

# Rhetoric of reasons and emotions in times of crisis

## Retoryka racji i emocji w czasach kryzysu

9 (3) 2022 ISSUE EDITORS: MARIA ZAŁĘSKA, EWA MODRZEJEWSKA

**MARTA TOMCZOK**

UNIwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-9512-007X>

[marta.tomczok@us.edu.pl](mailto:marta.tomczok@us.edu.pl)

**PAWEŁ TOMCZOK**

UNIwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0003-3618-4844>

[pawel.tomczok@us.edu.pl](mailto:pawel.tomczok@us.edu.pl)

**„Twojego życia nic już nie odmieni”. Retoryka spektaklu, kryzysu i metanoi  
w rozmowie Kamila Durczoka z Markiem Czyżem**

**“Nothing’s gonna change your life”. The rhetoric of the spectacle, crisis  
and metanoia in Kamil Durczok’s conversation with Marek Czyż**

### Abstract

W artykule przedstawiono analizę wywiadu zatytułowanego *Dziennikarz przerywa milczenie! Rozmowa z Kamilem Durczokiem* zamieszczonego na kanale „Czyż tak!” 21 sierpnia 2020 roku. Wywiad nagrany został w katowickim teatrze Korez, a jego tematyka dotyczy kryzysu egzystencjalnego i wizerunkowego, z jakim zmagają się znany dziennikarz i wieloletni redaktor naczelny serwisu informacyjnego TVN „Fakty”. Analiza retoryki wypowiedzi uczestników dialogu, przywołanych symboli kulturowych oraz znaczeń tkwiących w przedstawionej przestrzeni pozwoliła na rozpoznanie skomplikowanej gry, jaką Durczok oraz Czyż podejmują z sytuacją wyznania – z przymusem mówienia prawdy, któremu w społeczeństwie medialnego spektaklu towarzyszy potrzeba kształtowania własnego wizerunku.

The article presents an analysis of an interview entitled “The Journalist Breaks the Silence! An Interview with Kamil Durczok” posted on the channel “Czyż tak!” on August 21, 2020. The interview was recorded at the Korez theater in Katowice, and its subject matter concerns the existential and image crisis that a well-known journalist and long-term editor-in-chief of the television newscast “Fakty” (TVN network) is struggling with. The analysis of the rhetoric of the participants’ statements, the cultural symbols and meanings inherent in the presented space allowed to recognize the complicated game that Durczok and Czyż play with the situation of confession – with the compulsion to tell the truth, which in the society of the media spectacle is accompanied by the need to shape their own image.

### Key words

kryzys, metanoia, paramologia, Kamil Durczok, spektakl, wina  
crisis, metanoia, paramology, Kamil Durczok, spectacle, fault

### License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).

The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Received: 18 March 2022 | Accepted: 1 August 2022

DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2022.3.2>

**MARTA TOMCZOK**

UNIwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-9512-007X>

[marta.tomczok@us.edu.pl](mailto:marta.tomczok@us.edu.pl)

**PAWEŁ TOMCZOK**

UNIwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0003-3618-4844>

[pawel.tomczok@us.edu.pl](mailto:pawel.tomczok@us.edu.pl)

## **„Twojego życia nic już nie odmieni”. Retoryka spektaklu, kryzysu i metanoi w rozmowie Kamila Durczoka z Markiem Czyżem**

