



Opublikowano:
31.12.2025

Jakub Skurtys

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-1018-4467>

„Potem się okazało, że to nie ja, a Krzysztof jest Ważykiem” Krzysztofa Pietrali gry w awangardę

“And Then It Turned Out That It Wasn’t Me, but Krzysztof Who Was Ważyk.” Krzysztof Pietrala’s Playing the Avant-Garde

Abstract: The article discusses Krzysztof Pietrala’s creative strategy in the context of anagrammatic games, considered here as avant-garde plays on reflections (textual, physical, auditory), which originate from the historical avant-garde movement of Cubism, assimilated in Poland mainly through Adam Ważyk’s translations of Apollinaire’s works. Pietrala’s prose poem *Story Jones* can be treated as a multi-level game of transforming and mimicking two myths of the avant-garde: the myth of Inkipo from Ważyk’s poem and the myth of *Ulysses* as the archetext of all future avant-garde prose, including OuLiPian combinatorics. At the same time, these references are pretextual and evocative in nature, revealing a different character of dialogue with the past than in modernism, based rather on serial repetition and flatly understood analogies than on an erudite invocation of contexts.

Keywords: Krzysztof Pietrala, anagrams, literary hoaxes, the avant-garde legacy

Abstrakt: Artykuł omawia strategię twórczą Krzysztofa Pietrali w kontekście gier anagramatycznych, potraktowanych tu jako gry awangardowych odbić (tekstowych, cielesnych, dźwiękowych), których źródłem jest historyczna awangarda spod znaku kubizmu, w Polsce przyswajana głównie za sprawą dzieł Apollinaire’a w przekładzie Adama Ważyka. Poemat prozą *Story Jones* Pietrali można uznać za wielopoziomową grę w przekształcanie i przedrzeźnianie dwóch mitów awangardy: mitu Inkipo z wiersza Ważyka oraz mitu *Uliksesa* jako archetektu każdej późniejszej prozy awangardowej, z kombinatoryką OuLiPo na czele. Zarazem nawiązania te mają charakter pretekstowy, ewokacyjny – odślaniają inny niż w modernizmie rodzaj dialogu z przeszłością, oparty raczej na serialnym powtórzeniu i płaszczyznowo rozumianych analogiach niż na erudycyjnym przywoływaniu kontekstów.

Słowa kluczowe: Krzysztof Pietrala, anagramy, mistyfikacje literackie, dziedzictwo awangardy

Wszystkie anagramy – zarówno klasyczne, znane poezji antycznej i tekstom mistycznym, jak i te ze współczesnych krzyżówek, tj. kombinatoryka literowa, te Bellmerowskie, czyli cielesne (Mahon, 1998), i te de Saussure’owskie (Dziadek, 2001), badane jako anagramy fonetyczne – mają przynajmniej dwa elementy wspólne. Pierwszy stanowi gra (powołajmy się na fałszywą etymologię

gramma ['litera'] i skróćmy słowo do polskiego czasownika „gram”): w każdy anagram wpisana jest jakaś rozgrywka, a więc także możliwość naruszenia jej reguł, oraz przyjemność, raczej z poziomu *jouissance* niż zmysłowej rozkoszy, co doskonale zrozumieli dwudziestowieczni anagramiści pokroju Georges'a Pereca czy wspomnianego Hansa Bellmera. Druga cecha dotyczy natury owej gry, czyli samego przekształcenia. Anagramy są zabawami w anamorfozy, w przestawianie ciał, znaków, struktur narracyjnych, imion własnych i cudzych. O takich ludziach-anagramach chciałbym napisać dwa słowa „do potęgi Jones”, uprzedziwszy od razu, że jest to szkic przechodni, podróżny, czyli tworzony w pół drogi do innego tekstu – o drugiej książce Krzysztofa Pietrali, tomie *Ao Manao*.

W 2021 roku Biuro Literackie w ramach swoich debat zorganizowało literacką zabawę w ganianego pod hasłem „Berek wierszem”. Reguły były proste: ktoś omawiał czyjś tekst w dość swobodnej impresji, a potem wywołana osoba proponowała kolejną i tak dalej. Zabawa chyba się udała, bo zgromadziła aż osiemnaście głosów, co jak na standardy debat inicjowanych przez wydawcę jest sukcesem. Wprowadziła też na strony internetowe Biura Literackiego twórców dość odległych od wyborów samego Artura Burszty, a ponadto odsłoniła rzecz ciekawszą: łańcuchy koleżeńskie, linie, po których przebiegają inspiracje czytających się wzajemnie pisarzy, ale również domniemane granice takowych ciągów – to, na kim zabawa się wyczerpuje i kto jest prawdziwym psujem polskiej poezji¹.

Jedna z nitek wiodła od Zuzanny Strehl do Marty Podgórnik, a potem przez Adama Kaczanowskiego – Filipa Matwiejczuka – Szymona Szwarca – Michała Prankego – Rafałów Derdę i Skoniecznego oraz Joannę Bociąg po Urszulę Honek (psuj). Była to linia mniej oczywista, mniej „biurowa”, w której wiersze inkluzywne, głównie o katastrofie klimatycznej, napędzały się nawzajem aż do utworów minimalistycznych i konfesyjnych, choć w ich tle pozostaje ciężar etycznego zaangażowania w sprawę świata. Drugą nitkę inicjował głos Joanny Mueller, zapowiadający ciąg „połowowy” (laureatów projektu wydawniczego), bardziej gargantuiczny, skupiony na wyzwolonych grach z wyobraźnią: Agatę Puwalską – Michała Mytnika – Ninę Voytalę – Przemysław Suchaneckiego – Juliana Rosińskiego. I tu w strategii coś się popsło, oczywiście tylko marketingowo. Rosiński wskazał bowiem na swojego mistrza Rafała Wawrzyńczyka, którego debiutu

1 Ta teza ma oczywiście charakter żartobliwy, bardzo różne są bowiem w środowisku motywacje, aby nie uczestniczyć w działaniach Biura Literackiego: od całościowego kontestowania strategii marketingowych wydawcy po zwyczajny brak czasu lub zainteresowania tego typu praktykami, które niekoniecznie wpisują się w wizerunek artysty kreowany przez danego twórcę.

spodziewaliśmy się co najmniej od dekady, a musieliśmy czekać na niego do roku 2024, gdy ukazał się tom *Dziecko na głowie króla* i uzyskał wiele przychylnych opinii oraz nominacji do nagród. Warszawski krytyk wywołał Krzysztofa Pietralę, głównego bohatera mojego szkicu, za czym poszły – co oczywiste z perspektywy sympatii środowiskowych – nazwiska Dominika Bielickiego i Grzegorza Hetmana (psuj). Jest to pasmo, które możemy określić jako rozwinięcie podziemnej tradycji pisma „Cyc Gada”; pasmo eksperymentalne, zwolenników uwolnionej wyobraźni i luzowania wiersza w duchu Piotra Janickiego (on zapewne byłby centrum i przewodawcą tej „chłopackiej galaktyki”, ale z jakiegos powodu nikt go nie przywołał, funkcjonuje więc na prawach czarnej dziury).

