

Slam poetycki w Polsce – czy transfuzja się przyjęła?

Zastanawiając się nad tytułowym zjawiskiem slamu poetyckiego, obecnego w Polsce od 2003 roku, warto przywołać i przypomnieć kilka podstawowych faktów odnoszących się do definicji i historii slamu poetyckiego oraz początków transfuzji tego zjawiska na grunt polski. Jedną z definicji slamu poetyckiego odnaleźć można chociażby w *Tekstyliach bis*:

Slam poetycki to połączenie twórczości słownej i performance'u. Tą nazwą określa się imprezę, podczas której artyści przedstawiają swoje teksty, zdolności aktorskie czy wokalne (w improwizacjach słowno-muzycznych), a włączana do zabawy publiczność ocenia na bieżąco treść wierszy oraz umiejętności oratorskie poety. Impreza często przeradza się w rywalizację na teksty, swoiste «zapasy poetyckie».¹ Liczy się w nich nawiązanie kontaktu z publicznością i przekonujące wykonanie «trzyminutowca». Stąd podporządkowanie stylistyki, kompozycji i treści tekstów wartości użytkowej – sprawdzalnej na knajpianej scenie.²

Antyawangardowy charakter slamu poetyckiego podkreślał w swoim artykule Roman Kopytko:

Współczesna literacka ANTYawangarda woli zatem poezjowanie na ringu, słowne boksowanie się autorów przy hałaśliwym dopingu publiczności. Zrywa też z tradycyjną poezją (metafizyczną chociażby), modernistycznymi ekstrawagancjami w konstruowaniu wiersza, a skupiają się na budowie podmiotowości wystawianej na pokaz. Występ łatwo przeradza się w manifest/ację «ja», prywatny i kameralny happening, po/nowoczesne – bo autoironiczne, antypoetyckie (dykcja niska), «barbarzyńskie», pozornie wyczerpujące i chwilami negujące dorobek poprzedników, utrzymane w konwencji buffo – gesta pod publiczność.³

Kopytko przywołuje również spostrzeżenia zagranicznych Neumeister'a i Hartges'a:

Slam Poetycki jako nowa forma uprawiania literatury pozwoliła jej wrócić do kawiarni, barów i klubów, pozwoliła jej na nowo odnaleźć się w nocnym życiu, tak ważnym kiedyś dla artystycznej cyganerii. Ogromna popularność i coraz większa liczba osób uprawiających ten gatunek oraz wielkie zainteresowanie publiczności świadczą o tym, że literatura potrzebowała bodźca, który wypchnął ją poza tradycyjne granice i wyzwolił ze znanych dotąd form. Literatura zdobyła nowe obszary: inny czas, inne miejsca, inne rytmy i przede wszystkim

¹ Określeniem tym scharakteryzowała slam Katarzyna Jakubiec, jedna z pierwszych osób piszących w Polsce o tym zjawisku. Zob. K. Jakubiec: *Poezja na ringu. Poetry slam i slam poetycki w Stanach Zjednoczonych*, „Studium” 1998, nr 13-14, s. 17.

² *Tekstyliach Bis. Słownik młodej polskiej kultury*, pod red. P. Marecki, Kraków 2006, s. 263.

³ Zob. R. Kopytko: *Slam poetycki – współczesna literacka ANTYawangarda*, „Ha!art” 2003, nr 2.

inny stosunek do mówionego słowa. Spontaniczność, tematy bliskie codziennemu życiu, słowny dowcip, zabawa jako podstawowa reguła tworzenia oraz bezpośredniość odgrywają dużo ważniejszą rolę niż kryteria artystyczne, którymi kierują się oceniający literacką twórczość eksperci.⁴