### **1. Wprowadzenie**

Krótko po śmierci znanego dziennikarza i prezentera telewizyjnego Kamila Durczoka pojawiły się w mediach internetowych fragmenty interesującej, choć szerzej nieznannej rozmowy, jaką ponad rok wcześniej odbył z nim Marek Czyż. Były to fragmenty różniące się od wywiadów, jakich udzielał Durczok – uderzające nie tylko powagą tonu, ale też głębią wymowy; wywołujące w widzu poczucie, jakby oglądał tragedię grecką, a nie internetowe show. Te właśnie fragmenty, osadzone w ciemnej i ascetycznej scenerii katowickiego teatru Korez, znanego z awangardowych przedstawień sztuk Bogusława Schaeffera, spowodowały, że to, co wydawało się niemożliwe, czyli poważne potraktowanie argumentacji Kamila Durczoka, kojarzonego z aferami i kolejnymi rozprawami w sądzie, okazało się konieczne. Spojrzenie na zakończone 16 listopada 2021 roku życie dziennikarza jak na los bohatera tragicznego przyjęło postać problemu badawczego. Postawił je jeszcze w dniu śmierci Durczoka serwis informacyjny „Salon24”: „Ten tekst [Sławomira Jastrzębowskiego – M.T., P.T.] jest raczej publicystyczną zachętą do wykonania dość ważnej, jak sądzę, i pouczającej, mam nadzieję, pracy nad Durczokiem, nad sylwetką, osobą, karierą i absolutnie koncertowym stoczeniem się na samo dno ważnej kiedyś postaci w polskich mediach. Krótko mówiąc Durczok jako *case*” (Jastrzębowski 2021). W rzeczywistości felieton Jastrzębowskiego ograniczał się do dość lakonicznego zaproszenia do przeanalizowania przypadku Durczoka, ale nie podpowiadał, jak miałyby wyglądać ta analiza. Autora interesował przede wszystkim „korkociąg zatracenia”, w jaki wpadł Durczok po odejściu z „Faktów” i upadku Silesion.pl. Jednak już nawet pobieżne prześledzenie składających się na ten „korkociąg” zdarzeń uświadamia, jak łatwo wpaść w ton oceny życia Durczoka, uniemożliwiający podjęcie namysłu naukowego, które z kolei

umożliwia studiowana przez nas rozmowa, osadzona w finezyjny i niejednoznaczny sposób w wielu tradycjach kulturowych.

Wywiad Marka Czyży z Kamilem Durczokiem rozgrywa się na kilku poziomach strukturalnych: to zamieszczony na internetowych platformach film, nakręcony w teatrze i pokazujący dialog dwóch dziennikarzy oraz przyjaciół, którego najważniejszym tematem jest życiowy kryzys, a także – z perspektywy czasu możemy dopowiedzieć – nadchodząca śmierć głównego bohatera. Analiza retoryki tego złożonego tekstu kultury wymaga wielostronnej perspektywy, uwzględniającej każdy z poziomów przywołanych w omawianym utworze. Medialny spektakl, teatralna scena, egzystencjalny dialog w perspektywie kryzysu i śmierci – to wszystko są struktury, które domagają się trochę innego kontekstu i trochę innej metody badawczej. Te wszystkie struktury łączy jednak retoryka – wszechobecna w mediach, na scenie i w filozoficznej tanatologii. Dlatego też w artykule będziemy korzystać z różnych możliwości, jakie oferuje szeroko rozumiana tradycja retorycznej analizy dyskursu i kultury, by dokładniej zobaczyć, w jaki sposób kolejne poziomy tego złożonego tekstu wchodzą ze sobą w dialog, napięcie i konflikt, budując zagadkowy, trudny w interpretacji przekaz, którego znaczenie nie pozwala przypisać go jednoznacznie ani do utowarowionego świata spektaklu, ani do metafizyki kryzysu i śmierci. Ale ta niejednoznaczność może być też wielką zaletą. Otwiera bowiem wywiad Czyży z Durczokiem na zaskakujący efekt – ów wywiad, mimo iż powstaje w ramach medialnego spektaklu, przywołuje w zagadkowy sposób zupełnie nieoczekiwaną problematykę metafizyczną i tragiczną. Celem artykułu będzie wytłumaczenie, w jaki sposób mogło powstać tak złożone znaczenie tego tekstu.