Tytułowy cytat mojego szkicu pochodzi właśnie z drugiej linii – z impresji Wawrzyńczyka o prozie albo fragmencie poematu prozą Pietrali. To tekst symptomatyczny i dla krytyka, i dla autora *Ao Manao*. Muszę go zacytować w całości, chociaż jest dość długi. Zaczyna się od przytoczenia fragmentu 8B *Story Jones*: „Wieżowiec nosi na głowie melonik słońca. Rozgrzany gzyms jest krótszy niż piękące stopy [...]”, a następnie warszawski krytyk dzieli się swoimi wrażeniami:

„Wszystko, co sobie pomyślałem, było przez tego Irlandczyka doprowadzone do ostateczności, nie mówiąc już o tym, czego nie śmiałem pomyśleć. Czy była to proza? Widziałem wyraźnie, że Joyce gospodaruje słowem jak poeta. Miałem przed sobą poemat zajmujący bitych 700 stron”. Trzeba tu pewne rzeczy podmienić: „Joyce” na „Krzysiek”, „700” na „30”, „Irlandczyka” na „krakusa”, i może trochę złagodzić to totalizujące „wszystko”. Ale poza tym wszystko się zgadza – kiedy wiosną 2018 roku zajrzałem w końcu do pliku, który podesłał mi nieznany wówczas kolega z internetu, poczułem mniej więcej to, co opisuje Ważyk, gdy wspomina swoje zetknięcie z *Ulissem*. Miałem przed sobą kilkudziesięciostronicowy tekst złożony ze zdań rzucających te same błyski, których szukam w poezji. Miały wigor, fantazję, sportowy krój, oznaki wyjątkowej kompetencji językowej. Zapalały we mnie ulubioną kontrolkę: „tak bym nie umiał”. Tak bym nie umiał, a więc chciałbym całość, hmm, zjeść, otoczyć sobą, zrozumieć, poznać się z tym stylem bliżej.

Potem się okazało, że to nie ja, a Krzysztof jest Ważykiem, do czego przyznał się pewnej styczniowej nocy na Nowym Świecie. Widzieliśmy się wtedy po raz pierwszy, ale od paru godzin wiedziałem, że razem z plikiem dostałem coś cenniejszego niż historię Loftusa i Sally Molly Nelly Lany. A może to było w grudniu (Wawrzyńczyk, 2021).

Story Jones wciąż znali wówczas nieliczni – fragmenty prezentował w 2018 roku „Mały Format”; książka ukazała się w 2021 w niszowym wydawnictwie artystycznym METH w opracowaniu graficznym Honzy Zamojskiego, a jej popularność miała się zacząć rok później od ogłoszenia nominacji do Nagrody Literackiej Gdynia i potem do Nagrody Conrada oraz rozstrzygnięcia konkursu edytorskiego na najpiękniejszą książkę roku. Niewielu czytało tom Pietrali, ale zarazem już wtedy on sam był postacią niemal legendarną w młodym środowisku poetyckim. „Nieznany kolega z internetu” swoją wiedzą o awangardzie i rasowym anegdotciarstwem, rozmiłowaniem w osobliwych tradycjach kubizmu i nieskrywaną miłością do Adama Ważyka podbił puby bliskie Krakowskiej Szkole Poezji, po czym przeniósł się do Warszawy, gdzie przynajmniej na pewien czas skolonizował myślenie redaktorów „Małego Formatu” i zainicjował wspólne obchody kolejnych rocznic urodzin Ważyka.

Jednak nie tylko dla Wawrzyńczyka Pietrala był kimś „znanym ze słyszenia”. To oczywiście mit, sprytnie budowany przez krytyka w zgodzie z działaniami samego pisarza. Bo Pietrala zjawiał się jakby znikąd, z jakiejś wyrwy w czasie – nie pozostawił zbyt wielu śladów swojej przeszłości. Nie należał do młodych debiutantów, właściwie nie było wiadomo, skąd przybył, ile ma lat (teraz już wiemy dobrze – rocznik ’82), czym się zajmował przez ten cały czas, dokąd go nosiło (a nosiło chyba daleko, co można domniemywać z rozpiętości geograficznej obu jego książek i ich podróżniczego profilu). Niewątpliwie studiował antropologię kulturową, zapewne na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie obronił też pracę magisterską, a jakże, o Ważyku². W sieci można przeczytać jego ciekawy szkic o Kazimierzu Malewiczu z 2008 roku, zamieszczony w piśmie Koła Naukowego Etnologów (Pietrala, 2008), oraz znacznie późniejszą recenzję wystawy „Beautiful Losers” (Pietrala, 2020). Łatwo stwierdzić, że to ten sam Pietrala: w tekstach pojawiają się symptomatyczne odwołania, których owe szkice nie potrzebują na poziomie argumentacji i które dowodzą raczej wyborów estetycznych i powinowactw autora – Adamowie Ważyk i Kaczanowski.

Łatwo także zrekonstruować Geertzowską metodę udramatyzowanego opisu gęstego, której uczą na uniwersytetach przyszłych antropologów, skoro Pietrala swój esej na stulecie debiutu Ważyka – *Inkipo 40. Nawet ten odjechał* – otwiera niczym Michel Leiris *Lustro tauromachii*:

2 Praca ta, obroniona w 2010 roku, nosi tytuł *Etnologia i literatura. Próba antropologicznej analizy podmiotu w międzywojennej poezji Adama Ważyka* i została napisana pod kierunkiem Czesława Robotyckiego, a recenzował ją Dariusz Czaja. Zob. dane z Repozytorium UJ: <https://ruj.uj.edu.pl/entities/publication/71c734e3-1cef-4f69-bb19-52bddb446bf5> [dostęp: 6.02.2026].

Zaczniemy z grubej: Adam Ważyk napisał wiele pięknych książek. Drugie tyle przełożył. Powiedziano o nich dużo. I bardzo dobrze. [...] Co jednak z tymi książkami, których Ważyk nie napisał? Z tą jedną. Skąd pytanie w ogóle? [...] Nie opuszczajmy transsyberyjskiego przedziału „na-stoletniej skrytobójczynie”. Semafor w górę! Równy za margines zdarzeń. Złapmy Ważyka za słówko, które nie kojarzy się z żadnym miejscem, rzeczą ani pojęciem. Z niczym się nie kojarzy. Aż do jego oświecenia. Za Inkipo. Za rogi (Pietrala, 2022).