Chcąc przypomnieć najistotniejsze daty z historii slamu poetyckiego na świecie, należy oczywiście przypomnieć rok 1984, kiedy to Marc Kelly Smith, robotnik i poeta z Chicago, zorganizował serię odczytów poezji w jazz-klubie zwanym "The Get-Me-High Lounge". Jego odczyty zawierały silne elementy performance'u, mające na celu, m.in. ożywienie skostniałej formuły wieczorów autorskich i tzw. wieczorów otwartego mikrofonu. Na podstawie zdobytych doświadczeń, w 1986 roku Marc Smith organizuje pierwszy w historii slam, "The Uptown Poetry Slam", w klubie "Green Mill". Nazwę imprezy zaczerpnął z terminologii sportowej (brydż, baseball, tennis). Wtedy też ugruntowały się podstawowe zasady, takie jak jury wybrane z publiczności i nagrody pieniężne dla zwycięzców. Już rok później Miasto Ann Arbor w stanie Michigan organizuje swój slam, a zaraz po nim imprezy tego typu pojawiają się w Nowym Jorku, San Francisco i w Fairbanks w stanie Alaska. W latach 1991-1999 pozycja slamu w USA umacnia się, na Mistrzostwa Stanów Zjednoczonych przyjeżdża do 48 zespołów. Powstają filmy *Slam!* i *SlamNation!*, a na największe imprezy przychodzi po kilka tysięcy ludzi. Z kolei rok 1994 jest datą pierwszej transfuzji konwencji slamu poza obszar Stanów Zjednoczonych, chociaż nie poza obszar językowy. W roku tym odbywa się pierwszy slam w Wielkiej Brytanii, "The Farrago Poetry SLAM". Dopiero rok 2000 staje się w historii slamu momentem przejścia wzorca osadzonego dotąd w obszarze anglojęzycznym na grunt innego języka. Podczas Wiosny Poetów we Francji niejaka Catherine Mathon, poetka i aktywistka, natyka się po raz pierwszy na slam. Staje się ona naczelną popularyzatorką tego gatunku we Francji, organizując liczne imprezy, przedstawienia i konkursy związane ze sladem. Jego francuski wariant kładzie mniejszy nacisk na aspekt rywalizacji, ale zachowuje demokratyczne podejście do poezji i daje mikrofon każdemu poecie, który szuka sposobu na zaprezentowanie swoich dzieł szerszej publiczności. Następnie slam pojawił się w Niemczech, uznawanych potem za najsilniejszą scenę slamową w Europie. To właśnie Niemcy dominują na ogólnoświatową skalę w wydawnictwach książkowych, antologiach, Brytyjczycy i Amerykanie preferują wydawanie wersji audio.⁵

Początek slamu w Polsce to oczywiście 15 marca 2003 roku, kiedy to z inicjatywy Bohdana Piaseckiego (wówczas studenta anglistyki), w Starej Prochownicy, alternatywnym

⁴ A. Neumeister, M. Hartges: *Poetry! Slam! Texte der Popfraktion*. Cyt. za: R. Kopyto, op. cyt.

⁵ Rys historyczny slamu oparty został na materiale z portalu www.slam.art.pl.

teatrze na Nowym Mieście w Warszawie, odbył się pierwszy w Polsce slam, w którym przed niezbyt liczną publicznością wystąpiła ósemka slamerów-adeptów. Pierwszym mistrzem slamu w Polsce został Jaś Kapela, który w finale imprezy pokonał Piotra Bonisławskiego. Od tego czasu nie można nie przyznać, że slam rozprzestrzenił się i pojawił w innych polskich miastach, m.in. Krakowie, Łodzi, Gdańsku, Toruniu, Zielonej Górze. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że nie ma większego miasta, w którym nie odbywałby się slam.

By spróbować odpowiedzieć na pytanie o efekt tej transfuzji, należy jednak wrócić raz jeszcze do początków polskiego slamu i do wizji jego roli, formy i drogi rozwoju, jaką posiadał Bohdan Piasecki. Odwołując się do idei slamu obserwowanej z perspektywy sześciu lat jego obecności w Polsce, można przeprowadzić bilans zysków i strat. Pytany o źródła swojego zainteresowania tym zjawiskiem i oczekiwania wobec slamu na gruncie krajowym, w jednym z pierwszych wywiadów, jakich udzielił propagator slamu po 15 marca 2003 roku, Piasecki mówił:

