Kielecczyzna*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 93.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Zbigniewa Nosala z Kielc: Oddał atmosferę tamtego czasu*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 94.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Katarzyny Zaborowskiej z Wilkowa: Kaśka spod Łysicy*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 105.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Agnieszki Barłóg z Sielca k. Wiślicy: Barłogówka*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 106.

Piskulak Andrzej, *Kolebka literatury na biegunach*, [in:] *Poezjoborze: Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*, Kielce 2004, s. 113.

Piskulak Andrzej, *Kilka słów o „Li®tanii”*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, brak paginacji.

Piskulak Andrzej, *Prolog-Kondolencje: W każdym z nas*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Prolog-Kondolencje: Papież poeta*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Prolog-Kondolencje: Samotny wiatr Boży*, [in:] *Li®tania*, Kielce 2005, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Poranne kobiety*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, cz. I, Kielce 2005, s. 6–71.

Piskulak Andrzej, *Li®tania*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 6–7.

Piskulak Andrzej, *Wieczorna Li®tania*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 13.

Piskulak Andrzej, *Królowa spokoju*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 16–17.

Piskulak Andrzej, *Królowa kur*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 26.

Piskulak Andrzej, *Uzdrowicielka chorych*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2009, s. 30.

Piskulak Andrzej, *Brama niebieska*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 34.

Piskulak Andrzej, *Róża duchowna*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 55.

Piskulak Andrzej, *Pieśni*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, cz. II, Kielce 2005, s. 72–78.

Piskulak Andrzej, *Pieśń siódma*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 78.

Piskulak Andrzej, *Leśna kolejka losu*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, Kielce 2005, s. 77–88.

Piskulak Andrzej, *Leśnojańska kolejka losu*, [in:] *Li®tania: Poranne kobiety – Leśna kolejka losu*, cz. III, Kielce 2005, s. 82–88.

Piskulak Andrzej*, Eremyk*, [in:] *Eremyk*, Kielce 2009, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Czy starczy odwagi*, [in:] *Eremyk*, Kielce 2009, s. 30.

Piskulak Andrzej, *Ofiara i ofiarnik w jednym*, [in:] *Eremyk*, Kielce 2009, s. 31.

Piskulak Andrzej, *Wspinaczka modlitewna*, [in:] *Eremyk*, Kielce 2009, s. 45.

Piskulak Andrzej, *Lirobranie*, [in:] *Lirobranie*, Kielce 2015, s. 5–7.

Piskulak Andrzej, *Poranne kobiety*, [in:] *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, Zagnańsk–Calabria 2021, s. 12–13.

Piskulak Andrzej, *Róża duchowna*, [in:] *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, Zagnańsk–Calabria 2021, s. 26.

Piskulak Andrzej, *W zapasce*, [in:] *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, Zagnańsk–Calabria 2021, s. 50.

Piskulak Andrzej, *Moja matka*, [in:] *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, Zagnańsk–Calabria 2021, s. 56.

Piskulak Andrzej, *Poranna babcia (Nonna mattiniera)*, [in:] *Poranne kobiety / Donne mattiniere*, Zagnańsk–Calabria 2021, s. 70–71.

Piskulak Andrzej, *Od Autora*, [in:] *Religijlirnik*, Kielce 2021, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Religijlirnik*, [in:] *Religijlirnik*, Kielce 2021, s. 7.

Piskulak Andrzej, *Kandelabr*, [in:] *Religijlirnik*, Kielce 2021, s. 9.

Piskulak Andrzej, *Ponadwyznaniowy*, [in:] *Religijlirnik*, Kielce 2021, s. 14.

Piskulak Andrzej, *Świece wielowyznaniowe*, [in:] *Religijlirnik*, Kielce 2021, s. 16.

Piskulak Andrzej, *Od autora*, [in:] *Plusiak, Zmartwychprzybyły, Bagnet '1920: Utwory sceniczne*, Kielce 2021, s. 211.

Piskulak Andrzej, *Obrzędowa liturgia*, [in:] *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, Morawica 2023, s. 33–94.

Piskulak Andrzej, *Ryk nieistniejących zwierząt*, [in:] *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, Morawica 2023, s. 88.

Piskulak Andrzej, *Skamieniały ślad podświadomy*, [in:] *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, Morawica 2023, s. 89.

Piskulak Andrzej, *Głowa pełna domySłów*, [in:] *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, Morawica 2023, s. 90.

Piskulak Andrzej, *Od Autora*, [in:] *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Prolog*, [in:] *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020, s. 7–9.

Piskulak Andrzej, *Officium Sepulchri*, [in:] *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020, s. 64.

Piskulak Andrzej, *Pióro i kałamarz*, [in:] *Wincenty i Kadłubek*: *Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020, s. 78.

Piskulak Andrzej, *Na zamku Kazimierza*, [in:] *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020, s. 85.

Piskulak Andrzej, *Torcular Christi*, [in:] *Wincenty i Kadłubek: Powieść historyczna*, Zagnańsk 2020, s. 88–90.

Piskulak Andrzej, *Appendix*, [in:] *Basztar*, Kielce 2021, s. 193.

E. Zyman, *Ziemia niczyja*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 169–171.

E. Zyman, *Powrót*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 176.

E. Zyman, *Śmieci*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, Kielce 2021, cz. *Nad wielką wodą*, s. 183.

E. Zyman, *Nad wielką wodą*, [in:] A. Piskulak, *Świat jest zawsze obok*, op. cit., s. 206.

6. Wywiady i materiały niepublikowane

Piskulak Andrzej, *Wypoezjowane życie*, wywiad przeprowadzony przez Monikę Brachę, 2003, materiał niepublikowany, Archiwum Andrzeja Piskulaka.

7. Przedmowy, posłowia i teksty towarzyszące do książek innych autorów

Piskulak Andrzej, *Łkające słowa pozdrawiają Iłżę*, posłowie do tomu *Pozdrawiam cię Iłżo* Juliana Bartosika, Drukarnia „Panzet" Krzysztof Zatorski, Kielce 2010.

Piskulak Andrzej, *O potrzebie przekazania poetyckiego przesłania*, posłowie do tomu *Na nowińską strofę* Lidii Jędrochy, Vena Info Piotr Piestrzyński, Sitkówka–Nowiny 2010.

Piskulak Andrzej, *Poetyckie studium wyrażone aż do bólu*, posłowie do tomu *Treny, obrazy bólu* Bogumiły Izabeli Skóry, Drukarnia „Panzet" Krzysztof Zatorski, Kielce 2012.

Piskulak Andrzej, *W poszukiwaniu początku swojej starości*, przedmowa do powieści *Starość zaczęła się wczoraj* Jana Chruślińskiego, Drukarnia „Panzet" Krzysztof Zatorski, Kielce 2013.

Piskulak Andrzej, *Poetycki ogląd niełatwego życia*, posłowie do tomu *Ogląd mojego świata* Heleny Machlarz, Wydawnictwo AFR „Pracownia Golem", Majdan Sielec 2017.

Piskulak Andrzej, *Posłowie* do książki wspomnieniowej *Tak było* Heleny Machlarz, Wydawnictwo AFR „Pracownia Golem", Majdan Sielec 2018.

Piskulak Andrzej, *Przedmowa* do tomu wierszy *Zgubione wartości* Elżbiety Gacek, Ludowe Towarzystwo Naukowo-Kulturalne, Kielce 2018.

Piskulak Andrzej, *Posłowie* do tomiku wierszy *Szmaragdy* Aleksandry Piguły, [b.w.], Mielec 2020.

Piskulak Andrzej, *Posłowie*, do tomiku *I dzień się nachylił* Danieli Kowalskiej, [b.w.], Morawica 2023.

Piskulak Andrzej, *Posłowie* do powieści Anny Błachuckiej *Rodem z Kozłowa: losy powstańca styczniowego Napoleona Zygmunta Rzewuskiego herbu Krzywda i jego rodziny*, Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna w Małogoszczu, Małogoszcz 2024.

8. Publicystyka

8.1. Artykuły prasowe (prasa codzienna i regionalna)

Piskulak Andrzej, *Ach kieleckie, jakie cudne...*, „Echo Dnia" 1994, nr 26, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Chcą żyć inaczej...*, „Echo Dnia" 1991, nr 101, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *Człowiek z kamienia*, „Echo Dnia" 1992, nr 145, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Felieton poświąteczny*, „Echo Dnia" 1992, nr 78, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *Gadu, gadu za miliardy*, „Echo Dnia" 1993, nr 115, s. 2.

Piskulak Andrzej, *Gospodarska wizyta*, „Echo Dnia" 1992, nr 227, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *I ty zostaniesz narkomanem*, „Echo Dnia” 1992, nr 101, s. 1–3.

Piskulak Andrzej, *Kielce i poezja nocą*, „Echo Dnia” 1990, nr 193, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Komuś to przeszkadzało*, „Echo Dnia” 1993, nr 79, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Krzysio nie umie płakać*, „Echo Dnia” 1991, nr 138, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *Leśni ludzie na bruk?*, „Echo Dnia” 1993, nr 89, s. 1, 4.

Piskulak Andrzej, *Leśni ludzie protestują*, „Echo Dnia” 1993, nr 93, s. 1, 4.

Piskulak Andrzej, *Piorun uderzył w „Bartka”*, „Echo Dnia” 1991, nr 107, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *Rada Miejska to jest teatr*, „Echo Dnia” 1993, nr 122, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Sałatka parlamentarna i polityczna*, „Echo Dnia” 1993, nr 107, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Solidarni z chorymi na AIDS*, „Echo Dnia” 1991, nr 237, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Święto Odrodzenia Polski – impreza z kalendarza*, „Echo Dnia” 1992, nr 141, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Temat zastępczy?*, „Echo Dnia” 1993, nr 58, s. 1–3.