Cała reszta była zagadką – szeptanką, błagą, powstającym właśnie apokryfem z Inkipo. A może z Ao Manao, które brzmi równie niewiarygodnie, choć jest przecież słynną tajską plażą turystyczną, zapewne rzeczywiście odwiedzoną przez autora. Pietrala rozwija ten motyw niewiarygodności miejsca już we wspomnianym szkicu, pozwalając sobie na wiele jako eseista i komentator-amator. Porusza się wśród toponimów trochę jak sam Ważyk w składzie metrów wiersza polskiego. Ale tak naprawdę główny ruch wykonał już wcześniej właśnie jako pisarz i autor *Story Jones*:

Nie pytam więc o tureckie wyspy, na których więziono Trockiego, ale szukam odpowiedzi u samego autora *Adolfa i Narcyza*. Nie o raptularz, ale pisma wszystkie. O Inkipo – klucz do Rebeki. Vanessy! Do książki, której nie ma. Trzeba szyć. Z błamów, zdartych ze skóry bibliotecznego grzbietu, jak cytaty. Do kupy w kryptydę. Latający apokryf. Z mistyfikacji. Jukstapozycji. Z prozy-poezji, *Obrachunku – Labiryntu*. Nieciągłości fabuły, nieciągłości świata. Jarmarczności. Kampu (Pietrala, 2022).

Skampować Ważyka? Z błamów uszyć mu bure ubranie, nowy korpus, usadzić w „beżowej berżerze”? Tego mógł się podjąć tylko ktoś, kto za pomocą jarmarcznej gry powtórzeń postanowił nadpisać samego siebie, dokonać swoistego *re-enactment*, ucieleśnić przeszłość, dając wybrzmieć jej afektywnym resztkom (zob. Schneider, 2014, s. 27). Bo pozostała część eseju Pietrali, upamiętniającego też czterdziestą rocznicę śmierci Ważyka (1905–1982), to właściwie centon – pozbawiony źródeł ciąg cytatów z wielu rozmaitych tekstów autora *Labiryntu* – który w istocie swej stanowi przedłużony traktat z czarnych stron *Story Jones* (jesteśmy wtedy już prawie dwa lata po publikacji poematu), a zamiast trzynastu paragrafów ma ich aż czterdzieści sześć.

Sądzę, że bohaterowi mojego szkicu nie chodzi po prostu o intertekstualność, na którą wskazują różni recenzenci *Story Jones*

i opublikowanego w 2025 roku tomu poetyckiego *Ao Manao*³. Nie chodzi również o kolejne interteksty odsyłające do Jamesa Joyce’a i Ważyka, o metody kombinatoryczne na poziomie narracji, pożyczone wprost z OuLiPo, być może od Georges’a Pereca i Raymonda Queneau, a zapewne nie obejdzie się też bez wspomnienia Raymonda Roussela. Konrad Janczura nazwał debiutancką prozę Pietrali „generatorem *Uliszesów*” (Janczura, 2022), a Anna Matysiak, broniąc jej powierzchniowej natury, przeciwstawionej głębinowej strukturze prozy samego Joyce’a, pisała w puenie szkicu, że „*Story Jones* jest meta-*Ulissem*, modelem modelu, maszyną, która ma na wierzchu swoje tryby i pasy transmisyjne” (Matysiak, 2022).

Tak, sporo w tej twórczości intertekstów. Intertekstualny jest jednak przede wszystkim sam Pietrala – w postaci, w jakiej zjawiał się w naszej literaturze: jako odegranie historii; Ważykowa reinkarnacja, z głową wypełnioną cytatami; jako jeden z niewielu dysponentów archiwalnych nagrań i jeden z niewielu uważanych czytelników *Człowieka w burem ubraniu* (Ważyk, 1930), tekstu przecież w zasadzie dziś niedostępnego dla nieakademickich odbiorców; jako typ z wytatuowaną na przedramieniu facjatą Guillaume’a Apollinaire’a w wykonaniu Pabla Picassa; jako sobowtór, który świetnie imitował głos i sposób bycia autora *Mitów rodzinnych*, jakby właśnie testował performatywne teorie rekonstrukcji. Trudno nawet powiedzieć, czy Pietrala rzeczywiście podjął intertekstualną grę z utworami awangardowymi⁴, czy może ogólnie z awangardą jako fenomenem kulturowym – stylami bycia, sposobami myślenia i odczuwania⁵. A może z jej

3 Jeden z bardziej szaleńczych szkiców w duchu *close reading* napisała o debiutanckim poemacie prozą Pietrali Anna Matysiak (2022), tropiąca wielorakie nawiązania w oceanie semiozy; o *Ao Manao* pisał zaś Michał Koza (2025) w tekście pod wymownym tytułem *Kartograf z Inkipo*, że obrazową metaforą autotematyczną tomu staje się gra w bierki z wiersza *Here comes the sun* – nie umiłowanie tradycji, lecz wyciąganie kolejnych nici z jej stabilnej konstrukcji.

4 Wykorzystanie kilku rozliczeniowych esejów Ważyka jako ramy *Story Jones* świadczyłoby o czymś innym – że jego poemat prozą jest raczej elegią dla historycznej awangardy. Mało tego, autor na spotkaniu w Gdyni mówił, że Ważyk przyszedł do książki na koniec, na ostatnim etapie jej redakcji, choć sam „mit Inkipo” zapewne miał (Pietrala) z tyłu głowy, a w kajecie nosił wynotowane z esejów „inkipo-zdania”, które złożyły się potem w ramę teoretyczną poematu.

5 Jak pisały o swoim projekcie pseudoawangardowych biografii badaczki: „To, co udaje nam się śledzić, to jedynie **style istnienia** – także współistnienia – w świecie. Jedna postać składa się z wielu obrazów (nie zawsze spójnych i możliwych do uzgodnienia), a naszym zadaniem pozostaje tworzenie portretów z wykorzystaniem techniki wielokrotnej ekspozycji. Podając sobie aparat z rąk do rąk, modyfikując jego parametry, korzystając z kolejnych filtrów, chwytamy kilka »decydujących momentów« i sklejamy je ze sobą. Rezultatem jest

etymologicznym rdzeniem – *avant garde*, strażą przednią, tą, która próbuje wyprzedzić swój czas, a więc musi tak naprawdę nieustannie uciekać w przód przed teraźniejszością i przed samą sobą. Właściwie o tym są obie książki Pietrali, jeśli potraktujemy je jako historie dotyczące odmiennych modusów ruchu: turystycznego, przygodowego, pielgrzymkowego, ruchu za pracą i ruchu migracji lub cyfrowego nomadyzmu (zob. Kujawa, 2025) – ucieczki (bohaterów) od siebie, od losu, od jego definitywnych rozstrzygnięć.