Retorykę rozumiemy za Chaimem Perelmanem jako swoiste „imperium”, złożone z komunikatów, których celem (jako zbioru) jest „uzyskanie zarówno **intelektualnej**, jak i **emocjonalnej** [podkreśl. M.T., P.T.] akceptacji określonego audytorium [...]. Z chwilą, gdy dana informacja chce wywrzeć wpływ na jedną lub więcej osób, ukierunkować ich myślenie, rozbudzić lub uspokoić ich emocje, skłonić do pewnego działania, należy ona do dziedziny retoryki” (Perelman 2004, 180). Dlatego rozmowę Czyży z Durczokiem analizujemy jako retoryczny spektakl, rozumiejąc w ten sposób jego społeczny i moralny charakter, związany z tym, co opisywać będziemy jako „rozmowę na śmierć i życie”. Nie ograniczamy go do „zwykłej techniki komunikacji” (Perelman 2004, 170) czy „czysto literackiej retoryki figur” (Perelman 2004, 170), czyli elokucji: jej zasoby dostarczają nam tylko pojęć (figur słów i myśli) bez zawężania ujęcia problemu. Ma on ścisły związek z tym, co autor *The Rhetoric of Emotions. A Dramatistic Explorations*, Robert Perinbanayagam, nazywa „postawą retoryczną” (ang. *the rhetorical attitude*), której badanie umożliwia krytykom objaśnianie złożonych i zniuansowanych

zdarzeń retorycznych (Perinbanayagam 2016, 13). Zdarzenie retoryczne, jakim jest rozmowa zatytułowana *Dziennikarz przerywa milczenie!*, zamieszczona na kanale „Czyż tak!” 21 sierpnia 2020 roku, przede wszystkim odwołuje się do retorycznych podstaw dziennikarstwa i etosu dziennikarza, widzianego w kontekście tradycji. Można porównać tę postać do sofisty z dialogu Platona, który z jednej strony działa w imię wytwarzania własnego wizerunku i jest gotów zrobić wszystko, by go bronić, ale z drugiej strony nie zawsze radzi sobie ze złożoną naturą prawdy swoich uczynków. Zaskakująco aktualny wydaje się fragment Platońskiego dialogu: „Czymże innym, moglibyśmy powiedzieć, jest wizerunek, jak nie tym tylko, że to jest coś podobnego do tego, co prawdziwe, ale ono jest czymś innym takim” (Platon *Sofista*, wyd. 1999, 464). Retoryka wizerunku, wyglądu rzeczy przeciwstawionego jej idei oraz istocie, sytuuje nas w antropologicznej problematyce produkcji wizerunków, które nie tyle reprezentują rzeczywistość (prawdziwą), ile tworzą własny świat, uwikłany w postulowaną prawdę i autentyczność (zob. Blumenberg 1997, 128). „Zło czynić, mówić prawdę” głosi tytuł wykładów Michela Foucaulta (2018) – powiązanie występku i prawdy stanowi kanon nie tylko dyskursu prawniczego, lecz także religijnego i psychoanalitycznego. Mówienie, nawet gdy jest to mówienie prawdy, odsyła jednak do retoryki – a dziś możemy powiedzieć, że odsyła do niej jeszcze bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. „Zło czynić, ratować wizerunek” to chyba nowa formuła, która może wydawać się trywialna, gdy akcent położony się na tworzeniu i ratowaniu wizerunku. Ale formuła ukazuje splot wizerunku i zła – zła, które wizerunek ma nie tyle zasłonić, co przetworzyć bądź zmienić w serii retorycznych przekształceń tak, by kolejne figuracje zmodyfikowały jego wygląd. Zwolennicy nagiej prawdy (na temat metaforyki nagiej prawdy zob. Blumenberg 2017, 77) mogą uznać te przekształcenia za manipulacje, ale równie wiele argumentów przemawia za tym, że dostęp do rzeczywistości czy prawdy, o ile w ogóle istnieje, musi zostać zapośredniczony w kolejnych wizerunkach i symulacjach oraz w kolejnych spektaklach. Utrudniają one dostęp do prawdy, ale jednocześnie jako jedyne dają wgląd w jej złożoność, w to, że skomplikowana rzeczywistość rozgrywa się w napięciu między złym czy-nem a tworzeniem wizerunków, opartych często na modelu wyznania.