Pierwszy raz usłyszałem o slampie oglądając program w TV Arte, niemiecko-francuskiej. To był reportaż o slampie w Niemczech i we Francji, który się bardzo rozwija w tych krajach, mimo że narodził się w Stanach Zjednoczonych. To jest świetny przykład elementu kultury wyższej – bądź co bądź – który przechodził od Stanów do Europy, a nie w odwrotną stronę, jeden z niewielu. Później zacząłem sam zbierać informacje o tym w sieci, a potem wyjechałem do Anglii i tam odwiedziłem kilka slamów i stwierdziłem, jak już doświadczyłem tego na żywo, że na pewno chcę to przenieść do Polski. A dlaczego? No sam wiesz... (...) większości osób, jak powiesz «poezja» to się kojarzy pani polonistka ze szkoły z odwiecznym pytaniem: «co autor chciał powiedzieć?». (...) No i ogólnie ludzie mówią: «Poezja? To nie dla mnie, to dla pedałów albo dla zasuszonych profesorów, którzy są przegrani i nic innego nie robią». Oczywiście to jest bzdura, ale takie są skojarzenia większości osób. A slam, moim zdaniem, może to zmienić, zwłaszcza, że to jest formuła, która w ogóle została wymyślona po to, aby poezję wyrwać z takiego światka hermetycznego, akademickiego. (...) Bo to się wszystko zamknęło w takich kręgach wzajemnej adoracji. (...) W Stanach Zjednoczonych (...) slam nie wyparł innych trybów prezentowania poezji, ale miał na nie duży wpływ i to jest, moim zdaniem, najfajniejsze. Nie chodzi o to teraz, żeby powiedzieć, że slam to jedyna słuszna forma literatury. (...) No bo nie chodzi o to, że, tak jak dużo ludzi mi mówi: «Po co jest ten slam, są już konkursy jednego wiersza czy wieczory z otwartym mikrofonem itd.», to nie do końca jest tak, bo no na tych wszystkich konkursach jest tak, że to poeci czytają dla poetów innych, ewentualnie dla krytyków, natomiast są to rzeczy zupełnie niedostępne dla normalnego człowieka. (...) Natomiast tutaj to jest poezja dla ludzi, przywrócona.⁶

Obraz będący punktem odniesienia dla oceny transfuzji slamu dopełnia dalsza część rozmowy z Bohdanem Piaseckim, która stanowi doskonały materiał dowodowy:

⁶ *Jaś Kapela poniewiera, czyli koniec nudnych wieczorków poetyckich – z Bohdanem Piasecki, człowiekiem, który przywiózł SLAM do Polski rozmawia Maciek Saturnin Muszyński*, w: „Undergrunt” 2003, nr 1, s. 188.

[W slامية] chodzi o to, że aby zjednać sobie publiczność, trzeba w niej wywołać silne emocje, a najłatwiej jest ją rozśmieszyć z reguły, bo przychodzą ludzie na imprezę wieczorem, chcą się dobrze bawić, więc są już tak nastawieni, więc jeśli masz dobre poczucie humoru, prezentację, osobowość, sceniczną charyzmę, to jest bardzo łatwo to za sobą pociągnąć i kazać im się śmiać. I to jest spoko, są wiersze doskonałych poetów, które są śmieszne i stanowią jakąś wartość, natomiast właśnie jedną z najfajniejszych rzeczy w slامية jest niesamowicie szeroki zakres systematyki, którą poruszają poeci. Są wiersze śmieszne, ale są też gorzkie, osobiste zwierzenia, jest polska satyra, są zabawy słowem. (...) Nie wszystkie wiersze, które się dobrze sprawdzają w lekturze, dobrze się sprawdzają na scenie i poza tym w slامية bardzo dużo zależy od swoich zdolności, powiedzmy, oratorskich. Momentami aż zahaczających o aktorstwo. To jest po prostu element składowy slamu, różnica, specyfika tego gatunku poezji. (...) No i w tym momencie oczywiście największą wartość stanowiłby poeta, który sprawdziłby się równie dobrze w lekturze i w kontakcie z publicznością.⁷