Nie chodzi o to, co w jego utworach znajdziemy – ograne fragmenty esejów Ważyka, mnóstwo nieoznaczonych intertekstów z różnych poziomów komunikacji literackiej, istną wieżę Babel, w której rozpoznałby się sam Joyce. Krótką listę postanowił sporządzić wnikliwy bloger „nameste”, a ta powiodła go – przez czekoladowe papierosy – aż do przygód Pippi Langstrumpf (Nameste, 2022b). Pietrala, podobnie jak Krzysztof Bartnicki, mnoży warstwy odniesień, zarazem nie wymagając zidentyfikowania konkretnego kodu ani wyznaczenia kierunku jego przebiegu, odcinając się od idei pełnej deszyfracji.

Chodziłoby raczej o to, z czego, z jakich intuicji i atmosfer, jakiego *Stimmung* – co jest już problemem trochę fenomenologicznym – są utkane książki autora. W tym sensie nie można powiedzieć, że wykonuje on gesty w stronę awangardowego archiwum, jak na przykład Marcin Mokry, który w dialogu z monografią Jarosława Fazana *Od metafory do urojenia* przepisuje w *żywych liniach nowych ustach* (2022) „biografię tranzytywną” Tadeusza Peipera, czy Tomasz Bąk w *XXI. Nagim wodniku w śródmieściu* (2021) sięgający po pastisz wyobraźni Anatola Sterna splecionej z imaginariem Marka Fishera; ani że czerpie z mniej znanych czy też mniej popularnych autorów, żeby wydobyć z ich twórczości impulsy nadal kształtujące naszą wyobraźnię, jak robił to wielokrotnie Andrzej Sosnowski. W takim znaczeniu można by mówić o strategiach kuratorskich i użytkowych. Tymczasem „awangarda” Pietrali nie ma ciężaru ideologicznego ani temporalnego, nie zostaje nadpisana według żadnych konkretnych konceptów intelektualnych i modnych pojęć typu „nagie życie”, „biopolityka”, „realizm kapitalistyczny”, „energy studies”, „nowy człowiek”, „wizje przyszłości” czy „utracone przeszłości”. Nie

splątanie: oko odrywa się od podwojonej twarzy, trzecia ręka wyrasta z pleców, nie rozpoznajemy już jednego – oswojonego przez lata lektur i przemyśleń – oblicza, ale galerię widm, całe spektrum bycia człowiekiem” (Boruszkowska, Kmiecik, 2022, s. 443–444). Traktuję tę deklarację programową jako zobowiązujące rozstrzygnięcie w kwestii awangardowych „biografii różnoległych”, wyłaniających się właśnie z typowo sylleptycznych gier na styku dzieła, ciała i życia, z jakimi mamy do czynienia w przypadku większości twórców (neo- i post-) awangardowych lub po awangardę sięgających.

jest również gotowym archiwum (awangardowym – a więc zawsze zaledwie rozpoczętym, ruchomym), z którym trzeba podjąć określoną pracę: wyeksponować jego materialność albo przypomnieć, że w Marksowskiej metaforze „widma krążącego nad Europą” chodzi tyleż o nadejście jutra, co o niemożliwość uwolnienia się od utopistycznych duchów z wczoraj.

Ale wróćmy do impresji Wawrzyńczyka. Gra, która toczy się w jego tekście i którą pożyczy sam Pietrala, by z „berka” zrobić w *Ao Manao* „bierki”, to też gra podstawień. Fragment wzięty ze wspomnieniowego eseju Ważyka *Kwestia gustu* – o konfrontacji młodego autora z przepastnością dzieła Joyce’a – wprowadza najpierw pozycję krytyka stojącego przed nieznanym utworem „kolegi z internetu”, przed tekstem, którego zdania rzucają „same błyski”, jakby raz jeszcze stawał przed *Ulissem* (już ta hiperbola jest wątpliwą błagą). Drugie podstawienie to pozorne ujawnienie się i rozpoznanie: efebicznym podmiotem olśnionym dziełem Joyce’a okazuje się jednak nie Wawrzyńczyk w roli Ważyka, tylko sam Pietrala w roli autora *Wagonu*. Ów łańcuch symbolicznych wymian: Joyce – Ważyk – Wawrzyńczyk – Pietrala, to coś więcej niż hołd dla irlandzkiego mistrza i pochwała młodego polskiego pisarza, który stoi na jego ramionach. To właśnie poetyckie prawo gry, „berek wierszem”, lepiej niż jakikolwiek inny tekst o *Story Jones* odsłaniający fundamentalną zasadę mitograficzną, wokół której konstituuje się dotychczasowa twórczość Pietrali. Ciekawe, że kilka stron dalej fragment, z którego korzysta Wawrzyńczyk, przechodzi u Ważyka w kontestację podstawowego, intertekstualnego odniesienia samego *Ulisessa*. Píše autor *Labiryntu*:

Joyce na krótko przed ukończeniem książki usunął tytuły epizodów, które miały ewokować postaci i sytuacje z Homera. Pozostawił to domysłności czytelników, jak twierdzą komentatorzy. Ale co z tych domysłów wynika? Paralelizm jest mocno nadszarpnięty, podział na epizody nie odpowiada pieśniom *Odysei*. Tylko niektóre motywy Homera znalazły swoje odpowiedniki u Joyce’a, ułożone zresztą w innej kolejności. Odpowiedniki szydercze. Cóż ma wspólnego Gertie McDowell z Nauzyką? Tyle co Bloom z homeryckim bohaterem. Joyce, ewokując, zaprzecza. Dublin z 1904 nie jest podobnym do świata homeryckiego, Marion Bloom nie jest ani nimfą Calipso, ani Penelopą. Brak podobieństwa przeważa nad podobieństwem. Paralelizm zmienia się w kontrast. [...] W ostatecznym wyniku analogia dziurawa i szydercza, w której brak podobieństwa przeważa nad podobieństwem, ukazuje naocznie rozdarcie między podstawami kultury europejskiej a życiem branym empirycznie (Ważyk, 1982, s. 97–98).

Nie chodzi więc o to, że same nawiązania są bezzasadne, ale o to, że intertekstualna relacja między jednym tekstem a drugim wydaje się konieczna (jak w każdej erudycyjnej grze literackiej) i zarazem u podstaw wątpliwa, dziurawa, podszyta zmysleniem, z czym spotykamy się raczej w literaturze popularnej, w jej mechanizmach serializacji. Coś, co uważamy za aluzję lub próbę naśladowania, może być równie dobrze przypadkowym refleksem, przedrzeźnianiem naszych skłonności interpretacyjnych albo pozabawionym głębi odbiciem.