## 2. Kryzys. Autobiografie Kamila Durczoka

Kontekstem i tematem rozmowy z 2020 roku są trzy kryzysy, jakie wydarzyły się w biografii Kamila Durczoka. Ponieważ rozmowa nie przedstawia ich przyczyn ani przebiegu i koncentruje się przede wszystkim na ocenie zdarzeń, w celu jej zrozumienia należy sięgnąć do innych opowieści dziennikarza, w których pojawiają się szczegółowe informacje. Charakter opowieści-wyznań, korzeniami

sięgających do tradycji retorycznej i powszechnie lubianych narracji celebrytów, ozdowieńców czy rekonwalescentów, mają dwie autobiografie Durczoka: *Wygrać życie* (2005) oraz *Przerwa w emisji* (2016). Pierwsza, dedykowana zmarłemu dziennikarzowi Marcinowi Pawłowskiemu, napisana wspólnie z Piotrem Mucharskim, opowiada o pokonaniu białaczki. Druga, będąca autonomiczną i samodzielną opowieścią, kończy się zapowiedzią pokonania kryzysu, przez jaki dziennikarz przeszedł po zakończeniu pracy w „Faktach” (w latach 2006-2015 był ich redaktorem naczelnym). W zakończeniu *Przerwy w emisji* pojawia się zapowiedź powrotu Durczoka do Katowic, skąd wyjechał kilkanaście lat wcześniej, i wizja sławy największego serwisu wiadomości regionalnych Silesion.pl. Problemy zorganizowanego z rozmachem, nieadekwatnym do możliwości finansowania się z reklam, serwisu Silesion.pl nie zniechęciły jednak dziennikarza do kolejnych inicjatyw sieciowych, między innymi do stworzenia aplikacji oraz poszukiwania inwestorów (tw 2019) .

Pierwszy kryzys w życiu Kamila Durczoka z 2002 roku stał się szybko faktem medialnym. Dziennikarz uczynił swoją chorobę zdarzeniem publicznym i „źródłem nadziei” (Durczok 2005, 10), a także źródłem dodatkowej sławy. Swoje doznania na reakcje widzów po ogłoszeniu w „Wiadomościach” informacji o chorobie Durczok porównał do uczucia młodego sportowca na stadionie (być może piłkarza), który niespodziewanie porywa tłumy: „[...] trybuny są pełne i wszyscy biją mu brawo [...]. Przybyło mi sił. Po raz pierwszy też pomyślałem, że coś dobrego uruchomiłem i będę jeszcze świadkiem wydarzeń niezwykłych” (Durczok 2005, 13). „Potem było niedzielne wydanie «Wiadomości». Z jakąś rekordową, dwukrotnie większą widownią” (Durczok 2005, 16). Rak wyzwolił w Durczoku chęć podejmowania nowych wyzwań – zakupu ziemi w górach, budowy domu, nauki latania samolotem. Dziennikarz ujął je za pomocą frazeologizmów: „pora, żeby zaszaleć” i „odkuć się na losie” (Durczok 2005, 58). Odsyłają one do słownictwa ryzyka i hazardu, gdy sukcesy czy porażki tworzą mechanizm sprzężenia, skłaniający do dalszej, coraz bardziej niebezpiecznej gry, której towarzyszą dwie wizje: wielkiej, ostatecznej wygranej, spełniającej narcystyczne fantazje hazardzisty, oraz bankructwa, lękiem podszywającego wszelkie inicjatywy, lękiem, który musi zostać wyparty, ale jako wyparcie może oddziaływać z nową siłą.

W drugiej autobiografii Durczok skonfrontował się z innym kryzysem, wywołanym oskarżeniami tygodnika „Wprost” o mobbing, molestowanie i posiadanie narkotyków, których następstwem była kontrola Państwowej Inspekcji Pracy w TVN, w wyniku której dziennikarz stracił posadę i krótko po tym trafił do szpitala. Zamieszczona w autobiografii scena w klinice z zamaskowanym Durczokiem, zrywającym z siebie zielony fartuch i chirurgiczne okulary, by go wreszcie rozpoznano (anagnoryzm), jest symboliczna:

Popełniłem w życiu wiele błędów, moje sprawy uczuciowe i prywatne bardziej przypominały gigantyczny śmietnik i pełny obłęd niż jakikolwiek uporządkowany teren. Ale przecież dotyczyło to wyłącznie sfery mojej najgłębszej prywatności, od której psom gończym wara (Durczok 2016, 41).