Pierwszym problemem, który z perspektywy sześciu lat obecności slamu w Polsce da się zauważyć, jest dosyć częsty fakt braku świadomości co do specyfiki tego zjawiska i traktowanie go przez ewentualnych uczestników jako czegoś tożsamego z konkursem jednego wiersza, czy też wieczorem otwartego mikrofonu. Jeśli tak się dzieje, to zespół tekstów – prezentacji z jakim styka się odbiorca – staje się chaotyczną mieszaniną tych spod znaku slamu, wierszy tzw. tradycyjnych lub po prostu prezentacji opierającej się na wyjściu na scenę i wygłoszeniu apelu o głosy, bez prezentacji żadnego tekstu. Wspomniana nieznajomość formy ujawnia się również w samym akcie prezentacji, która w świetle idei slamu winna być pokazem oratorskim, jeśli nie improwizowanym, to przynajmniej wygłaszanym z pamięci, przy utrzymaniu ciągłego kontaktu wzrokowego i pozawerbalnego z publicznością. Tymczasem bardzo często na slامية można zobaczyć osoby czytające swój tekst i ograniczające swoją prezentację jedynie do odczytania, zbliżające się tym samym zdecydowanie do konwencji konkursu jednego wiersza, gdzie o ocenie wiersza nie decydują aspekty jego prezentacji, lecz treści (stąd jury tego typu konkursów po autorskiej prezentacji otrzymuje wiersz w postaci tekstu, który bardzo często dopiero wtedy ocenia, dostrzegając wszystkie niuanse i jakości niedostępne lub łatwo umykające w trakcie interpretacji głosowej). Uogólniając, wspomniany problem polega na braku świadomości co do wymagań formy slamu poetyckiego, która w swojej idei jest w istocie tyleż ciekawa, co i trudna, stawiająca przed slamerem liczne wyzwania. Tymczasem wspomniany brak świadomości powoduje, że w wydaniu polskim slam niejednokrotnie bywa spłypany, nie wykorzystuje zawartej w nim z definicji energii, występ uczestnika staje się przypadkowym zbiorem gestów i słów.

⁷ Tamże, s. 189-193.

Drugi problem, czy też wątpliwość, która nasuwa się w wypadku slamu polskiego zestawianego z amerykańskim pierwowzorem, jest związany z nieregularnością polskich imprez tego typu (z wyjątkiem odbywających się regularnie co miesiąc slamów w warszawskiej Cafe Kulturalna), ich rozproszenia, a tym samym braku struktury i hierarchii obecnej w USA. Do tego dochodzi fakt sprzeczności poezji slamowej, aspirującej do rangi literatury, z samą jej definicją, która zawiera w sobie polifoniczność głosów, poetyk i stylów. Slam tymczasem wydaje się monofoniczny, odrzucający to wszystko, co nie mieści się w jego wąskim paradygmacie. Wspominał o tym Jerzy Jarniewicz, który stwierdził:

Najbardziej niepokojący wydaje mi się jednak inny aspekt slamu. Spotkania slamowe, które oglądałem w Stanach Zjednoczonych, to tak naprawdę mecze bokserskie – imprezy oparte na rywalizacji sportowej. Najpierw mamy eliminacje, potem finałową walkę, po której ogłasza się wynik, zawodnik zostaje *slammasterem*, wchodzi do ligi mistrzów, by na kolejnym mityngu bronić mistrzowskiego tytułu. W tego typu imprezach panuje filozofia, że aby być dobrym, trzeba być lepszym od konkurenta. Przyjemność wygrania slamu, to nie tyle satysfakcja z uznania publiczności, ile radość ze znokautowania konkurenta – w slامية odzywa się więc wysublimowany instynkt walki, doskonale odpowiadający dzisiejszym czasom, które premują osobowości asertywne, przedsiębiorcze i rywalizacyjne. Sprzeczne jest to z moim rozumieniem literatury jako spotkania wielu równoprawnych głosów, jako niekończącego się dialogu, któremu pośpiech może tylko zaszkodzić.⁸

Idąc tym tropem można dojść do kolejnego wniosku. Otóż, o ile slam w USA posiadał odpowiednie podłoże, wyłaniał się z kultury, w której już wcześniej poezja weszła w dyskurs z przestrzenią miasta, obszarami medialnymi, to w wypadku Polski grunt ten był wąty, gleba, na którą próbowano rzucać ziarno slamu, nie była żyzna. Przywoływany już Jerzy Jarniewicz zauważa:

[Slam] wymyślony kilka lat temu w Chicago przez Marka Smitha, zrodził się w kraju, w którym poezja już dawno wtargnęła w przestrzeń publiczną i nieźle sobie w tej przestrzeni radzi – bez świec i przydługich golfów. Jego polska odmiana pojawia się w innej zgoła rzeczywistości, w której wiersz wolny od ograniczeń druku dopiero raczkuje. Być może dlatego, że przez 50 lat PRL-u przestrzeń publiczna była pod specjalnym nadzorem, a spontaniczną działalność zastępowało zinstytucjonalizowane i reglamentowane życie literackie. (...) Cieszy mnie, że slam rozbija śmiertelną powagę ortodoksji, wprowadza do wiersza ducha happeningu, zacierając granicę między twórcą a odbiorcą, przekraczając podziały na literaturę, muzykę i teatr (...). Kłopot w tym, że to wszystko robiono już dużo wcześniej i dużo ciekawiej. Wyzwalaniem poezji z kielzna książki i wprowadzaniem jej w przestrzeń publiczną zajmowali się twórcy z najróżniejszych parafii. Żeby już nie cofać

⁸ J. Jarniewicz: *Wiersze na ringu*, w: „Przystań” 2004, nr 33.
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0714, 25 kwietnia 2009.

się do czasów średniowiecza, można poprzestać na niepełnej z konieczności liście twórców ostatniego stulecia, przywołując w tym kontekście futurystów i dadaistów, Dylana Thomasa i Allena Ginsberga, poetów liverpoolskich i rapującego Benjaminia Zephaniaha. No i wreszcie, *last but not least*, Świątlickiego. Marcina Świątlickiego. Dla nich wszystkich wiersz wykracza książkę, wyzwala się z ograniczeń słowa pisanego, przybierając postać pieśni lub skeczu kabaretowego, stając się elementem multimedialnego spektaklu czy tworzywem performance'u. (...) To nieprawda, że slam wyprowadził w Ameryce poezję z akademickich gett. Istnieje tam oczywiście pisarstwo akademickie, ale trudno o bardziej zdemokratyzowaną twórczość niż współczesna poezja amerykańska. To poezja żywego, potocznego języka i rozpoznawalnej codzienności, zakorzenionej w „tu i teraz”. To także niezliczone, otwarte dla wszystkich kursy kreatywnego pisania, setki magazynów poetyckich, festiwali i konkursów, całonocne mityngi poetyckie w parkach, pubach, szkołach, na dworcach kolejowych i stadionach. Slam pod tym względem niczego nowego nie wnosi.⁹

Ostatnie problematyczne kwestie, które nasuwają się przy ocenie amerykańsko-polskiej transfuzji (oczywiście posiadającej elementy pośrednie, europejskie) dotyczą paradoksów i sprzeczności, które tkwią w samej definicji slamu, a które to paradoksy oraz sprzeczności na gruncie polskim uległy aktualizacji. Po pierwsze – nieodłączny dla slamu kontakt z publicznością, który ma decydujące znaczenie dla jakości prezentowanych tekstów. Trywialną oczywistością wydaje się fakt, że to gust publiczności, jej preferencje estetyczne (lub ich brak) ustalają hierarchię (czy też antyhierarchię) slamerów. Po drugie zaś – nacisk na prezentację, performance, oratorstwo, który wyklucza, lub przynajmniej odsuwa na plan dalszy, książkę, tekst pisany. Raz jeszcze przywołam uwagi Jarniewicza:

Slam poety tym różni się od dotychczasowych nurtów poezji odrzucających książkę i „wchodzących w przestrzeń publiczną”, że jest efektem działania tych samych potrzeb i mechanizmów, które wyprodukowały telewizyjnego „Idola”. I w tym sensie slam nie mógłby zrodzić się wcześniej. Bo przecież tak jak każdy może zostać idolem, tak każdy może stać się czempionem slamowym, czyli *slammasterem* – w obu przypadkach decyduje głos ludu. Tak jak w „Idolu” nie liczy się talent wokalny, ale osobowość i umiejętność zdobywania publiczności, tak w slamie nie jest istotna znajomość poetyckiego warsztatu czy choćby podwyższona temperatura słowa, ale „charyzma i umiejętność sprzedania towaru”. Tak jak w „Idolu” zawodnik może zaprezentować się tylko w jednym, nie przekraczającym trzech minut utworze, tak w slamie każdy poeta musi zmieścić się w przypisanym mu demokratycznie – krótkim – czasie. Nie jest tu moją intencją krytyka „Idola”, spełnia swoją rolę tak, jak konkursy recytatorskie, poczta literacka czy „Wielka Gra”. Tu chcę tylko wskazać na powinowactwa: slam i „Idol” wyrastają z tego samego pnia.¹⁰