Samo *Story Jones* – awanturniczy poemat prozą złożony z dwudziestu jeden triad, prologu i epilogu oraz trzynastu wariacji na temat esejów Ważyka, osnutych wokół metafory Inkipo jako słowa, przestrzeni, metody, wyzwania i zarazem niemożliwości powtórzenia awangardowej prozy – to też taki właśnie berek, w którym postaci odbijają swoje losy, przekształcają je, powielają i aranżują z gotowych elementów. W oddzielnych partiach odkrywamy historię Jonesów, Loftusa i Sally Molly Nelly Lany – bohaterów spokrewnionych ze sobą i równocześnie całkiem sobie obcych. Śledzimy burzliwe życiorysy aż do ich spotkania, które jest rozejściem się i momentem narodzin kolejnego Jonesa w szeregu powtórzeń. Pani Jones zajmuje się wszystkim, co składa się na topikę literatury brukowej. Pan Jones to uznany lekarz, który podejmuje się nieudanej operacji zmiany płci pacjenta, po czym zostaje zbiegiem, uciekającym przed karcianymi długami i zemstą. Ich życiorysy okazują się kuriozalne, dotyczą odrębnych światów, ale są ze sobą splecione – odbijają się wzajemnie na poziomie formalnym (na przykład w rekwizytach) i realizują zasadę żywotów równoległych, tak jakby stanowiły swoje anagramatyczne przetworzenia.

Co więcej jednak, we wszystkich historiach chodzi tak naprawdę nie o konkretnych bohaterów, lecz o nazwisko i jego przekształcenia. O to, jak pan Jones – Loftus, nieznający ojca, lecz nazwany na cześć „słynnego na wszystkie oceany” kapitana Loftusa Jonesa⁶ – na zmianę staje się Jonesem „do kwadratu” (Pietrala, 2021, s. 73) lub jest „jak wielu Jonesów przed nim” albo wyrzeka się imienia (niczym Odys) i żyje pod swoim *nom de voyage* King Cake (Król Torcik?). Potem jego nazwisko i tak go dogania na podobieństwo Szekspirowskiej wyroczni: „Jones, Jones, Jones” (Pietrala, 2021, s. 85), aż po jawnie mitotwórcze zdanie: „Jones brzmiało teraz donośniej niż nazwisko, brzmiało jak legenda” (Pietrala, 2021, s. 53). Ale nawet w historii samego kapitana Jonesa – imiennika bohatera – są pęknięcia, odpowiadające tym z biografii ojca protagonisty, rzekomo również marynarza. Żeby domknąć ten kuriozalny łańcuch Jonesów, dodam,

6 Jones dowodził okrętem podwodnym HKM Shark w czasie przegranej bitwy jutlandzkiej i właściwie był odpowiedzialny za śmierć prawie całej załogi.

że w 2018 roku, gdy Pietrala kończył swój utwór, amerykańska psycholożka Elizabeth Loftus, specjalizująca się w badaniach nad przekłamaniami pamięci, otrzymała... Medal Ulissesa i wygłosiła z tej okazji wykład *The Fiction of Memory*. Tak z grubsza zarysowuje się linia męska.

Pora na żeńską. Chodzi bowiem także o to, jak pani Jones – Sally Molly Nelly Lana, postać sklejana z fantazji o różnorodnych kobiecych bohaterkach awangardy, sama siebie nazywająca od pierwszych sylab Sal-mo-nel-la – w kolejnych istotnych momentach swojego życia wypowiada „Jones” (nazwisko rodowe zamiast imienia), na zmianę kontestując je i przymierzając do siebie (najpierw trzykrotnie, jakby odtwarzała biblijne losy Świętego Piotra). Pietrala opisuje cały proces jej skomplikowanej indywiduacji, od „Jones, jak wszystkie Jones w rodzinie” (Pietrala, 2021, s. 21), przez rozmaite akty samostanowienia, aż po rozpuszczenie się w wyalienowanym „Jones to, Jones tamto” (Pietrala, 2021, s. 93). Onomastyczna gra prowadzi nas też od imienia własnego do toponimu, bo „Jones” staje się koniec końców również przestrzenią, miejscem zsyłki: „Nad bramą chybotą się tabliczka z nazwą obozu: Jonesville, Jonesburg, Jones... na pewno zaczynała się od Jones” (Pietrala, 2021, s. 73). Z perspektywy intertekstualnej Sally to przypuszczalnie Sally Mara Raymonda Queneau, Molly to żona Leopolda Blooma. Protoplastek Nelly oraz Lany nie będę poszukiwał, ale na myśl przychodzą i Nel z *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza, i Nana Émile’a Zoli, i Nadja André Bretona, a nawet Zazi Queneau – wszystkie te skonstruowane głównie z brzmienia postacie kobiece znajdują się w jej długim cieniu. Sama zasada odniesienia ma jednak u Pietrali wyłącznie charakter dźwiękowego powtórzenia i przetworzenia: to nie losy tych bohaterek, ich konstrukcje psychologiczne czy motywacje są częścią gry, lecz wydobyta z pamięci literackiej homonimia.

Po drodze napotykamy też całą galerię postaci-luster, w których odbijają się brukowo-ludyczne fantazje awangardy, dźwiękowa przyjemność zabaw językowych i słodka – bo wszak chodzi nieustannie o słodczy – przyjemność poszukiwania samego Inkipo: Richard staje się Szarlota (swoją drogą, podwojenie Richard – Ryszard, ojciec – syn to przecież temat wprost z opowiadania Ważyka...), później pojawia się jego/jej siostra bliźniaczka Wuzeta (w duchu konwencji: zawsze mowa o bliźniaczkach). Pani Jones towarzyszy przez jakiś czas Beza, a w młodości zakochuje się ona w cyrkowcu zwanym Banana Split. W tajemniczej teczce są dane niejakej Ambrozji Melassy, co natychmiast odbija się w losach pana J., wyłowionego z rzeki Missisipi i – niczym na wyspie Kirke – przywracanego do życia przez dziewczyny o imionach Joy i Holiday. W pewnej chwili można zwątpić, ile w tym Joyce’a, ile miłości do filmowego slapsticku Charliego Chaplina, a ile na przykład technik z powieści Thomasa Pynchona

(nazw marek, słów użytych dla samego brzmienia, etymologii zaczerpniętych z wczesnej fazy kapitalizmu: Hasbro sprzed Hasbro, Margaret, ale jeszcze bez Astor). Czy Salmonella Jones jest trującą bakterią – prawdziwą *femme fatale* – całej tej deserowej opowieści o przyjemności kempowania? Tu zresztą możemy wrócić i do Bellmera, i do Ważyka – do metafory słodczy i związanej z nią fantazji wczesnych lat dwudziestych o brukowym ekscesie.