Durczok pisze także o kosztach pracy w „szklanej pułapce”, jaką było studio „Faktów” od 2012 roku. Składał się na nie videowall zmontowany z 64 monitorów, kamery HD, teleskopowe statywy, specjalne oświetlenie i ogromny stół prezenterki, ustawiony w centrum (*Ultranowoczesne studio...* 2012). Studio mieściło się w supernowoczesnym i samowystarczalnym budynku telewizji. Wykonywanie powtarzalnych czynności w jednym i tym samym miejscu na przemian z prezentowaniem całej Polsce zdarzeń politycznych w poczuciu, że odmienią one nagle bieg historii, umacniało Durczoka w poczuciu pychy, wyrażonym za pomocą takich metafor, jak: „szafarz wiedzy tajemnej”, „nadczłowiek” czy „półbóg” (Durczok 2016, 131). Zwykła pyszałkowatość stała się w tej narracji tragiczną *hybris* połączoną z kontekstem metafizycznym. Widać ją w dowcipie o piekle wydawcy, porównanym do najbardziej nowoczesnej reżyserki świata, w której siedzi diabeł i odwracając się, mówi tajemniczo „Nigdy!!!” (Durczok 2016, 132). Znaczenie tej krótkiej wypowiedzi Durczok odnajduje dopiero po jakimś czasie: „siedzimy w złotej klatce, z której nigdy dobrowolnie nie wyjdziemy” (Durczok 2016, 133). Retoryka tego fragmentu sygnalizuje wypieranie możliwości odejścia z pracy – ale zaznacza też widmową możliwość wyjścia niedobrowolnego, wyrzucenia. Obraz „złotej klatki” ma też znaczenie psychologiczne. Dziennikarze tacy jak Durczok stają się już na zawsze jej więźniami, noszą ją w głowach. „Złota klatka” wywołuje w nich depresję, konieczność balansowania „na granicy śmiertelnego ryzyka” (Durczok 2016, 182), łamania społecznych zakazów. A wszystko to wynika z mieszanki poczucia euforii w pełnym napięcia studiu telewizyjnym oraz rozczarowania efektami pracy, a także obrazem własnego życia: „sam jesteś w koleinach i twojego życia nic już nie odmieni” (Durczok 2016, 116). W tych wypowiedziach nakładają się dwa sprzeczne głosy – pierwszy obawia się wyjścia ze studia, konfrontacji ze światem zewnętrznym; drugi natomiast pragnie tego wyjścia, ale jednocześnie je neguje, podkreślając, że zmiana nie jest możliwa.

Ostatni z kryzysów, o którym rozmawia Durczok z Czyżem, nieujęty w autobiografiach, jest następstwem zdarzeń z 2019 roku, kiedy to dziennikarz prowadził samochód, mając 2,9 promila alkoholu w wydychanym powietrzu. Najechał na pachołki drogowe, a jeden z nich uderzył w pojazd jadący z przeciwka. Sąd skazał Durczoka na rok więzienia w zawieszeniu na dwa lata, karę grzywny i zakazał mu na pięć lat prowadzenia pojazdów.

### 3. Tradycje narracji o kryzysie: kontekst genologiczny

„W słowie «rozmowa» – pisze Hans-Georg Gadamer (2011, 157) – tkwi już to, że się z kimś rozmawia, do kogoś mówi, komuś odpowiada [...]. Język jedynie w rozmowie jest całkowicie tym, czym być może”. A może być zarówno grą słów, jak i terapią (Gadamer 2011, 158). Słowo *therapeia*, czyli słuzenie, oznacza także, że jeden z rozmówców „służy” drugiemu, tak jak dzieje się to w przypadku rozmowy Kamila Durczoka i Marka Czyża. Być może właśnie dzięki rozmowie kryzys, tradycyjnie identyfikowany z niemocą, milczeniem, zniechęceniem, zostaje przerwany. Czyż nadaje spotkaniu z Durczokiem znaczący tytuł *Dziennikarz przerywa milczenie!* Według Stefana Szymutki (2001, 66) w słowie „kryzys” zapisana jest nadzieja na jego przerwanie i przezwyciężenie, które z reguły jednak następuje bardzo rzadko. Kryzys dotyka przede wszystkim wysłowienia: „nie chce się pisać, składać słów, kombinować znaczeń, być «męczącymi się zdaniem»” (Szymutko 2001, 67). I choć badacz przedstawia przede wszystkim kryzys na płaszczyźnie pisania, jego wnioski można też przenieść do sfery mówienia: „Nie da się widocznie przemówić z dna bezradności i bezsily, ponieważ samo mówienie im zaprzecza. W pisaniu o kryzysie nie można już kryzysu rozpoznać – kiedy się pisze z rozpacz, tak naprawdę się nie rozpacza” (Szymutko 2001, 68). Jeśli kryzys jest przeciwieństwem tradycyjnej elokucji i ogranicza komunikatywność do minimum, przecinając tym samym więzi jednostki ze społeczeństwem, czym byłaby rozmowa o kryzysie Durczoka z Czyżem? Przede wszystkim – **inscenizacją** szczerego wyznania.