Tymczasem w Polsce ukazują się tomiki z poezją slamową, co podkreśla wspomnianą przeze mnie sprzeczność. Bo oto tekst, który w myśl slamu, powinien funkcjonować

⁹ Tamże.

¹⁰ j.w.

w obrębie komplementarnej prezentacji z interakcji z obecnym tu i teraz odbiorcą, mającym do tego możliwość natychmiastowego i bezpośredniego weryfikowania i oceniania, zostaje wyrwany ze swej otoczki formalnej i podany w sposób tradycyjny. Zatem, funkcjonując w tej tradycyjnej, pisanej formie, musi podlegać tym samym kryteriom krytycznym, co każdy inny wiersz. Przykładami autorów zaliczanych do nurtu slamowego w Polsce są m.in. Maciej Kaczka i wspomniany już Jaś Kapela. Obaj zdecydowali się na publikację poetyckich książek, obaj spotkali się z tymi samymi zarzutami.¹¹ Mowa o książkach *Wiosna* Macieja Kaczki (Warszawa 2005) oraz *Reklamie* Jasia Kapeli (Kraków 2005). Tak pisał o *Wiosnie* i *Reklamie* Tomasz Charnas:

Omówione tomy slam poety wskazują na konieczność podjęcia z nimi niekonwencjonalnej gry, znalezienia środków (nie)godnych (tradycyjnej) kultury literackiej. Mamy w nich do czynienia z tekstami scenicznymi, przeznaczonymi do mówienia, melorecytacji. Często zostały zamierzone jako prześmiewczy wyraz ciągotek artystycznych, co wyjaśnia braki warsztatowe. Nawet jeśli krytyczny czytelnik posłuży się negacją ze względu na swoje wymagania estetyczne, zakorzenienie w kulturze wysokiej czy umiłowaniu świadomej i celowej awangardy, to wypada wyliczyć przyczyny niepokoju lekturowego. Wiersze z *Wiosny* i *Reklamy* trącą kiczem, tanią kabaretowością, prostackim, bo pozornie łatwym operowaniem popową strawą, słabym wyczuciem poetyki i możliwości języka jako budulca wszelkich konstrukcji zwanych literaturą. Wspomniani autorzy nie zawsze świadomie korzystają z konwencji tekstowych, które stosowało wielu poprzedników, a silą się na „nowoczesność”, uznanie ich za prekursorów nowego gatunku czy nurtu. Na to jeszcze za wcześnie. Slam poety może wydawać się kopalnią pomysłów, wylegarnią talentów scenicznych, ale niekoniecznie poetyckich. Maestria słowa wymaga treningu, zapasów ze sobą samym i narzędziami poznawczymi, konstruktami rzeczywistości (zewnątrznej czy wewnętrznej) do przeobrażenia w materię poetycką.¹²

Niepokój co do jakości poezji slamowej widoczny w przywołanym fragmencie recenzji, obecny był już w 2003 roku, gdy zaczynała się transfuzja. Bohdan Piasecki w cytowanym wywiadzie, oceniając wiersze Kapeli, stwierdził: „Podejrzewam, że gdybym wziął tomik Kapeli z takimi wierszami rymowanymi, jakie w tej chwili pisze, to może raz, dwa razy bym go przeczytał i bym go odłożył.”¹³ Niepokojącym wydaje się też fakt, że slamowa estetyka wdarła się do dyskursu krytycznego, czego przykładem jest (mająca oczywisty marketingowy charakter) nota Igora Stokfiszewskiego na okładce *Reklamy*:

Przerazająco dojrzały a zarazem frywolny debiut Jasia Kapeli zapowiada podniesienie poprzeczki dla młodych poetów polskich o co najmniej świetlny rok. Nie pamiętam książki, po której byłbym pewien, że mamy

¹¹ W wypadku Macieja Kaczki, do tomu *Wiosna* z 2005 roku, wydanego przez Lampę i Iskrę Bożą, dołączona była płyta *Soft LAns i ROMans* z melorecytacjami i popisami wokalnymi.