Piskulak Andrzej, *W pętli szyn*, „Echo Dnia. Relaks” 1992, nr 22, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Zielony krawat w żuczki, a sprawa polska*, „Echo Dnia” 1994, nr 26, s. 3, 6.

Piskulak Andrzej, *Bez domu i pracy*, „Słowo Ludu” 2002, nr 186, s. 10.

Piskulak Andrzej, *Bezdomna śmierć*, „Słowo Ludu” 2002, nr 237, s. 9.

Piskulak Andrzej, *Biedni nie z własnego wyboru*, „Słowo Ludu” 1992, nr 61, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Dobrze, że są tacy ludzie*, „Słowo Ludu” 2002, nr 185, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Jak długo jeszcze dzieci będą rodzić dzieci?*, „Słowo Ludu” 1990, nr 33, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Psychicznie wewnątrz Europy*, „Słowo Ludu” 1994, nr 114, s. 2.

Piskulak Andrzej, *Sprzeciw wobec nędzy*, „Słowo Ludu” 2002, nr 226, s. 9.

Piskulak Andrzej, *Stale wzrasta liczba oczekujących pomocy*, „Słowo Ludu” 1991, nr 43, s. 2.

Piskulak Andrzej, *Truskawkowa polityka*, „Słowo Ludu” 1994, nr 133, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Życie na dnie*, „Słowo Ludu” 1992, nr 223, s. 16.

Piskulak Andrzej, *Apetyty na premierów (rozmowa z Janem Marią Rokitą)*, „Słowo Ludu” 1994, nr 106, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Byłem agentem wszystkich możliwych wywiadów (rozmowa z Leszkiem Moczulskim)*, „Echo Dnia” 1994, nr 7, s. 1, 4.

Piskulak Andrzej, *Chirurgia polityczna (rozmowa ze Zbigniewem Religą)*, „Gazeta Kielecka” 1995, nr 30, s. 7.

Piskulak Andrzej, *Nie ma „sprawy Oleksego”, jest „sprawa Milczanowskiego” (rozmowa z Józefem Oleksym)*, „Gazeta Kielecka” 1996, nr 124, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Proste pytania (rozmowa z Bronisławem Geremkiem)*, „Echo Dnia” 1994, nr 36, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Sejm mój widzę. Nie ma „awanturników" (rozmowa z Aleksandrem Małachowskim)*, „Gazeta Kielecka" 1994, nr 228, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Stałem się niewolnikiem własnej koszuli… (rozmowa z Jackiem Kuroniem)*, „Słowo Ludu" 1994, nr 99, s. 14.

Piskulak Andrzej, *Wałęsa kontra Gronkiewicz-Waltz*, „Gazeta Kielecka. 24 godziny" 1995, nr 207, s. 5.

Piskulak Andrzej, *200 lat, 200 lat! Dla stuletniej Zofii Dziwoń*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 6, s. 7.

Piskulak Andrzej, *1014. urodziny dębu Bartka i pasowanie na borusa*, „Gazeta Zagnańska" 2014, nr 10, s. 13.

Piskulak Andrzej, *1015. urodziny dębu Bartka i ślubowanie pierwszoklasistów*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 10, s. 8–9.

Piskulak Andrzej, *25-lecie Polskiej Samorządności*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 10, s. 2.

Piskulak Andrzej, *Ambitny budżet na bardzo trudny rok*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 12, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Efektywna współpraca samorządów*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 2, s. 8–9.

Piskulak Andrzej, *Gmina Zagnańsk – inwestycyjnym placem budowy*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 4, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Gminne inwestycje w trakcie realizacji*, „Gazeta Zagnańska" 2014, nr 10, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Na ratunek Bartkowi*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 3, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Plan Gospodarki Niskoemisyjnej*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 5, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Przystań pod Tetrapodem w organistówce*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 9, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Razem dla Wszystkich – Razem dla Tetrapoda*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 8.

Piskulak Andrzej, *Rezerwat „Zachełmie" jednym z punktów przyszłego geoparku*, „Gazeta Zagnańska" 2013, nr 4, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Śladami Tetrapoda przez Gminę Zagnańsk*, „Gazeta Zagnańska" 2015, nr 12, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Tetrapod na Agrotravel*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 5, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Urodziny Bartka*, „Gazeta Zagnańska" 2011, nr 9, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *Zachełmie w teleobiektywie BBC*, „Gazeta Zagnańska" 2012, nr 12, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Wojna o zwłoki*, „Postscriptum" 1993, nr 2, s. 8–11.

Piskulak Andrzej, *Wizje artystyczne Edo Tuza*, „Dedal" 2004, nr 3, s. 26.

Piskulak Andrzej, *Przetaczanie myśli Jana Lechickiego*, „Echo Dnia" 1990, nr 183, s. 5.

Piskulak Andrzej, *„Przebieraniec" Kawiorski*, „Echo Dnia" 1992, nr 73, s. 4.

Piskulak Andrzej*, Koniec świata w Kielcach*, „Echo Dnia" 1990, nr 166, s. 3.

Piskulak Andrzej*, Byłem niewiele większy od szabli…*, „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 173, s. 3.

Piskulak Andrzej*, Kozera nie udaje*, „Echo Dnia. Relaks” 1994, nr 20, s. 8.

Piskulak Andrzej, *Benefis Marii Cedro-Biskupowej*, „Echo Dnia” 1992, nr 227, s. 6.

Piskulak Andrzej, *Czekanie na debiut*, „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 90, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Pocztówka literacka*, „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 82, s. 12.

Piskulak Andrzej, *Stary-młody poeta*, „Echo Dnia. Relaks” 1991, nr 104, s. 8.

Piskulak Andrzej, *Świat Tuza*, „Echo Dnia” 1990, nr 187, s. 3.

Piskulak Andrzej, *W obronie własnej*, „Echo Dnia” 1990, nr 148, s. 3.

Piskulak Andrzej, *Gram to swoje byle co*, „Echo Dnia. Relaks” 1992, nr 100, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Za sto lat instrument prawdę powie*, „Echo Dnia. Relaks” 1992, nr 228, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Smutne spotkanie z folklorem*, „Echo Dnia” 1991, nr 83, s. 3.

Piskulak Andrzej, *W Długojowie żyje się długo*, „Echo Dnia” 1991, nr 18, s. 1, 4.

Piskulak Andrzej, *Kto przygarnie orkiestrę?*, „Echo Dnia” 1990, nr 155, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Kobiety w zapaskach, mężczyźni w lejbikach...*, „Słowo Ludu” 1990, nr 73, s. 8.

8.2. Publicystyka w tomach

Piskulak Andrzej, *Słowo od autora*, [in:] *Od słowa do słowa (Rozmowy o pasjach)*, Kielce 2019, s. 5.

Piskulak Andrzej, *Artysta cały czas szuka, burzy i buduje… (rozmowa z Józefem Skrzekiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 237–242.

Piskulak Andrzej, *Chrześcijan i żydów łączy więź szczególna i niepowtarzalna (rozmowa z Bogdanem Białkiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 17–23.

Piskulak Andrzej, *Droga na literackie salony spod Świętego Krzyża (rozmowa ze Zbigniewem Masternakiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 117–132.

Piskulak Andrzej, *Moja historia kieleckiego ekumenizmu (rozmowa z Przemysławem Kasprzykiem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 59–68.

Piskulak Andrzej, *Moja pasja twórcza zrodziła się 2,5 tys. km od rodzinnego domu (rozmowa z Anną Nawrocką)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 167–178.

Piskulak Andrzej, *Moje nazwisko jest namiotem kilku narodów… (rozmowa z Jerzym Harasymowiczem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 53–57.

Piskulak Andrzej, *Pozytywne myślenie w sensie chrześcijańskim to zaufanie Bogu… (rozmowa z Zofią Korzeńską)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 69–77.

Piskulak Andrzej, *Francuz z polską duszą… (Rozmowa z Wojciechem Siudmakiem)*, [in:] *Od słowa do słowa (Rozmowy o pasjach)*, Kielce 2019, s. 229–235.

Piskulak Andrzej, *Skok na szerokie wody (rozmowa ze Stanisławem Nyczajem)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 187–197.

Piskulak Andrzej, *Teatr jest lustrem dla widza… (rozmowa z Michałem Kotańskim)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 71–86.

Piskulak Andrzej, *Wymyślam serialowe postacie (rozmowa z Agnieszką Krakowiak-Kondracką)*, [in:] *Od słowa do słowa*, Kielce 2019, s. 87–93.

8.3. Publicystyka, szkice literackie i teksty pamięciowe

Piskulak Andrzej, *Wycieczka śladami Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Echo Dnia" 1991, nr 189, s. 1, 6.

Piskulak Andrzej, *Czy będzie pojednanie?*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 129, s. 1–2.

Piskulak Andrzej, *Otwarte drzwi do pojednania*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 130, s. 1, 5.

Piskulak Andrzej, *Raz na zawsze wyjaśnić…*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 30, s. 1, 4.

Piskulak Andrzej, *Przeprosić diasporę żydowską?*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 129, s. 24.

Piskulak Andrzej, *Kalendarium*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 129, s. 24.

Piskulak Andrzej, *Komu zależy na jątrzeniu?*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 127, s. 1, 4.

Piskulak Andrzej, *Świętokrzyski Transatlantyk Gombrowiczowski*, „ŚKL" 2003, nr 1–2 (23–24), s. 228–234.

Piskulak Andrzej, *Człowiek wolności. Rzecz o Zygmuncie Korusie*, „Świętokrzyskie" 2004, nr 2, s. 18–19.

Piskulak Andrzej, *Tysiącletni kręgosłup. Moje Świętokrzyskie Milenium*, „Radostowa" 2006, nr 7–8, s. 25–26.

Piskulak Andrzej, *Poeta sowizdrzalski i świętokrzyski (o Józefie Ozdze-Michalskim)*, [in:] *Gołoborze*, red. Zdzisław Antolski, „U Poety", Kielce 2006.