„Pani Jones i pan Jones nie byli państwem” (Pietrala, 2021, s. 11, 97) – to zdanie, otwierające prolog i epilog, złożone jest z samych odbić, z trzech – nazwijmy je tak – „ipañ”. Doskonale zapowiada ono anagramatyczną grę poematu: chodzi nie tylko o metamorfozy cielesne (w tym operację korekty płci), lecz także o kolejne zmiany tożsamości (ucieczka, wążek szpiegowski, nielegalny obrót dziełami sztuki, przybieranie innych nazwisk), o fałszywe biografie (głównych bohaterów, ale również ojca Loftusa), wreszcie o wymiany imion i ich kulinarne ucieleśnienia, czyli o awanturniczy potencjał opowieści, ściągnięty z fascynacji Apollinaire’a, a potem samego Ważyka (wszak najbardziej brukowe historie autora *Strefy*, zbiór opowiadań *Heretyk i S-ka*, znamy właśnie w jego przekładzie). Gra odbić sięga nawet okładki, którą Pietrala określił podczas spotkania w Gdyni jako dodatkowy „bajer”, lecz nie omieszczał rozpocząć nią gry w podszywanie się. Na jednej stronie widnieje Władysława Nawrocka, na drugiej – Jan Świdorski, grający w adaptacji *Starego dworku* Ważyka (to w rzeczywistości rozdzielone w połowie zdjęcie, zob. „Film” 1946, nr 7). Tylko kogo tam grali? Helenę Stanicką i Piotra Galińca, a może Sally Molly Nelly Lanę i Loftusa? Ludzi przetrąconych przez wojnę, którzy próbują od nowa wyznaczyć sobie cele? A może wygnańców z Inkipo, pędzących w poszukiwaniu eliksiru życia, który okazuje się „pomarańczowym szprycerem”? I kim jest ów „trzeci człowiek”, postać odbita w blacie stołu? Niby zostaje zręcznie wymazana z książki, ale to właśnie na nią wyraźnie wskazuje strzałka, z której korzystał Pietrala w reklamowej wizualizacji składu, zastępując nią trzeci z bloków triadycznej konstrukcji poematu. Parę podgląda zazdrosny mąż Heleny – Michał, grany przez Władysława Staszewskiego, czy może sam autor *Story Jones*, który steruje naszą uwagą i kosmiczną grą przypadków, prowadzącą do kolejnych zderzeń? Wszak ekwiwalencja „zderzeń” i „zdarzeń” stanowi sedno prozatorskiego poszukiwania „prawa serii”, którego Ważyk podjął się między innymi w *Epizodzie*.

Wróćmy do głównej intuicji: dla intertekstów Pietrali nie ma hipotez. Jego gra z awangardą dotyczy raczej historycznych i kulturowych fundamentów formacji jako takiej, zwłaszcza w wariacie francuskim. Z czego zrodził się kubizm, kierunek najbliższy autorowi *Ao Manao*? Oczywiście z umiłowania codzienności w całym jej zakresie groteskowych przekształceń, niekoniecznie wyprowadzonych bezpośrednio z krytyki mieszczaństwa

i burżuazji oraz związanej z nią ideologii i estetyki realizmu. Zrodził się z tęsknoty za przygodą, z pól pełnych literatury podróżniczej i awanturniczej oraz z dziecięcej fantazji, która kolonialną literaturę tego rodzaju przemieniła w tęskne eposy, spoglądające ku wyimaginowanym krainom Azji i obu Ameryk (tak przynajmniej przedstawiał to w swoich esejach Ważyk). *Story Jones* jest „awanturnicznym poematem prozą” (jak głosi wydawca), natomiast *Ao Manao* – druga książka Pietrali – stanowi jakby odbicie *Podróży do Krainy Środka* Ważyka i *Dziennika Kożedo* Witolda Wirpszy w jednym. To ta część podróży, której już nie dopisał Blaise Cendrars w *Prozie kolei transsyberyjskiej*: człowiek niosący „melonik słońca”, jakaś plaża w Tajlandii, egzotyka, która udziwnia, dzienniki pokładowe i przewodniki turystyczne, które stają się antropologicznym modelem obserwacji uczestniczącej w epoce skrajnie już utowarowionej podróży. Zderzenie obcości i swojskości, rojenia o odległym, innym życiu, o nie-Europejczyku, o ucieczce od zachodniego miasta w gwar innego miasta – to przecież składowe tego zestawu awangardowych fantazji. Pietrala miesza je z mitologią solarną, z rozczarowaniem codziennym porządkiem pracy, jakby nowoczesny turysta spotykał w tomie ponowoczesnego nomadę; „robi Wietnam”, wywołując obcość tam, gdzie kapitał z pozoru wszystko już oswoił.

Przez *Story Jones* prowadziły nas dźwiękowe skojarzenia z *Ulissem* i esejami Ważyka, ale tak naprawdę przez obie książki wiedzie nas stosunek Pietrali do Inkipo – wymyślonego miasta, które autor *Labiryntu* nieskutecznie pożegnał w wierszu z 1934 wraz z całą idealistyczną formacją awangardzystów. Ten rodzaj podróży („namente” [2022a] nazwie ją bardzo trafnie „ważykiadą”) – przez czas ku nieistniejącemu miastu – stanowi też podróż samego Pietrali, który z Inkipo czyni metonimię awangardy: utraconej, fantazmatycznej, być może nigdy nieistniejącej, a ostatecznie sprzecznej logicznie, zgodnie z twierdzeniem Ważyka: „każde Inkipo jest zawsze czymś więcej niż Inkipo” (Pietrala, 2021, s. 98)⁷.

Tom *Ao Manao* (tu także działa paronomastyczna zasada podwajającego echa) otwierają dwa motta, oba w oryginale – z *Prozy kolei transsyberyjskiej* Cendrarsa i z wiersza Ezry Pounda. Pierwsze jest dość oczywiste, a w przekładzie Ważyka brzmi:

7 Mnóstwo świetnych rozpoznań na temat anagramatycznych struktur poematu Pietrali poczynił już Aleksander Nawarecki, przez co wpisał swoją lekturę jego tekstu w łańcuch „Inkipiad” – kolejnych eseistycznych i badawczych odwołań do słynnego wiersza Ważyka, a właściwie do ustanowionego przezeń mitu awangardy. Jak trafnie zauważył śląski badacz (będący przecież w składzie jury Nagrody Literackiej Gdynia, które nominowało debiut Pietrali w kategorii „Proza”), już samo „Inkipo” – o nieustalonym do dziś pochodzeniu – ma w sobie coś z anagramu, i to nie tylko de Saussure’owskiego, dźwiękowego (Nawarecki, 2024).