Istotnym kontekstem wydaje się tu dziedzictwo Platónskich dialogów, a szczególnie *Fajdrosa*, gdzie retorykę nazywa się „sztuką sprzecznych twierdzeń” (Platon *Fajdros*, wyd. 1999, 161), za pomocą której tę samą rzecz można przedstawić na wiele różnych sposobów (jako sprawiedliwą bądź niesprawiedliwą). Wielu oglądom może być poddany wizerunek, czyli to, co nie jest tożsame z człowiekiem, przedstawianym przez wizerunek, ale jest jednocześnie jego odbiciem, lustrem, podobieństwem. Można więc powiedzieć, że retoryka daje sposobność wytwarzania wizerunków, dzięki którym da się spojrzeć na samego siebie – i to zarówno w autonarracji, jak i w rozmowie z drugim, który stara się jedynie trzymać przed nami lustro. Przykładem pierwszego rozwiązania są *Wyznania* św. Augustyna, wzorcowe *soliloquium* (zob. Butzer 2008), którego znaczną część stanowi relacjonowanie kryzysu, jaki przeżył ich autor pod wpływem lektury pism św. Pawła, a szczególnie pod wpływem przemiany (*metánoi*), która dokonała się w apostołe w drodze do Damaszku:

7. Ty zaś, Panie, jego słowami odwracałeś mój wzrok, abym wreszcie spojrział na samego siebie. Bo ja samego siebie umieściłem gdzieś za swoimi plecami, aby siebie nie dostrzegać. I oto mi stawiałeś przed oczyma mnie samego, abym zobaczył, jaki jestem wstrętny, pokręcony, brudny,

okryty wrzodami, ociekający ropą. Patrzyłem i ogarniało mnie przerażenie, a nie było dokąd uciec od tego widoku. Gdy usiłowałem od siebie wzrok odwrócić, Pontycjan dalej snuł opowieść swoją, którą Ty znowu stawiałeś mnie naprzeciw mnie samego, oczy mi kłułeś mną samym, abym wreszcie zrozumiał moją niegodziwość i abym ją znienawidził (św. Augustyn, wyd. 1995, 173–174).

W tym wzorcowym wyznaniu o nawróceniu pojawia się także wzorcowy obraz-symbol obrócenia: grzesznik szuka swojego wizerunku przed sobą i za sobą, obraca się, czyli stosuje się zarówno do idei *epistrefo* (gr. *ἐπιστρέφω*), zawrócenia (w tradycyjnej retoryce: epistropy), jak i do zasady *metánoi*, i w końcu uznaje swoją winę, by móc całkowicie się przemienić.

Drugi wariant narracji o kryzysie – rozmowy dwu osób – unaocznia zakończenie *Biesów* Fiodora Dostojewskiego, znane jako „spowiedź Stawrogina”. Tytułowy bohater zwierza się z zamiaru upublicznienia swoich win (gwałtów na dzieciach, morderstwa, otrucia) zakonnikowi z monasteru. Nie znajduje u niego zrozumienia. Tichon proponuje Stawroginowi anachoretyzm – życie w samotności oraz ascezę. Poucza także, że spowiedź publiczna umacnia pychę, służy „odegraniu” i „przedstawieniu” win, dlatego proponuje korektę stylu (skądinąd sprowadzając swoją propozycję do działań retorycznych) i wejście na drogę epitymii<sup>1</sup>. Retoryka tej rozmowy sprowadza się do wymiany między przeciwnikami argumentów, przy czym żaden z nich nie przyjmuje racji drugiego, nie jest też jasne, jak w tym przypadku należy rozumieć samo pojęcie racji i emocji, ponieważ obaj rozmówcy nie wyjawiają wszystkich okoliczności spotkania, a w Stawroginie nie dochodzi do przemiany.