Piskulak Andrzej, *Zapomniany poeta (o Marianie Przeździku)*, [in:] *Gołoborze*, red. Zdzisław Antolski, „U Poety", Kielce 2006.

Piskulak Andrzej, *Kalendarnik milenijny*, „Radostowa" 2007, nr 9–10, s. 32–35.

Piskulak Andrzej, *Kalendarnik milenijny 2*, „Radostowa" 2007, nr 11–12, s. 8–9.

Piskulak Andrzej, *Milenium Świętokrzyskie. Z kart obchodów 1000-lecia Św. Krzyża*, „Radostowa" 2007, nr 1–2, s. 36–39, 47.

Milenium Świętokrzyskie – Cywilizacja Krzyża, red. Antoni Dąbrowski, Andrzej Piskulak, Oficyna Wydawnicza „Radostowa", Starachowice 2008.

Piskulak Andrzej, *Pamiętamy o Katyniu*, „Nasz Region" 2010, nr 4, s. 11.

Piskulak Andrzej, *Owocny trud scalania*, [in:] Edward Zyman, *Mosty z papieru*, red. Andrzej Kusiba, Toronto–Rzeszów 2010, s. 556–559.

Piskulak Andrzej, *Obchody rocznicy katyńskiej i smoleńskiej*, „Gazeta Zagnańska” 2011, nr 5, s. 4.

Piskulak Andrzej, *Trwałe i potrzebne mosty*, „ŚKL” 2011, nr 1–4, s. 100–106.

Piskulak Andrzej, *Początki artystyczne trudne jak wyjazd z ziemi polskiej do włoskiej*, „ŚKL” 2012, nr 1–4, s. 194–198.

Piskulak Andrzej, *Na szlaku Hubala: tłumy na rekonstrukcji bitew wojennych w Samsonowie*, „Gazeta Zagnańska” 2012, nr 5, s. 8.

Piskulak Andrzej, *Obchody 73. rocznicy pacyfikacji w Szałasie*, „Gazeta Zagnańska” 2013, nr 5, s. 9.

Piskulak Andrzej, *Mój świętokrzyski kręgosłup duchowy*, „ŚKL” 2013, nr 3–4, s. 97.

Piskulak Andrzej, *Dojrzałość poetycka*, „ŚKL” 2014, nr 3–4, s. 106–107.

Piskulak Andrzej, *Pamięci Żołnierzy Wyklętych*, „Głos Nowin” 2014, nr 3, s. 18.

Piskulak Andrzej, *Patriotyczne obchody legionistów Armii Krajowej*, „Gazeta Zagnańska” 2015, nr 9, s. 10.

Piskulak Andrzej, *Wspomnienie o Zofii Korzeńskiej (1931–2016)*, „ŚKL” 2016, nr 1–4, s. 20–21.

Piskulak Andrzej, *Kielczanin przez całe życie. Wspomnienie o Jerzym Korey-Krzeczowskim (1921–2007)*, „ŚKL” 2017, nr 1–4, s. 20–23.

Piskulak Andrzej, *Jerzy Korey-Krzeczowski – w dziesiątą rocznicę śmierci*, „Świętokrzyskie” 2017, nr 19 (23), s. 141–145.

Piskulak Andrzej, *Z Polski się nie wyrasta. Szkic o Edwardzie Zymanie*, „Świętokrzyskie” 2018, nr 22 (26), s. 175–178.

Piskulak Andrzej, *Nogi same poniosły mnie do… MDK*, [in:] *Całe życie cwał. Stanisławowi Rogali w 70. rocznicę urodzin i 50-lecie pracy twórczej*, red. Jerzy Stefan Ossowski, Biblioteka Centrum Kultury, Wydawnictwo Gens, Kielce–Piekoszów 2018.

Piskulak Andrzej, *Ludzie, o których należy pamiętać w Kielcach*, „ŚKL” 2019, nr 1–2 (63–64), s. 27–28.

Piskulak Andrzej, *Wspomnienie o Norbercie Samulaku poecie, społeczniku i animatorze kultury*, „Świętokrzyskie” 2022, nr 29 (33), s. 178–180.

Piskulak Andrzej, *Wspomnienie o Edwardzie Zymanie*, „ŚKL” 2022, nr 29 (33), s. 171–177.

Piskulak Andrzej, *Wspomnienie o artyście rzeźbiarzu Gustawie Hadynie*, „Świętokrzyskie” 2022, nr 30 (34), s. 176–179.

Piskulak Andrzej, *Sowizdrzalski „Żeromszczak” Józef Ozga-Michalski*, „Świętokrzyskie” 2023, nr 33 (37), s. 177–180.

Piskulak Andrzej, *Początki kieleckiego Oddziału ZLP*, „Świętokrzyskie” 2024, nr 35 (39), s. 123–128.

Piskulak Andrzej, *O pisarzu zdjętym z krzyża – ze Świętego Krzyża*, „Świętokrzyskie" 2024, nr 35 (39), s. 121–124.

Piskulak Andrzej, *O pisarzu zdjętym z krzyża – ze Świętego Krzyża*, „Świętokrzyskie – Środowisko, Dziedzictwo Kulturowe, Edukacja Regionalna" 2024, nr 35 (39), s. 121–124.

Piskulak Andrzej, *Niemożliwe do przeżycia życie poety*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 36 (40), s. 65–69.

Piskulak Andrzej, *Twórca na wskroś osobisty*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 36 (40), s. 61–64.

Piskulak Andrzej, *Planty 7/9 – przestrzeń pamięci, dialogu i przemiany*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 38 (42), s. 4–12.

Piskulak Andrzej, *Profesor od ciszy i dźwięku*, „Świętokrzyskie" 2025, nr 39 (43), s. 91–96.

8.4. Współautorstwo

Bławat Stanisław, Piskulak Andrzej, Szmerek Andrzej, *Otwarte drzwi do pojednania*, „Gazeta Kielecka" 1996, nr 130, s. 1, 5.

II. Bibliografia przedmiotowa

1. Opracowania teoretyczne i kontekstowe

Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Sławomir Amsterdamski, Znak, Warszawa 1997.

Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004.

Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią*, [in:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Małgorzata Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Assmann Jan, *Pamięć kulturowa*. *Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, przeł. Robert Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.

Bachelard Gaston, *Poetyka marzenia*, przeł. i oprac. Leszek Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Bachelard Gaston, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. Wiktoria Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1976, R. LXVII, z. 1, s. 233–243.

Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac., wstęp i koment. Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, przeł. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Balcerzan Edward, *Literatura z literatury: (strategie tłumaczy)*, red. Piotr Fast, „Studia o przekładzie", t. 6, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", Katowice 1998.

Barańczak Stanisław, *Etyka i poetyka*, Znak, Kraków 2009.

Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, KR, Warszawa 2000.

Bauman Zygmunt, *Życie na przemiał*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Brudnicki Jan Zdzisław, *Wśród świętokrzyskich poetów*, [in:] *Współcześni pisarze Kielecczyzny w oczach krytyków*, red. Jan Pacławski, Oficyna Wydawnicza „Ston 2", Kielce 2002, s. 112–114.

Budzik Justyna, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2013.

Camus Albert, *Dwa eseje: Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. Joanna Guze, Wydawnictwo „Krąg", Warszawa 1991.

Connerton Paul, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. i wstęp Marcin Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Crary Jonathan, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2000.

Czermińska Małgorzata, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 183–200.

Domańska Ewa, *Wokół metahistorii*, [in:] White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 7–31.

Durand Gilbert, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. Cezary Rowiński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

Eco Umberto, *Prawie to samo: o doświadczeniu przekładu*, przeł. Jadwiga Miszalska, Monika Surma-Gawłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

Eliade Mircea, *Obrazy i symbole: szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, KR, Warszawa 1998.

Eliade Mircea, *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa 1999.

Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966.

Ewdokimow Paul, *Prawosławie*, przeł. Jerzy Klinger, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2003.

Felman Shoshana, Laub Dori, *Świadectwo: kryzys świadectwa w literaturze, psychoanalizie i historii*, przeł. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2015.

Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

Gennep van Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Gołoborze. Almanach młodych poetów, Kielce 1938; reprint: red. Zdzisław Antolski, „U Poety", Kielce 2006.

Guriewicz Aron, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, przeł. Zdzisław Dobrzyniecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstęp Krzysztof Michalski, przeł. Krzysztof Michalski i in., Czytelnik, Warszawa 1977.

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Heidegger Martin, *W drodze do języka*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.

Hirsch Marianne, *Pokolenie postpamięci*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2019.

Honneth Axel, *Walka o uznanie*, przeł. Jakub Duraj, Nomos, Kraków 2012.

Huizinga Johan, *Jesień średniowiecza*, przeł. Tadeusz Brzostowski, wstęp Henryk Barycz, posł. Stanisław Herbst, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Huizinga Johan, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.

Ingarden Roman, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Jaspers Karl, *Filozofia egzystencji*, przeł. Dorota Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

Janicki Stanisław, *Dąb „Bartek"*, Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajobrazowe, Oddział Świętokrzyski, Zagnańsk 1987.

Janicki Stanisław, *Spacerkiem po gminie Zagnańsk i okolicy*, Wydawnictwo „BogArt", Zagnańsk 2003.

Język. Wartości. Polityka. Zmiany rozumienia nazw wartości w okresie transformacji ustrojowej w Polsce: raport z badań empirycznych, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

Jażdżyński Wiesław, *Okolica starszego kolegi*, Towarzystwo Literacko-Kulturalne im. M. Reja, Oficyna Wydawnicza „STON 2", Kielce 2003.

Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole: pisma wybrane*, wyb., przeł. i wstęp Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993.

Jung Carl Gustav, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa 1999.

Kapuściński Ryszard, *Autoportret reportera*, wyb. i wstęp Krystyna Strączek, Kraków Znak, Kraków 2003.