„I wyruszyłem asystując wojażerowi od biżuterii który jechał do Charbinu”. To ten fragment, który wprowadza do poematu wątki literatury przygodowej, dziecięcą fantazję o kradzieży skarbów Golcondy, o schowanym brauningu i ucieczce złodziei, którzy chcą ukryć zdobycz na końcu świata. Rimbaudowski topos ekstazy chłopięcej włóczęgi nakłada się na wspomnienia z dzieciństwa, oczywiście „w asyście” (*pour accompagner*) – i właśnie owo „w asyście” wydaje się szczególnie znaczące w praktykach wymieniania się, podszywania i imitowania, które stosuje Pietrała. Jego bohater nigdy nie podróżuje sam: zawsze towarzyszy mu jakiś awangardowy sobowtór. Wszystkie postacie, i ze *Story Jones*, i z omawianego tomu, mają swoją „asytę” – kafkowskich pomocników, szalbierzy, wariatów lub oszustów. Bohaterowi *Ao Manao* – Andrzejowi (czyżby temu z ekscentrycznego *Triumwiratu* Ważyka?) – też bliżej do komiwojażera niż po prostu do podróżnika czy turysty. Bardziej niż ciekawość wiedzie go pragnienie motywowane interesami.

Drugim mottem jest puenta z *Liu Ch'e* Pounda (z tomu *Lustra* z 1916 roku). I znowu bierzemy udział w grze w naśladowanie. Ten wiersz stanowi przecież przedmiot gorącej debaty o kolonialnych nadużyciach dokonywanych na tradycji chińskiej, które amerykański poeta, nieznający przecież języka chińskiego, rozpoczął wraz z przerobieniem notatek Ernesta Fenollosa we własny tom tłumaczeń *Cathay*. *Liu Ch'e* to jedna z Poundowskich przeróbek – modernistyczne nadpisanie wiersza cesarza Liu Che w taki sposób, żeby wyglądał na poezję europejsko nowoczesną i zarazem klasycznie obcą; jest ponadto wyestetyzowanym, podkreślonym przez samego Pounda, przepisaniem (oczywiście z pominięciem adresu) tłumaczenia Herberta Gilesa z jego *A History of Chinese Literature* (Rhee, 2012). Wierszowi temu towarzyszy bardzo długa komparatystyczna dyskusja o granicach i etyce przekładu, o posiłkowaniu się tekstem już napisanym jako dobrem wspólnym, o tym, jak europejski modernizm w imię awangardy (puenta Pounda, z której korzysta Pietrała, stanowi doskonały przykład jukstapozycji, a więc techniki *stricto* awangardowej, jednak – jak się okazuje – stosowanej obficie w chińskiej poezji epoki klasycznej) kolonizuje nie tylko inne kultury, lecz nawet całe ich archiwa. Z motta „A wet leaf that clings to the threshold” wyłania się zatem nie subtelna aluzja żałobna, elegijny ton związany z utratą miłości i kondycją podmiotu, przyrównaną do deszczowej aury jesieni, ale obszerna dyskusja o strategiach obchodzenia się z tym, co minione. Pietrała nie podróżuje w nieznane jako naiwny zdobywca, szlifibruk (za jakiego lubi uchodzić) czy wagabunda. Wiezie bagaż, neseser, którego świadomy jest każdy antropolog i który każdy awangardowy poeta musi w końcu zgubić: bagaż podwójnego wyobcowania, poczucia winy za stulecia etnocentryzmu.

Odzyskiwanie codzienności oznacza dla historycznej awangardy zawsze sięganie ku temu, co ludyczne: ku gwarnym ulicom, jarmarkom i targowiskom, w przestrzeń, której literatura bardzo skromnie zgłasza akces do republiki dobrego smaku i piękna. Ważyk w swoich wspominkach i powieściach mitobiograficznych, czy to w *Mitach rodzinnych* i *Epizodzie*, czy też w *Dziwnej historii awangardy*, kładzie nieustannie nacisk na dwie tradycje – zapewne te same, które ukształtowały Apollinaire’a (jego najważniejszego mistrza) i które tworzą kolejny, najmocniejszy łańcuch połączeń: Apollinaire – Ważyk – Joyce – Pietrala. Pierwszą jest wyciągnięte z lektur klasycznych, z eposów, ale także z literatury dziecięcej i z baśni, upodobanie do wątków cielesnej metamorfozy. Dziwność związana z taką przemianą – umiławanie ruchu, obawa przed utratą dawnej postaci, fascynacja byciem kimś innym, graniem odmiennej roli w teatrze życia codziennego – pomagała opanowywać lęk przed nowoczesną alienacją i towarzyszącym jej odpodmiotowieniem. Ktoś, kto staje się „innym”, wypada z jednej formy i odnajduje się w następnej – tak brzmi zarówno opowieść o everymanie, jak i afirmacja nieskończonych możliwości przeistaczania się, zaczynania od nowa, literackiej potencjalności. W *Story Jones* już na początku obserwujemy taką właśnie metamorfozę, dojrzewanie w dwóch wariantach: Loftusa, który z chłopca pozbawionego ojcowskiego wzorca zmienia się w dorosłego mężczyznę, a w końcu również w ojca, powtarzającego te same błędy, oraz Sally Nelly, która „między wstydem a połową tabliczki gorzkiej czekolady” odkrywa, że „[w]reszcie wyrósł jej ogon, jakiego nie mają skrzydlate syreny. Jones” (Pietrala, 2021, s. 25).

Wiemy doskonale, że drugim kluczowym impulsem leżącym u podstaw awangardowej estetyki było zamiłowanie do literatury popularnej, brukowej czy też groszowej/wagonowej. Nie chcę za daleko poprowadzić tej gry: Ważyk – Wagman – poemat *Wagon* – Proza kolei transsyberyjskiej Cendrarsa – literatura wagonowa, ale nie mam wątpliwości, że bez owego zapomnianego już modelu powieści (również jako modelu produkcji opowieści) nie byłoby ani *Heretyka* i *S-ki* Apollinaire’a, ani *Człowieka w burem ubraniu*, ani tym bardziej *Story Jones*. Awangarda nie występuje wszak u Pietrali *per se* – w swojej eksperymentalno-manifestowej, historycznej postaci. To raczej zbiór sił witalnych czy podziemnych nurtów, które wpłynęły na jej pojawienie się – nie jako wielkiego, rewolucyjnego projektu polityczno-artystycznego, tylko jako zamiłowań do innych nośników treści, innej gęstości tekstu, odmiennych modeli produkcji kultury i znaczeń, gry w przypadki i sufłowanie losu, współdzielonych przez całe pokolenia twórców. Okazuje się, że między tymi pokoleniami można przeskoczyć – że można wejść w buty Ważyka, wytatuować sobie Apollinaire’a na bicepsie i zagrać w berka z cieniami awangardy.