¹² T. Charnas: *szLAM i poety*, w: „Migotania, Przejasnienia”, 2006, nr 3, s. 14.

¹³ *Jaś Kapela ponieważ...*, s. 193.

do czynienia z zupełnie nową jakością w poezji. Jeśli co jakiś czas przyjsć musi moment przesilenia, wyczerpywania się zastanych dykcji i oczekiwania na przełom, to z całą pewnością moment ten następuje właśnie teraz. Kapeli udaje się to, co nie udawało się żadnemu z autorów penetrujących rejony konfesji – uwolnienie się od taniego barbarzyństwa, nachalnego powtarzania tych samych banalnych gestów, przemierzania utartych szlaków personalizmu, nanoszonych w tym zimnym kraju przez prawie dwadzieścia lat na karty brulionów i postbrulionów. Po prostu zajebiście świeża, nowoczesna i kurewsko dobra poezja.¹⁴

Poezja slamowa nie sprawdza się w wersji książkowej niejako z założenia. Wszak coś, co chce się wyzwolić od tekstu tylko pisanego, coś, co do swoich celów szuka pozaliterackich środków, nie może na powrót zmieścić się w formie, która to coś uwierała, która sprawiała wrażenie za ciasnej. Dlatego chylące się nieuchronnie w stronę literatury krótkiego trwania przykłady adaptacji slamu do wersji literackiej, są kolejnym przykładem na niepewny i nieokreślony jasno status tej formy twórczości w Polsce.

Slam to wykwit kultury niecierpliwości, w którym widzę potrzebę natychmiastowego spełnienia i wyraźnych jednoznacznych hierarchii. W poezji jednak, nieustannie poddawanej próbie czasu, natychmiastowych i jednoznacznych ocen i hierarchii (na szczęście) nie ma. Slam ucieka przed próbą czasu. Bo slam, czyli poezja natychmiastowego spełnienia, jest ucieczką przed czasem. Stawia go to niebezpiecznie blisko takich zjawisk współczesnej kultury jak telewizyjny Idol, prozac, boys bandy czy gabinety odnowy biologicznej.¹⁵

Na pytanie, czy transfuzja slamu przyjęła się w Polsce, śmiem odpowiedzieć, że się tak nie stało. Nie da się oczywiście ukryć, że w pewnym sensie slam zadomowił się w kraju nad Wisłą, ale jego status ma się tak do wzorca amerykańskiego jak muzyka country śpiewana przez polskich cowboyów. Kultura amerykańska i kultura polska to dwa zupełnie inne krwioobiegi, inne grupy krwi, stąd częste konflikty serologiczne, takie jak w przypadku slamu.

Bibliografia:

1. Tomasz Charnas: *szLAM i poetry*, w: „Migotania, Przejaśnienia”, 2006, nr 3.
2. Katarzyna Jabubiec: *Poezja na ringu. Poetry slam i slam poetry w Stanach Zjednoczonych*, „Studium” 1998, nr 13-14.

¹⁴ I. Stokfiszewski, w: J. Kapela, *Reklama*, Kraków 2005, s. 4 okł.

¹⁵ J. Jarniewicz, op. cyt.

3. Jerzy Jarniewicz: *Wiersze na ringu*, w: „Przystań” 2004, nr 33.
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0714, 25 kwietnia 2009.
4. Maciej Kaczka, *Wiosna*, Warszawa 2005.
5. Jaś Kapela, *Reklama*, Kraków 2005.
6. *Jaś Kapela ponieważ, czyli koniec nudnych wieczorków poetyckich – z Bohdanem Piaseckim, człowiekiem, który przywiózł SLAM do Polski, rozmawia Maciek Saturnin Muszyński*, w: „Undergrunt” 2003, nr 1.
7. Roman Kopyto: *Slam poety – współczesna literacka ANTYawangarda*, „Ha!art” 2003, nr 2.
8. *Tekstyliia Bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. P. Marecki, Kraków 2006.