Kępa-Mętrak Jolanta, *„Ustawicznie czujni…" o dziennikarzach regionu kielecko-radomskiego*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2012.

Kępa-Mętrak Jolanta, *Prasa samorządowa w polskim systemie medialnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2015.

Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, oprac. Julian Krzyżanowski, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

Kolbuszewski Jacek, *Chłop – wieś – natura w literaturze polskiej*, Ossolineum, Wrocław 1985.

Korey-Krzeczowski Jerzy, *„Jesteśmy zawsze znad jakiejś rzeki". Andrzeja Piskulaka osobista geografia mistyczna*, [in:] *Powracam tu z własnej woli*, red. Edward Zyman, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2006, s. 93–108.

Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, przeł. Anna Gronowska, Joanna Stryjczyk, wstęp Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Legutko Ryszard, *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 1994.

Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Levinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

Lewański Julian, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Łowmiański Henryk, *Początki Polski. Polityczne i społeczne procesy kształtowania się narodu do początku wieku XIV*, t. VI, cz. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

Mauss Marcel, *Szkic o darze*, przeł. Krzysztof Pomian, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Mendel Maria, *Pedagogika miejsca wspólnego: miasto i szkoła*, Katedra, Gdańsk 2017.

Mendel Maria, *Społeczeństwo i rytuał: heterotopia bezdomności*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007.

Meyendorff John, *Teologia bizantyjska: historia i doktryna*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1992.

Mitchell William J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Nora Pierre, *Między pamięcią a historią. Les lieux de mémoire*, przeł. Michał Borowski, „Teksty Drugie" 2001, nr 1–2.

Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia*. *Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

Nycz Ryszard, *Kultura jako czasownik*. *Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.

Pasierb Janusz Stanisław, *Pionowy wymiar kultury*, Znak, Kraków 1983.

Rahner Karl, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. Tadeusz Mieszkowski, Warszawa 1987.

Ricoeur Paul, *Czas i opowieść*. *T. 1, Intryga i historyczna opowieść*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Ricoeur Paul, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, wyb. i wstęp Krzysztof Rosner przeł. Piotr Graff, Krzysztof Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Ricoeur Paul, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chełstowski, wstęp i oprac. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006.

Ricoeur Paul, *Symbolika zła*, przeł. Stanisław Cichowicz, Maria Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.

Sadowski Witold, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Schütz Alfred, *O wielości światów: szkice z socjologii fenomenologicznej*, Zakład Wydawniczy „Nomos", przeł. Barbara Jabłońska, Kraków 2008.

Segalen Martine, *Obrzędy i rytuały współczesne*, przeł. Jacek Jan Pawlik, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.

Sennett Richard, *Szacunek w świecie nierówności*, przeł. Jan Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2012.

Smith Anthony D., *Etniczne źródła narodów*, przeł. Małgorzata Głowacka-Grajper, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Stróżewski Władysław, *O pięknie*, [in:] Stróżewski Władysław, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002.

Tischner Józef, *Etyka solidarności*, Znak, Kraków 2000.

Tischner Józef, *Filozofia dramatu: wprowadzenie*, Znak, Kraków 1998.

Tischner Józef, *Inny. Eseje o spotkaniu*, red. Wojciech Bonowicz, posł. Dobrosław Kot, Znak, Kraków 2017.

Tischner Józef, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998.

Trawkowski Stanisław, *Między herezją a ortodoksją. Rola społeczna premonstratensów w XII wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, PIW, Warszawa 1987.

Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.

Vauchez André, *Miejsce świętego w średniowiecznym chrześcijaństwie*, [in:] *Człowiek średniowiecza*, red. Jacques Le Goff, przeł. Maria Radożycka-Paoletti, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1996, s. 359–398.

Weiss Peter, *Notatki o teatrze dokumentalnym*, przeł. Andrzej Kopacki, „Dialog" 1968, nr 6, s. 92–101.

White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

White Hayden, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, przeł. Rafał Borysławski, Tomasz Dobrogoszcz, Ewa Domańska i in., Universitas, Kraków 2009.

White Hayden, *Przeszłość praktyczna*, red. Ewa Domańska, przeł. Jacek Burzyński, Agata Czarnacka, Tomasz Dobrogoszcz, Ewa Domańska i in., Universitas, Kraków 2009.

White Kenneth, *Geopoetyki*, wyb., oprac., przeł. Kazimierz Brakoniecki, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor – Warmia i Mazury, Olsztyn 2014.

White Kenneth, *Poeta kosmograf*, wyb., oprac., przeł. Kazimierz Brakoniecki, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor – Warmia i Mazury, Olsztyn 2010.

Witkowska Aleksandra, *Chrystus–Winna Tłocznia. Studium ikonograficzne*, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1997.

2. Opracowania dotyczące Andrzeja Piskulaka

Barański Marek T., *Lepiej sprzedawać wodę*, „Okolice" 1983, nr 7–8, s. 152–153.

Brudnicki Jan Zdzisław, *Szanowny Poeto!*, [in:] Andrzej Piskulak, *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 7–8.

Chojnowski Zbigniew, *Między rzeczywistością a abstrakcją*, „Życie Literackie" 1987, nr 2, s. 6 (rec. *Po trzeciej zmianie*).

Chudy Tadeusz, *Ku szerszym echom*, „Okolice" 1984, nr 1–4, s. 128.

Dolezińska Halina, *Andrzej Piskulak – felietonista, autor wywiadów, reportażysta, publicysta*, [in:] *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022.

Dolezińska Halina, *Posłowie*, [in:] Andrzej Piskulak, *Dąb jak chłop*, Kielce 2003, s. 59–61.

Dolezińska Halina, *Twórczość poetycka Andrzeja Piskulaka*, praca licencjacka, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2000.

Dolezińska Halina, *Twórczość poetycka i publicystyczna Andrzeja Piskulaka*, praca magisterska, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2002.

Drygała Janusz, *Metafory i semafory*, „Poezja" 1986, nr 10–11, s. 194 (rec. *Po trzeciej zmianie*).

Drygała Janusz, *„Trę słowo o słowo…"*, „Przemiany" 1986, nr 4, s. 36–37.

Korzeńska Zofia, *Jak my wszyscy. Recenzja powieści Andrzeja Piskulaka „W imię Ojca"*, [in:] Andrzej Piskulak, *W imię Ojca*, Vena Studio, Kielce 2006, s. 132–135.

Korzeńska Zofia, *Posłowie*, [in:] Andrzej Piskulak, *Li®tania: (Poranne kobiety – Leśna kolejka losu)*, Kielce 2005, s. 97–103.

Korzeńska Zofia, *Proza Andrzeja Piskulaka*, [in:] *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022.

Łączkowski Zdzisław Tadeusz, *Świadectwo kultury dawno już europejskiej*, [in:] *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022.

Mielczarek Aleksandra, *Prawda wyborów i postaw. Zarys monografii twórczości Andrzeja Piskulaka*, praca magisterska, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2012.

Nosal Zbigniew, *Chwila poetycka*, „Słowo Ludu" 1986, nr 30, s. 5.

Nyczaj Stanisław, *W głąb siebie*, „Przemiany" 1981, nr 3, s. 23 (rec. *Kluczem do baśni może wytrych*).

Rechowicz Maria, *Kluczem do wyobraźni może być wytrych*, „Echo Dnia. Relaks" 1981, nr 61, s. 9.

Rogala Stanisław, *Propozycja dla młodzieży. Jednodniówka artystyczna „Młodzi idą"*, „Echo Dnia. Relaks" 1981, nr 196, s. 3.

Termer Janusz, *Dramatopisarstwo świętokrzyskie*, IBL PAN – Filia w Kielcach, Kielce 2005.

Termer Janusz, *Duch oświeconego pozytywisty podsłuchany*, [in:] *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022.

Zyman Edward, *Ku formie dojrzałej*, [in:] *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022.

Zyman Edward, *Świat pisany wierszem*, [in:] *Andrzej Piskulak. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa. 50. rocznica urodzin Pisarza*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Dział Informacji i Bibliografii Regionalnej, Kielce 2009.

3. Bibliografie i źródła pomocnicze

Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka. 50. rocznica urodzin Pisarza, Kielce 2009.

Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022, Kielce 2022.

Rogala Stanisław, *Współczesne środowisko literackie Kielecczyzny. Słownik pisarzy i badaczy literatury*, Kielce 1999, s. 197.

4. Źródła historyczne, religijne i kulturowe

Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, wyd. V, Pallottinum, Poznań 2003.

Beda Czcigodny, *Historia kościelna narodu angielskiego*, przeł. Andrzej Caba, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1962.

Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga i inne traktaty*, przeł. Stanisław Kiełtyka, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2000.

Hildegarda z Bingen, *Scivias*, przeł. Joanna Zychowicz, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2011.

Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, przeł. Bernard Smyrak, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2001.

Jan Paweł II, *Redemptor hominis*, Watykan 1979.

Mistrz Wincenty Kadłubek, *Kronika Polska*, przeł. i oprac. Brygida Kürbis, Ossolineum, Wrocław 2003.