Jesteśmy w połowie drogi – między *Story Jones* i *Ao Manao*, między Apollinaire’em Ważyka i Pietralą. Znajdujemy w tomie wiersz *Po pantomimie stewardessy*: „nie ma śladu. Zekranizowana na plecach fotela drga jak igła kompasu między Północą i Mekką” (Pietrala, 2025, s. 17). Co właściwie czytamy? Opis podróży samolotem na drugi koniec świata, awangardową dromologię, w której pani Shin przemieszcza się między Północą (geograficzną) i północą (w czasie) albo między Mekką i Malakką (ach, te podwojenia...)? A może adnotację do *Lotu* Ważyka, z którego pochodzi przecież owa „pantomima stewardessy”, wyznaczająca w tamtym wierszu granicę między jawą a snem? A dokąd wiódł nas *Lot*? We śnie podmiotu-pasażera: od porwania samolotu wprost na Ofir aż po lądowanie „w kraju bagnistym / kraju bajecznym dawno wyczerpanych / kopalni złota” (Ważyk, 2011, s. 83). Inaczej mówiąc: znowu lądowaliśmy w IN-KI-PO. Czy rzeczywiście nie ma już śladu tego porwania, lądowania, czekania na okup? A ślady kolejnych przekształceń? Gra odbić się wszak nie kończy. Zamykający *Ao Manao* wiersz *Quo pinus ingens* nie jest niczym innym niż pieśnią Horacego *Do Deliusza*, najlepiej znaną – a jakże – z przekładu Ważyka. Tylko że „sosna ogromna i biała topól” zostaje „koroną ciemnej sosny”, z kolei „picie starego falerna” zmienia się w rozcieńczanie *ristretto* w *lungo* (Pietrala, 2025, s. 69). To jednak nadal ta sama strategia odbić i przetworzeń, którą poznaliśmy w *Story Jones*.

W tomie znajdziemy też inny istotny wiersz, zaczynający się od frazy: „W kwestii hamulców plaża pozostawia wiele do życzenia” (Pietrala, 2025, s. 43) – wiersz rozpisany na jedną taksówkę, Wietnamczyka, Kraków i komunikacyjne rozminięcia. Pietrala skomentował go w prywatnej rozmowie następująco: „To jeszcze jeden palimpsestowy *fun fact*. W A[o] M[anao] jest sztuka 27.03-25.07, czyli urodziny i data śmierci jankeskiego Apollinaire’a – Franka O’Hary. Jest to zarazem data moich urodzin, a śmierć wypada równo w moje imieniny. Czego chcieć więcej w kategoriach kosmicznego przypadku?”. Być może do łańcucha odbić i przetworzeń Pietrali: Apollinaire – Cendrars – Joyce – Ważyk, powinniśmy włączyć jeszcze... Franka O’Harę, a zwłaszcza jego *Prawdziwy zapis rozmowy ze Słońcem na Fire Island* (w przekładzie Piotra Sommera). Ale to dopiero początek lektury *Ao Manao*, tomu, którego wyjściowymi figurami pozostają przecież „melonik słońca” (8B, Loftus) i świat jako „soczysta pomarańcza!” (4A, Sally Molly Nelly Lana), dwa solarne percepty ze *Story Jones*.

Bibliografia

Boruszkowska Iwona, Kmieciak Michalina, 2022: *Style zachowań awangardowych. Przypadek polski*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Dziadek Adam, 2001: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 109–125.
- Janczura Konrad, Koryntczyk Magdalena, 2022: (Never ending) „Story Jones”? *Dialog o Krzysztofie Pietrali*. „Stoner Polski”. <https://stoner-polski.pl/never-ending-story-jones-dialog-o-krzysztofie-pietrali/> [dostęp: 6.10.2025].
- Koza Michał, 2025: *Kartograf z Inkipo*. „Dziennik Literacki”, 21.08. <https://dziennikliteracki.pl/michal-koza-kartograf-z-inkipo-krzysztof-pietrala-ao-manao-polska-poezja-wspolczesna-proza-poetycka-recenzje/> [dostęp: 6.10.2025].
- Kujawa Dawid, 2025: *Business or pleasure?*. „Twórczość”, nr 7/8, s. 196–200.
- Mahon Alyce, 1998: *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*. Przeł. Paweł Polit. W: Gry lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975. Wybór i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 147–168.
- Matysiak Anna, 2022: *Tekst i obraz, czyli my. O „Story Jones” Krzysztofa Pietrali*. „Zakład”, nr 6. <https://www.zakladmagazyn.pl/post/anna-matysiak-tekst-i-obraz-czyli-my-o-story-jones-krzysztofa-pietrali> [dostęp: 6.10.2025].
- Nameste, 2022a: (full) *story jones*. <https://nameste.litglog.org/2022/04/full-story-jones/> [dostęp: 6.10.2025].
- Nameste, 2022b: *story jones companion*. <https://nameste.litglog.org/2022/04/story-jones-companion/> [dostęp: 6.10.2025].
- Nawarecki Aleksander, 2024: *Rozszyfrowywanie Dwudziestolecia: o „Pożegnaniu Inkipo” Adama Ważyka*. W: *Czytanie Dwudziestolecia V*. T. 1. Red. Joanna Kisiel, Ewelina Mika-Załóg. Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Długosza, Częstochowa, s. 111–122.
- Pietrala Krzysztof, 2008: *Malarskie próby śmierci Kazimierza Malewicza*. „Barbarzyńca. Pismo Koła Naukowego Etnologów UJ”, nr 2 (12), s. 42–47.
- Pietrala Krzysztof, 2020: *Losers can be choosers*. CzasKultury.pl, 14.05. <https://czasokultury.pl/czytanki/losers-can-be-choosers/> [dostęp: 6.10.2025].
- Pietrala Krzysztof, 2021: *Story Jones*. Wydawnictwo METH, Warszawa.
- Pietrala Krzysztof, 2022: *Inkipo 40. Nawet ten odjechał*. „Mały Format”, nr 9/10. <https://malyformat.com/2022/11/inkipo-40-nawet-odjechał/> [dostęp: 6.10.2025].
- Pietrala Krzysztof, 2025: *Ao Manao*. Wydawnictwo METH, Warszawa.
- Rhee Young Suck, 2012: *Ezra Pound's „Liu Ch'e” and Poetics of Translation*. „Forum for World Literature Studies”, vol. 4, no. 1, s. 160–165.
- Schneider Rebecca, 2014: *Performans pozostaje*. Przeł. Dorota Sosnowska. W: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*. Red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 20–35.

- Wawrzyńczyk Rafał, 2021: *Berek wierszem: Krzysztof Pietrała*. „biBLioteka”. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/berek-wierszem-krzysztof-pietrala/> [dostęp: 6.10.2025].
- Ważyk Adam, 1930: *Człowiek w burem ubraniu*. Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa.
- Ważyk Adam, 1982: *Kwestia gustu*. W: Idem: *Eseje literackie*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 5–163.
- Ważyk Adam, 2011: *Wiersze i dwa poematy*. Wybór i posłowie Andrzej Sosnowski. Biuro Literackie, Wrocław.