III. Źródła internetowe

Piskulak Andrzej, *Kielce: modlitwy w intencji ofiar Holocaustu przy Menorze*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 27 I 2012, https://www.ekai.pl/kielce-modlitwy-w-intencji-ofiar-holocaustu-przy-menorze/ [dostęp: 9 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Kielce: „Czy przeszłość stale się zmienia?" – konferencja przed 70. rocznicą pogromu kieleckiego*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 26 IV 2016, https://www.ekai.pl/kielce-czy-przeszlosc-stale-sie-zmienia-konferencja-przed-rocznicapogromu-kieleckiego/ [dostęp: 9 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Kielce: „Droga do pojednania" – przesłanie uczestników konferencji „Pamięć – Dialog – Pojednanie"*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 10 V 2016, https://www.ekai.pl/kielce-droga-do-pojednania-przeslanie-uczestnikow-konferencji-pamiecdialog-pojednanie/ [dostęp: 10 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Konieczne są nowe badania dotyczące pogromu kieleckiego. Rozmowa z Ryszardem Śmietanką-Kruszelnickim, ekspertem IPN*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 29 VI 2016, https://www.ekai.pl/ekspert-ipn-konieczne-sa-nowe-badania-dotyczace-pogromu-kieleckiego/ [dostęp: 10 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Kielce: obchody 70. rocznicy pogromu kieleckiego*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 3 VII 2016, https://www.ekai.pl/kielce-obchody-rocznicy-pogromu-kieleckiego/ [dostęp: 9 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Film „Przy Planty 7/9" nagrodzony na festiwalu filmowym w USA*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 7 XI 2016, https://www.ekai.pl/film-przy-planty-nagrodzony-na-festiwalu-filmowym-w-usa/ [dostęp: 10 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Film o pojednaniu po pogromie kieleckim wszedł na ekrany polskich kin*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 9 XII 2017, https://www.ekai.pl/film-o-pojednaniu-po-pogromie-kieleckim-wszedl-na-ekrany-polskichkin/ [dostęp: 9 III 2024].

Piskulak Andrzej, *Kielce: inauguracja spotkań chrześcijańsko-żydowskich*, „Katolicka Agencja Informacyjna", 25 XI 2018, https://www.ekai.pl/kielce-inauguracja-spotkan-chrzescijansko-zydowskich/ [dostęp: 10 III 2024].

Nota redakcyjna

W przypadku utworów pozbawionych tytułu zastosowano zapis incipitu (pierwszych wyrazów utworu) ujmowanego w nawias kwadratowy.

Cytaty z poezji zachowują oryginalny układ wersyfikacyjny oraz interpunkcję. Pominięcia oznaczono zapisem […], natomiast dopowiedzenia autorki ujmowane są w nawiasach kwadratowych.

Odwołania do Biblii podawane są w formie skrótów ksiąg, numeru rozdziału i wersetu (np. Rdz 1,1; J 1,1). Cytaty biblijne przywoływane są według wydania: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. V, Poznań 2003.

W przypadku publikacji Andrzeja Piskulaka zachowano oryginalne brzmienie tytułów, wprowadzając sporadycznie normalizację interpunkcji oraz zapisu typograficznego. Dotyczy to zwłaszcza relacji między tytułem a podtytułem oraz zapisów stylizowanych graficznie.

Przy pierwszym przywołaniu publikacji zachowano pełne brzmienie ich tytułów. W kolejnych odwołaniach stosowane są ich ustalone formy skrócone.

W przypadku tomu polsko-włoskiego *Poranne kobiety / Donne mattiniere* przyjęto dwuczłonowy zapis tytułu rozdzielony ukośnikiem, zgodny ze sposobem jego funkcjonowania w odwołaniach autorskich. Rozwiązanie to porządkuje niejednoznaczny zapis strony tytułowej, na której oba człony występują w układzie kolumnowym.

W bibliografii załącznikowej uwzględniono również analizowane w pracy utwory wchodzące w skład omawianych tomów. Przy kolejnych przywołaniach utworów publikowanych w tomach autorskich zrezygnowano z powtarzania pełnych danych wydawniczych, ograniczając zapis do tytułu tomu, miejsca oraz roku wydania.

W pracy stosuje się skrócone zapisy tytułów czasopism: „Świętokrzyskie” – *Świętokrzyskie – Środowisko, Dziedzictwo Kulturowe, Edukacja Regionalna* oraz „ŚKL” – *Świętokrzyski Kwartalnik Literacki*.

W analizie zagadnienia postpamięci oraz dyskursu pamięciowego wykorzystano również materiały prasowe Katolickiej Agencji Informacyjnej (KAI). Część z nich została przywołana bezpośrednio w przypisach, natomiast pozostałe uwzględniono w bibliografii załącznikowej jako materiał kontekstowy.

Aneksy

Dokumentacja biograficzna i bibliograficzna twórczości Andrzeja Piskulaka

Wprowadzenie do aneksów

Niniejsze aneksy mają charakter dokumentacyjny i uzupełniający wobec zasadniczego wywodu interpretacyjnego rozprawy. Obejmują materiały biograficzne, bibliograficzne i środowiskowe związane z twórczością Andrzeja Piskulaka, dotyczące m.in. jego obecności w antologiach i wydawnictwach zbiorowych, działalności krytycznoliterackiej, redakcyjnej i dziennikarskiej, a także nagród, wyróżnień oraz aktywności środowiskowej.

Informacje te zostały wydzielone z głównego toku narracji w celu zachowania przejrzystości wywodu analitycznego oraz uporządkowania materiału źródłowego. Aneksy pełnią funkcję pomocniczą wobec zasadniczej argumentacji pracy i umożliwiają weryfikację danych przywoływanych w tekście głównym.

Dokumentację recepcji twórczości Andrzeja Piskulaka stanowią przede wszystkim dwie bibliografie podmiotowo-przedmiotowe opracowane przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Witolda Gombrowicza w Kielcach. Publikacje te gromadzą informacje o utworach autora, publikacjach prasowych, tekstach krytycznoliterackich, recenzjach oraz innych formach obecności jego twórczości w obiegu literackim i medialnym.

Aneks A

Początki działalności literackiej

Debiut poetycki autora przypadł na rok 1978, kiedy na łamach kieleckiego miesięcznika społeczno-kulturalnego „Przemiany” opublikowano kolumnę jego wierszy. W okresie nauki w technikum swoje utwory publikował również w jednodniówce „Młodzi idą” oraz na łamach pisma „Na Przełaj”. W latach 1980–1989 był członkiem Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy im. Stanisława Czernika w Kielcach, pełniąc m.in. funkcję wiceprzewodniczącego.

Antologie i wydawnictwa zbiorowe (wybór)

Do ważniejszych publikacji zbiorowych należą: *Debiuty poetyckie*, Warszawa 1981; *Rysopis*, Warszawa 1984; *Wigilie*, Kielce 1984; *Wigilie polskie*, Kielce 1990; *Bazar 5*, Kielce 1993; *Antologia prozy, poezji i eseju*, Kielce 2004; *Zostałeś w nas*, Kielce 2005; *Słowa – Wota*, Starachowice 2005; *Kielce w słowie i obrazie*, Kielce 2007; *Pamięć o nich trwa – ludzie w regionie świętokrzyskim i w poezji*, Kielce 2009; *Lament katyńsko-smoleński*, Starachowice 2010; *Hommage à Paweł Pierściński*, Kielce 2017; *Nasza niepodległa*, Kielce 2018; *W poszukiwaniu wyobraźni*, Mielec 2021; *Klechdy świętokrzyskie*, Warszawa 2022; *Książę z Piórkowa*, Warszawa 2023; *Świętokrzyski Ulisses*, Warszawa 2024; *The International Competition in the Spirit of Strzelecki*, Sydney–Perth 2024; *Wczoraj, dziś, jutro… Antologia 40-lecia Kieleckiego Oddziału ZLP*, Kielce 2024.

Publikacje o charakterze poetycko-plastycznym

Agwazja: wystawa malarstwa i rysunku – katalog wystawy, Międzyzakładowy Dom Kultury Budowlanych w Kielcach, luty 1981. Publikacja powstała we współpracy z grafikiem Edo Tuzem (pseud. art.). W katalogu umieszczono pięć wierszy Andrzeja Piskulaka, wkomponowanych w układ graficzny wystawy jako element dialogu między tekstem poetyckim a warstwą plastyczną.

Aneks B

Działalność dziennikarska i redakcyjna

B.1 Charakter działalności

Andrzej Piskulak zadebiutował jako dziennikarz w 1979 roku na łamach kieleckiej popołudniówki „Echo Dnia”. W kolejnych latach prowadził działalność reporterską, publicystyczną i komentatorską, współpracując z prasą regionalną i ogólnopolską. Praktykę dziennikarską przez wiele lat łączył z pracą zawodową poza redakcjami oraz aktywnym uczestnictwem w życiu publicznym i kulturalnym regionu świętokrzyskiego.

B.2 Prasa regionalna i ogólnopolska (wybór)

Autor publikował m.in. w następujących tytułach prasowych: „Echo Dnia”; „Słowo Ludu”; „Gazeta Kielecka”; „Gazeta Zagnańska”; „Postscriptum”; „Kalejdoskop Tygodnia”;

„Kurier Polski”; „Dziennik Radomski”; „Nowe Książki”; „Express Wieczorny”; „Sztandar Młodych”; „Gazeta Młodych”; „Okolice”; „Plotkarka”; „Nasze Kielce”; „Świętokrzyskie”.

Zestawienie ma charakter reprezentatywny i nie wyczerpuje całości dorobku dziennikarskiego autora.

B.3 Działalność specjalistyczna

Korespondent parlamentarny z Sejmu i Senatu Rzeczypospolitej Polskiej (1992–1997); dziennikarz Katolickiej Agencji Informacyjnej (2006–2022).

B.4 Działalność redakcyjna

„Gazeta Zagnańska” – redaktor naczelny (2011–2016); „Głos Nowin” – redaktor naczelny (2014–2016); „Świętokrzyski Kwartalnik Literacki” – sekretarz redakcji (2009–2019); „Wici.info” – sekretarz redakcji (2010–2012).

B.5 Redakcja publikacji książkowych

Zesłańcy. Wspomnienia łagierników, red. Andrzej Piskulak, Kielce: Drukarnia Cyfrowa Compus w Starachowicach 2021. Publikacja ma charakter dokumentacyjny i zawiera relacje świadków deportacji do łagrów sowieckich.

Aneks C

Przedmowy i posłowia do publikacji innych autorów

Działalność Andrzeja Piskulaka obejmuje również przygotowywanie przedmów i posłowi do publikacji literackich innych autorów. Teksty te pełnią funkcję mediacyjną i krytycznoliteracką: wprowadzają twórczość poszczególnych poetów i prozaików w obieg czytelniczy, a zarazem dokumentują jego aktywną obecność w środowisku literackim regionu świętokrzyskiego.

Do najważniejszych publikacji tego typu należą: „Łkające słowa pozdrawiają Iłżę” – posłowie do tomu Juliana Bartosika (2010); „O potrzebie przekazania poetyckiego przesłania” – posłowie do tomu Lidii Jędrocha (2010); „Poetyckie studium wyrażone aż do bólu” – posłowie do tomu Bogumiły Izabeli Skóry (2012); przedmowa do powieści Jana Chruślińskiego *Starość zaczęła się wczoraj* (2013); posłowia do tomów Heleny Machlarz (2017–2018); przedmowa do tomu Elżbiety Gacek *Zgubione wartości* (2018); posłowia do

tomów Aleksandry Piguły (2020) oraz Danieli Kowalskiej (2023); posłowie do powieści Anny Błachuckiej *Rodem z Kozłowa* (2024).

Aneks D

Przynależność organizacyjna i działalność środowiskowa

Andrzej Piskulak uczestniczył aktywnie w życiu środowisk literackich, dziennikarskich oraz organizacji społecznych regionu świętokrzyskiego: Związek Literatów Polskich – członek od 1986 roku; NSZZ „Solidarność" – członek od 1980 roku; Stowarzyszenie Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej – członek od 2010 roku; Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Kielcach – działalność środowiskowa; Stowarzyszenie Plus Minus 50 – działalność środowiskowa.

Aneks E

Praca zawodowa (zarys faktograficzny)

Doświadczenia zawodowe Andrzeja Piskulaka obejmują zarówno pracę fizyczną, jak i działalność w instytucjach kultury oraz środowisku medialnym. Różnorodność tych doświadczeń stanowi istotny kontekst biograficzny dla jego twórczości literackiej.

Najważniejsze etapy pracy zawodowej obejmują zatrudnienie w Ośrodku Transportu Leśnego w Zagnańsku (tokarz), Polskich Kolejach Państwowych (odprawiacz pociągów, dyspozytor wagonowy, dyspozytor do spraw transportów wojskowych), Gminnym Ośrodku Kultury w Zagnańsku (dyrektor) oraz Młodzieżowym Centrum Kultury w Kielcach (instruktor kulturalno-oświatowy).

Istotnym elementem biografii zawodowej była również samodzielna działalność gospodarcza. W latach 1997–2000 prowadził Agencję Usług Wydawniczo-Dziennikarsko-Reklamowych A. Piskulak. Po przerwie spowodowanej ciężką chorobą wznowił działalność gospodarczą w latach 2008–2016 pod nazwą Agencja Usług Dziennikarskich Apis-Press.

Aneks F

Nagrody, wyróżnienia i odznaczenia

Niniejsze zestawienie obejmuje najważniejsze nagrody, wyróżnienia, stypendia i odznaczenia przyznane Andrzejowi Piskulakowi za działalność literacką, dziennikarską i kulturalną. Uwzględniono odznaczenia państwowe, nagrody środowiskowe oraz wyróżnienia związane z konkretnymi publikacjami.

F.1 Odznaczenia państwowe i resortowe

Brązowy Krzyż Zasługi (1989); Złoty Krzyż Zasługi (2013); Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2017).

F.2 Nagrody literackie i kulturalne

Ogólnopolska Nagroda Literacka im. Ryszarda Milczewskiego-Bruna (1986); Ogólnopolski Konkurs Literacki im. Stefana Żeromskiego – wyróżnienie (2003); Świętokrzyska Nagroda Kultury (2010); Nagroda Prezydenta Miasta Kielce (2011); Doroczna Nagroda w Dziedzinie Kultury Powiatu Kieleckiego (2011); Nagroda Okolicznościowa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2014); Nagroda Miasta Kielce (2017); Nagroda Menora Przyjaźni (2017).

F.3 Stypendia i wyróżnienia konkursowe

Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018, 2022); Stypendium Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (2026); Konkurs Poetycki „O Puchar Czarnoleskiego Miodu” – II nagroda (1981); Ogólnopolski Konkurs Poetycki „O Świętokrzyską Lirę Poezji” – II nagroda oraz nagroda publiczności (1983); Regionalny Konkurs Dziennikarski „Ludzie z Kapitałem” – wyróżnienie (2012).

F.4 Nagrody przypisane do konkretnych tomów

A. Piskulak, *Po trzeciej zmianie*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź–Kielce 1985 – tom nagrodzony Ogólnopolską Nagrodą Literacką im. Ryszarda Milczewskiego-Bruna (1986); A. Piskulak, *Poezjoborze* (*Świętokrzyski człowiek epoki literackiej – pamięci…*), Kielce: Agencja Reklamowo-Wydawnicza „Mediateka”, 2004 – tom wyróżniony w Ogólnopolskim Konkursie Literackim im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (2003).

Aneks G

Bibliografie podmiotowo-przedmiotowe twórczości Andrzeja Piskulaka

Podstawową dokumentację recepcji twórczości Andrzeja Piskulaka stanowią bibliografie podmiotowo-przedmiotowe opracowane przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Witolda Gombrowicza w Kielcach. Publikacje te gromadzą informacje dotyczące utworów autora, opracowań krytycznych oraz obecności jego twórczości w prasie i wydawnictwach.

Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2008 – publikacja dostępna w wersji książkowej oraz w Bibliotece Cyfrowej WBP im. Witolda Gombrowicza w Kielcach; *Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa Andrzeja Piskulaka 2009–2022*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza w Kielcach, Kielce 2022 – publikacja dostępna w wersji książkowej oraz cyfrowej w Bibliotece Cyfrowej WBP im. Witolda Gombrowicza w Kielcach.

Aneks H

Konteksty wydawnicze i instytucjonalne twórczości Andrzeja Piskulaka

Niniejszy aneks obejmuje informacje dotyczące uwarunkowań wydawniczych twórczości Andrzeja Piskulaka, ze szczególnym uwzględnieniem przypadków, w których publikacja utworów była możliwa dzięki jednoznacznie potwierdzonemu wsparciu instytucjonalnemu.

H.1 Publikacje realizowane przy wsparciu instytucjonalnym

A. Piskulak, *Pepezał: Obrzędy i zwyczaje w słowie i na obrazie*, Morawica 2023 – publikacja została zrealizowana przy wsparciu finansowym Miasta i Gminy Morawica – Samorządowego Centrum Kultury i Biblioteki w Morawicy.

H.2 Uwagi uzupełniające

Zestawienie obejmuje wyłącznie przypadki, w których możliwe było jednoznaczne ustalenie form wsparcia instytucjonalnego towarzyszącego publikacji utworów.

W wielu publikacjach Andrzeja Piskulaka pojawiają się również podziękowania kierowane do instytucji publicznych i osób prywatnych, które mogą wskazywać na różne formy wsparcia przy realizacji wydań. Ze względu jednak na ich ogólny i nieweryfikowalny charakter nie zostały one uwzględnione w niniejszym zestawieniu.

Aneks I

Zdjęcia z prywatnego archiwum Andrzeja Piskulaka



Piskulak z przyszłą żoną i członkami Klubu Młodych Twórców



Andrzej Piskulak i poeta Krzysztof Sowiński



Andrzej Piskulak podczas promocji tomiku *Dąb jak chłop*.



Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”
przyznany Andrzejowi Piskulakowi.

RZECZPOSPOLITA POLSKA
Minister Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
prof. Małgorzata Omilanowska

Pan

Andrzej Piskulak

Wielce Szanowny Panie !

Mam prawdziwą satysfakcję i przyjemność
przyznać Panu - w uznaniu Pańskich nieocenionych zasług
dla kultury polskiej -

Nagrodę Specjalną

Proszę przyjąć, wraz z serdecznymi gratulacjami
z okazji jubileuszu 55-lecia Pańskich urodzin, życzenia dalszych sukcesów
w pracy twórczej oraz wszelkiej pomyślności w życiu osobistym.

Z poważaniem

Warszawa, 2014

ZARZĄD
KIELECKIEGO ODDZIAŁU
ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

serdecznie gratuluje

kol. **ANDRZEJOWI PISKULAKOWI**
– członkowi naszego Oddziału –

znaczących osiągnięć poetyckich, prozatorskich i publicystycznych w 35-leciu pracy twórczej,
uwieńczonych najnowszym tomem „Lirobranie",
promowanym w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Witolda Gombrowicza w Kielcach
23 września 2015 r.

Z gorącym uściskiem
i najlepszymi życzeniami

ZWIĄZEK LITERATÓW POLSKICH
Oddział w Kielcach
25-009 Kielce, ul. Zamkowa 5
tel. 41 243 35 04, 41 331 37 35
NIP 525 15 75 203

PREZES
Oddziału ZLP w Kielcach
Stanisław Wyczaj

Indeks nazwisk

Amsterdamski Sławomir 257
Anderson Benedict 257
Ankersmit Frank 112, 115, 257
Antolski Zdzisław 72, 214, 255, 259
Artymiak Jan 17
Assmann Aleida 182, 227, 229, 257
Assmann Jan 6, 182, 201, 208, 221, 226, 230, 232, 235, 237, 257
Augé Marc 125, 137, 257

Bachelard Gaston 48, 78, 83, 94, 169, 257
Bachtin Michaił 119, 257
Baczyński Krzysztof Kamil 31, 244
Bal Mieke 152, 258
Balbus Stanisław 119, 257
Balcerzan Edward 75, 258
Baran Bogdan 5, 198, 259
Barańczak Stanisław 28, 258
Barański Marek T. 26, 263
Barłóg Agnieszka 74, 248
Barthes Roland 92, 258
Bartmiński Jerzy 75, 260
Bartosik Julian 251, 270
Barycz Henryk 119, 259
Basa Michał 73, 248
Bauman Zygmunt 129, 134, 135, 258
Beda Czcigodny 265
Benedykt z Nursji, św. 118, 172
Bernard z Clairvaux 121
Białek Bogdan 232, 233, 236
Biały Beata 18, 259
Błachucka Anna 220, 251, 271
Bławat Stanisław 225, 257
Bojarska Katarzyna 228, 259
Bonowicz Wojciech 127, 262
Borowski Mateusz 222, 259
Borowski Michał 62, 261
Borysławski Rafał 263
Bracha Monika 14, 251
Brach-Czaina Jolanta 103, 258
Brakoniecki Kazimierz 117, 263
Brogowski Leszek 78, 257
Brudnicki Jan Zdzisław 25, 258, 263
Brzostowski Tadeusz 119, 259
Bucholc Marta 152, 258
Budzik Justyna 155, 158, 161, 258
Burzyński Jacek 109, 263

Caba Andrzej 265
Campbell Joseph 124, 137, 142, 151, 154, 258
Camus Albert 32, 258
Cedro-Biskupowa Maria 202, 254
Chełstowski Bogdan 93, 261
Chojnowski Zbigniew 26, 263
Chruśliński Jan 251, 270
Chryzostom Pasek Jan 66, 67, 246
Chudy Tadeusz 26, 263
Chudzik Marian 153
Chymkowski Robert 125, 257

Cichowicz Stanisław 38, 262
Connerton Paul 211, 233, 237, 258
Crary Jonathan 166, 174, 258
Czarnacka Agata 263
Czermińska Małgorzata 5, 82, 125, 136, 154, 157, 165, 176, 258
Czernik Stanisław 70, 243, 268

Dąbrowski Antoni 209, 255
Díaz de la Peña Narcisse Virgilio 174
Długosz Jan 65, 66
Dobrogoszcz Tomasz 263
Dobrzyniecki Zdzisław 112, 259
Dolezińska Halina 7, 26, 263
Domańska Ewa 109, 112, 114, 115, 257, 258, 263
Drygała Janusz 26, 263
Duraj Jakub 195, 259
Durand Gilbert 53, 54, 55, 57, 79, 258
Duś Agata 203
Dygasiński Adolf 69, 247
Dziadek Adam 92, 258
Dzierzgowski Jan 20, 262
Dziwoń Zofia 203, 252
Dżurak Ewa 141, 262

Eco Umberto 96, 259
Eliade Mircea 17, 38, 53, 56, 58, 59, 60, 62, 65, 78, 80, 81, 82, 83, 87, 89, 94, 95, 98, 100, 110, 115, 116, 117, 119, 120, 147, 167, 168, 171, 229, 259
Emeryk, św. 86
Evdokimov Paul 90, 259

Fast Piotr 75, 258
Felman Shoshana 228, 259
Frankiewicz Małgorzata 92, 261

Gacek Elżbieta 251, 270
Gadamer Hans-Georg 198, 199, 235, 259
Gennep van Arnold 18, 117, 119, 122, 139, 141, 143, 144, 154, 259
Geremek Bronisław 198, 200, 252
Gerson Wojciech 166, 173
Głowacka-Grajper Małgorzata 262
Golemiec Sławomir 178, 244
Gombrowicz Witold 7, 25, 26, 145, 146, 148, 185, 207, 208, 221, 247, 255, 264, 268, 273
Goreń Andrzej 119, 257
Goreń Anna 119, 257
Graff Piotr 92, 261
Grochowina Józef Andrzej 213, 214, 217, 218
Gronkiewicz-Waltz Hanna 188, 252
Gronowska Anna 112, 260
Guriewicz Aron 112, 259
Guze Joanna 32, 258

Hadyna Gustaw 211, 212, 256
Harasymowicz Jerzy 234, 254
Heidegger Martin 5, 52, 63, 65, 83, 175, 259
Herbst Stanisław 119, 259
Herling-Grudziński Gustaw 71, 206, 207, 221, 247, 255
Hildegarda z Bingen 121, 265
Hirsch Marianne 222, 232, 259
Honneth Axel 195, 259
Huizinga Johan 119, 259

Ingarden Roman 166, 260

Jabłońska Barbara 192, 262
Jan arcybiskup 121
Jan od Krzyża 265
Jan Paweł II, św. 16, 76, 124, 138, 265

Janicki Stanisław 41, 260
Jankowski Andrzej 124, 142, 258
Jasieński Bruno (Wiktor Bruno Zysman) 70, 247
Jasiewicz Krzysztof M. 153
Jaspers Karl 22, 193, 196, 209, 229, 260
Jażdżyński Wiesław 72, 73, 215, 216, 248, 260
Jędrocha Lidia 251, 270
Jezus Chrystus 47, 111, 120, 132, 135, 263
Józef, św. 47
Jung Carl Gustav 57, 59, 61, 63, 81, 119, 150, 260

Kadłubek Wincenty 65, 66, 75, 109, 110, 121, 173, 177, 265
Kapuściński Ryszard 10, 20, 187, 260
Kasprzyk Helena 203
Kasprzyk Przemysław Krzysztof 236, 254
Kawiorski Henryk 198, 253
Kazimierz Sprawiedliwy 114
Kępa-Mętrak Jolanta 26, 260
Kętrzyński Stanisław
Kiełtyka Stanisław 265
Klinger Jerzy 90, 259
Kochanowski Jan 28, 29, 65, 146, 260, 264
Kochowski Wespazjan 66, 67, 75, 146, 246
Kolbuszewski Jacek 56, 260
Kołłątaj Hugo 66, 67, 246
Kopacki Andrzej 179, 262
Korey-Krzeczowski Jerzy 25, 63, 64, 79, 214, 215, 216, 217, 256, 260
Korus Zygmunt211, 212, 255
Korzeńska Zofia 7, 78, 217, 218, 219, 236, 254, 256, 263, 264
Kostka Izabella Teresa 84, 96, 243
Kostrzewski Franciszek 170
Kot Dobrosław 127, 262
Kotański Michał 232, 233, 255
Kowalska Daniela 251, 271
Kowalska Małgorzata 93, 178, 261
Kozera Grzegorz 198
Krakowiak-Kondracka Agnieszka 233, 234, 255
Kraszewski Józef Ignacy 172
Krawczyński Świętosław 73, 248
Krogulski Jerzy 228
Kryczyńska-Pham Anna 6, 257
Krzemień Wiktoria 48, 257
Krzysztofczyk Jan 198
Krzyżanowski Julian 28, 260
Kubicki Jan 73, 74, 248
Kunz Tomasz 129, 258
Kuratowska Zofia 224
Kurecka Maria 119, 259
Kuroń Jacek 198, 199, 252
Kurz Iwona 174, 258
Kusiba Andrzej 155, 255
Kürbis Brygida 121
Kwaśniewski Aleksander 199

Lachowska Dorota 22, 260
Laub Dori 228, 259
Le Goff Jacques 112, 260, 262
Lechicki Jan 198, 253
Legutko Ryszard 166, 260
Lehmann Hans-Thies 179, 261
Levinas Emmanuel 178, 194, 196, 231, 236, 261
Lewański Julian 119, 261
Lisowski Kazimierz 202

Lupa Krystian 88

Łączkowski Zdzisław Tadeusz 7, 264

Łowmiański Henryk 261

Łukomska Genowefa 102, 103, 104, 105, 203, 244

Łukomska Wacława 16, 50, 78, 118

Łukomski Walenty 181

Machlarz Helena 251, 270

Małachowski Aleksander 198, 200, 252

Margański Janusz 94, 262

Marszałek Adam 261

Maryja 47, 77, 79, 80, 81

Masternak Zbigniew 234

Mateusz, biskup krakowski 121

Mauss Marcel 79, 261

Mądzik Leszek 210, 211

Mendel Maria 5, 130, 131, 132, 261

Mętrak Dorota 54, 60, 139, 152, 178, 243, 244

Meyendorff John 64, 261

Michalski Krzysztof 52,

Mielczarek Aleksandra 26, 264

Mieszkowski Tadeusz 79, 261

Mijas Stanisław63

Milczewsk-Brun Ryszard 272

Millet Jean-François 174

Mitchell William John Thomas 96, 152, 261

Miszalska Jadwiga 96, 259

Mizera Janusz 63, 259

Młodożeniec Stanisław 70, 247

Moczulski Leszek 198, 199, 252

Morawińska Agnieszka 5, 262

Napiórkowski Marcin 211, 258

Nawrocka Anna 84, 95, 96, 218, 219, 235, 243, 254

Nietzsche Friedrich 88

Nora Pierre 62, 136, 223, 225, 226, 261

Norwid Cyprian 177

Nosal Zbigniew26, 71, 248, 264

Nowicki Piotr 153

Nycz Ryszard 6, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 83, 86, 89, 95, 171, 186, 261

Nyczaj Stanisław 25, 236, 255, 264

Ochab Maria 38, 262

Ochwanowski Adam 211, 212

Oleksy Józef 199, 252

Olszyński Marcin 173, 174

Ossowski Jerzy Stefan 219, 256

Ozga-Michalski Józef 71, 72, 213, 214, 215, 218, 248, 255, 256

Pacławski Jan 25, 258

Pasierb Janusz 58, 261

Pawlik Jacek Jan 128, 262

Piasecki Sergiusz 68, 69, 75, 147, 148, 209, 247

Piestrzyński Piotr 251

Piętak Stanisław 69, 247

Piguła Helena 251, 271

Piskulak Andrzej 4-10, 12-14, 16-269

Pomian Krzysztof 79, 261

Półrola-Parol Danuta 237

Prokopiuk Jerzy 57, 64, 260, 261

Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 67, 68, 247

Przeździk Marian 71, 72, 213, 214, 248, 255

Radożycka-Paoletti Maria 112, 262

Rahner Karl 79, 84, 261

Rechowicz Maria 26, 264

Rej Mikołaj 65, 146, 260
Religa Zbigniew 199, 252
Reszke Robert 17, 63, 260
Ricoeur Paul 38, 92, 93, 94, 110, 114, 165, 175, 178, 187, 197, 223, 226, 229, 232, 234, 238, 261, 262
Rodak Magda 94, 259
Rodak Paweł 94, 259
Rogala Stanisław 25, 26, 219, 264
Rokita Jan Maria 198, 200, 252
Rosiński Jerzy 210, 211
Rosner Krzysztof 92, 261
Rousseau Théodore 174
Rowiński Cezary 53, 258
Rybicka Elżbieta 5, 23, 55, 61, 64, 65, 66, 77, 81, 86, 90, 91, 97, 106, 144, 145, 146, 150, 154, 156, 161, 168, 169, 171, 176, 262

Sadowski Witold 262
Sajewska Dorota 179, 261
Samulak Norbert 211, 212, 213, 256
Saryusz-Wolska Małgorzata 182, 257
Schütz Alfred 192, 262
Segalen Martine 128, 262
Sennett Richard20, 262
Sienkiewicz Henryk 67, 247
Siudmak Wojciech 235, 254
Skóra Bogumiła Izabela 251, 270
Skrzek Józef 237, 254
Smith Anthony D. 262
Smyrak Bernard 124, 265
Sołtysiak Marian 71, 214, 247
Staszic Stanisław 66, 67, 246
Strączek Krystyna 10, 260
Stróżewski Władysław 176, 262
Strug Karol 219
Stryjczyk Joanna 112, 260
Sugiera Małgorzata 179, 222, 261
Surma-Gawłowska Monika 96, 259
Szermentowski (Szermętowski) Józef 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 243
Szmerek Andrzej 225, 257
Szrek Piotr 205
Szwej Stefan 219
Szwej Tadeusz 219

Ściegienny Piotr 66, 67, 246
Śmietanka-Kruszelnicki Ryszard 226

Terapata Renata 63, 243
Termer Janusz 7, 179, 264
Tischner Józef 38, 100, 101, 127, 134, 135, 136, 138, 178, 195, 197, 262
Trawkowski Stanisław 113, 262
Trzaskowski Zbigniew 12
Tuan Yi-Fu 5, 15, 44, 262
Turner Victor 141, 143, 146, 150, 151, 154, 168, 174, 262
Turowicz Maria 166
Turzańska Nelli 157
Turzański Władysław 157
Tuz Edo (Edward) 35, 202, 253, 269

Ugniewska Joanna 96,

Vauchez André 112, 262

Wałęsa Lech 188
Wańkowicz Melchior 96
Weiss Peter 179, 262
Weronika św. 135
White Hayden 109, 114, 258, 263
White Kenneth 5, 13, 54, 117, 120, 169, 263
Wierusz-Kowalski Jan 65, 259
Wilczyński Marek 109, 258, 263

Wirpsza Witold 119, 259

Witkowska Aleksandra 120, 263

Wojciech św. 265

Wojtasik Marta 18

Wrzesiński Józef 136

Zaborowska Katarzyna 74, 248

Zaremba Łukasz 96, 152, 166, 258, 261

Zatorski Krzysztof 251

Zieliński Tomasz 170, 173, 177

Zychowicz Joanna 265

Zyman Edward Jan 7, 25, 84, 86, 90, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 215, 216, 217, 243, 244, 255, 256, 260, 264

Żeromski Stefan 67, 68, 73, 146, 214, 232, 247, 248, 272

Streszczenie

Między miejscem, doświadczeniem i słowem. Studium antropologiczne twórczości Andrzeja Piskulaka

Rozprawa doktorska stanowi pierwsze monograficzne opracowanie twórczości Andrzeja Piskulaka – poety, prozaika, dramaturga i publicysty związanego z regionem świętokrzyskim. Jej celem jest ukazanie całego dorobku autora jako spójnego projektu literackiej antropologii miejsca, w którym doświadczenie przestrzeni, pamięci, drogi i słowa współtworzy sposób rozumienia ludzkiej egzystencji. Praca obejmuje wszystkie zasadnicze obszary twórczości Piskulaka – poezję, prozę, dramat oraz publicystykę – ujmowane w ich wzajemnych powiązaniach i współtworzące jedną wyobraźnię twórczą.

Przyjęta perspektywa badawcza ma charakter hermeneutyczno-antropologiczny i pozostaje w dialogu z geopoetyką, antropologią miejsca, teorią rytuału oraz badaniami nad pamięcią kulturową. Literatura została ujęta w kategoriach przestrzeni sensu, w której doświadczenie jednostkowe i wspólnotowe przekształca się w strukturę znaczeń organizowaną przez miejsce. Takie ujęcie pozwala odczytać twórczość Piskulaka nie tylko w kontekście literatury regionalnej, lecz również w horyzoncie refleksji nad uniwersalnymi formami ludzkiego bycia w świecie.

Analiza obejmuje biografię formacyjną autora, poezję, prozę, dramat oraz publicystykę, zachowując porządek chronologiczny, a zarazem ukazując ciągłość podstawowych figur wyobraźni twórczej. Szczególną uwagę poświęcono relacjom zachodzącym między poszczególnymi gatunkami literackimi oraz sposobom, w jakie doświadczenia obecne w biografii i działalności publicystycznej ulegają przekształceniu w strukturę dzieła literackiego.

Przeprowadzone analizy pozwoliły wykazać, że twórczość Andrzeja Piskulaka tworzy spójny system znaczeń rozwijany konsekwentnie w poezji, prozie, dramacie i publicystyce. Podstawowe figury organizujące ten projekt – miejsce, dom, droga, pamięć, praca, rytuał, kobieta oraz doświadczenie graniczne – powracają w kolejnych utworach, podlegając przekształceniom, lecz zachowując wspólną logikę sensotwórczą. Szczególnie istotnym rezultatem badań okazało się wykazanie ciągłości wyobraźni twórczej autora:

motywy obecne już we wczesnej poezji rozwijają się następnie w późniejszej prozie, dramacie i publicystyce, tworząc jednolity projekt interpretacyjny.

Rozprawa ukazuje ponadto, że region świętokrzyski nie pełni w twórczości Piskulaka funkcji wyłącznie geograficznego tła wydarzeń, lecz staje się kategorią antropologiczną organizującą doświadczenie człowieka. Krajobraz, dom, miejsca kultu, przestrzenie pracy oraz pamięci współtworzą symboliczny porządek świata przedstawionego, w którym splatają się historia, religijność, codzienność i doświadczenie wspólnoty. Dzięki temu literatura ta przekracza wymiar regionalny, odsłaniając uniwersalne mechanizmy budowania tożsamości i nadawania sensu ludzkiemu doświadczeniu.

Oryginalność rozprawy polega na pierwszym całościowym opracowaniu twórczości Andrzeja Piskulaka oraz zaproponowaniu jej interpretacji w perspektywie literackiej antropologii miejsca. Praca ukazuje wewnętrzną spójność tego dorobku, wykazuje ciągłość wyobraźni twórczej oraz wskazuje na ścisłe związki między poezją, prozą, dramatem i publicystyką. Tym samym wypełnia dotychczasową lukę badawczą oraz sytuuje omawiane pisarstwo w szerszym kontekście współczesnych badań nad geopoetyką, antropologią miejsca i pamięcią kulturową.

Abstract

Between Place, Experience and the Word.
An Anthropological Study of the Works of Andrzej Piskulak

This doctoral dissertation presents the first comprehensive monographic study of the works of Andrzej Piskulak – a Polish poet, prose writer, playwright, journalist, and publicist associated with the Świętokrzyskie region. Its principal aim is to demonstrate that his oeuvre constitutes a coherent literary project in which place functions as the central anthropological category organising the experience of memory, journey, work, community, and the word. The dissertation interprets Piskulak's writings as a coherent literary anthropology of place, revealing the internal unity of his poetry, prose, drama, and journalism.

The study adopts a hermeneutic and anthropological approach, drawing on geopoetics, the anthropology of place, ritual theory, and cultural memory studies. Within this framework, literature is understood as a space in which individual and collective experience is transformed into symbolic structures of meaning. This perspective makes it possible to interpret Piskulak's works not merely as representations of regional experience but as reflections on universal dimensions of human existence, including the relationship between human beings and landscape, memory, everyday life, work, and the sacred.

The dissertation analyses the author's formative biography together with his poetry, prose, drama, and journalism, combining chronological and thematic approaches. Rather than treating these genres separately, it demonstrates their mutual interconnectedness and reveals the continuity of the author's creative imagination across different forms of literary expression.

The research demonstrates that the fundamental categories organising Piskulak's works – place, home, journey, memory, work, ritual, femininity, and liminal experience – remain present throughout his literary career, assuming new meanings while preserving their underlying anthropological coherence. The study further shows that the Świętokrzyskie region functions not merely as a geographical setting but as a symbolic and existential space in which history, religion, everyday life, and communal memory converge. Consequently, Piskulak's writing transcends the category of regional literature and acquires a broader universal dimension.

The originality of the dissertation lies in providing the first comprehensive monographic study of Andrzej Piskulak's entire oeuvre and in proposing its interpretation from the perspective of the literary anthropology of place. The dissertation demonstrates the continuity of the author's creative imagination and the internal coherence of his literary output across poetry, prose, drama, and journalism, thereby filling an important gap in Polish literary scholarship and situating his work within contemporary research on geopoetics, the anthropology of place, and cultural memory.

Keywords: Andrzej Piskulak; literary anthropology of place; geopoetics; cultural memory; homo viator; regional literature; Świętokrzyskie region.