„Swoim życiem nie przymierzam się przecież ani do piekła, ani do nieba”, napisze Kamil Durczok (2016, 224). Perspektywa metafizyczna, zakorzeniona w katolicyzmie, powraca w jego narracjach wiele razy, zwykle jednak w postaci niepogłębionych i fragmentarycznych refleksji. Dlatego refleksja o diable i aniele, siedzących po lewej i prawej stronie dziennikarza, zwraca uwagę na pewien topos, sięgający czasów średniowiecza i tzw. *ars bene moriendi*, czyli sztuki dobrego umierania. Gdy Durczok wspomina o „diabie, który siedział na lewym ramieniu i przekrzykiwał anioła, który siedział na prawym” (K.D., M.Cz., II/4:48), osadza rozmowę z Czyżem w kontekście narracji przedśmiertnych prowadzonych w obliczu upersonifikowanych sił nadprzyrodzonych. Jedną z takich narracji, rozmowa Śmierci z Rycerzem z *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana, wydaje się szczególnie ważnym kontekstem. Po pierwsze ze względu na ogólną wymowę: Śmierć, grana w filmie przez Bengta Ekerota, nosi czarną opończę i, podobnie jak Czyż, jest oszczędna w gestach i słowach, statyczna, czasem nawet cyniczna, epiforyczna,

1. Jak tłumaczy Dostojewski, w chrześcijaństwie wschodnim jest to „rodzaj pokuty polegającej na stworzeniu penitentowi warunków, w których grzech nie może go atakować. Epitymia nie nosi charakteru kary. Nie chodzi bowiem o naprawienie skutków zła, lecz wysuszenie jego źródła” (Dostojewski 1992, 684).



jak gdyby bezmyślna, a jednocześnie gwałtowna w swoich reakcjach. Po drugie rozmowa prowadzona przez bohaterów obrazu Bergmana toczy się dynamicznie, w stylu stychomytii, przez co staje się też niejednoznaczna:

Śmierć: Jestem śmierć.

Rycerz: Przyszłaś po mnie?

Śmierć: Towarzyszę ci od dłuższego czasu.

Rycerz: Wiem o tym.

Śmierć: Jesteś gotów?

Rycerz: Jeno ciało moje jeszcze się lęka.

Śmierć: Nie potrzebujesz się tego wstydzić (Bergman 1997, 98).

#### 4. Tradycje narracji o kryzysie: kontekst ideowy

W tradycji europejskiej wyznaniom o kryzysie towarzyszy chęć zmiany, czyli nawrócenie. „Postawa *metánoi* to pierwszy element stawania się chrześcijaninem” (Dąbek 1996, 7). W *Starym Testamencie* poprzedzają ją ofiary składane ze zwierząt i ludzi Bogu, dopiero w *Nowym Testamencie* przemiana staje się wewnętrzną pracą ogarniętego kryzysem podmiotu. W tym znaczeniu kryzys zazwyczaj okazuje się stanem dobrym, ponieważ poprzedza on akt zawierzenia Stwórcy. Według Petera Sloterdijka współcześnie *metánoia* oznacza głęboko zakorzoną w historii religii retoryczną potrzebę zmiany, opartą na imperatywnej eksklamacji zapisanej przez Rainera Marię Rilkego „Musisz życie swe odmienić!” (Sloterdijk 2014, 36), a zatem przerwać, porzucić dotychczasowy sposób życia, czego echa usłyszeć można także w tytułach analizowanych tu narracji: *Przerwa w emisji* czy *Dziennikarz przerywa milczenie!* Źródłem takiej *metánoi* są dziś jednak nie tylko religie, lecz także treningi, coaching, sportowe wyzwania stawiane ciału, zmieniające życie społeczeństw w kult permanentnej odmiany; symbolizuje ją niczym *credo* wspomniana eksklamacja, zbliżająca do siebie religię i sport, a szczególnie sport i retorykę:

Wyzbądź się swego przywiązania do wygodnego życia – pokaż się w gimnazjum (*gymnos*, nagi), dowiedz, że nie jest ci obojętna różnica między doskonałym a niedoskonałym, zademonstruj, że osiągnięcie – znakomitość, *areté*, *virtù* – nie są dla siebie obcymi słowami [...]. Nie przegap okazji trenowania z bogiem! (Sloterdijk 2014, 39–40).

Ponieważ rozmowa Durczoka z Czyżem przypomina sparing, czyli trening prowadzony w celu sprawdzenia formy (rozmówcy, przyjaciela, chorego, przeciwnika), pojawiająca się pod jego wpływem *metánoia* – jak się dalej okaże: nieudana i nieprawdziwa – w zasadzie jest jedynie upozorowanym wzmocnieniem racji, z których dziennikarz próbuje się wycofać. W tym znaczeniu – ale tylko w pewnych jego aspektach – jego rozmowa nosi cechy dyskusji erystycznej, „w której

przeciwnicy dążą do obrony swoich stanowisk nawet kosztem prawdy, nie wahają się sięgać po kłamstwo, półprawdy, argumenty przekonujące i robiące wrażenie, choć w istocie bezwartościowe, kryjące w sobie zamaskowane błędy i obliczone na zmylenie przeciwnika” (którym jest tu audytorium) (Szymanek 2021, 4). W ujęciu Sloterdijka *metánoia* jest jednak działaniem pozornym. Narzucający ją kryzys uzmysławia, że przemiana stanowi zarazem naturalną reakcję na porażkę (osobistą lub polityczną), w pewnym sensie nawet zdrowy odruch, zmuszający do „lustracji *decorum*, przewodnich maksym życiowych” (Sloterdijk 2014, 421), ale jednocześnie nie jest żadną przemianą. Jest raczej przygotowywanym zawczasu przyjmowaniem oczywistości, a nie całkowicie nowej doktryny, dlatego tak dobrze oddaje jej logikę paramologia, jedna z figur dialektycznych, nazywana także *concessio* (koncesją, ustąpieniem). Jest ona aktem pseudohojności, mającym na celu przekonanie audytorium do racji mówiącego pod pozorem odejścia od argumentów, które faktycznie zostają wzmocnione w trakcie wystąpienia (Zimmerman 2005, 274). Heinrich Lausberg tłumaczy paramologię jako wyznanie, które: „nie jest zupełne (ponieważ w przeciwnym razie proces byłby zakończony), ale albo tylko częściowe (które może być powetowane naszymi własnymi argumentami, mającymi większą wagę), albo ironiczne” (Lausberg 2002, 466). Według innej definicji „paramologia powstaje wówczas, gdy w niektórych sprawach przyznajemy rację przeciwnikowi, a następnie wprowadzamy kwestię, która albo ma większą wagę niż poprzednie uznanie racji przeciwnika, albo nawet poddaje całkowicie w wątpliwość to, co przyznaliśmy stronie przeciwnej” (Lausberg 2002, 466).

Najważniejszą tradycją rozmowy Durczoka z Czyżem okazuje się teatr – i to nie tylko teatr grecki z jego koncepcją tragedii, bohatera tragicznego, winy czy oczyszczenia – ale też współczesny teatr impresaryjny, posiadający tzw. „małą scenę”, operujący oszczędnymi środkami, grający kameralne spektakle, pozbawiony wielu cech, które mają zazwyczaj teatry (tak w sensie estetycznym, jak i organizacyjnym). Na miejsce spotkania Durczoka z Czyżem wybrany zostaje taki właśnie, oszczędny i surowy, teatr Korez, znany z wystawiania sztuk Schaeffera, Janoscha czy Lyski. „Korez to teatr, w którym nie ma etatów. Aktorzy zarabiają tyle, ile zagrają. Nie ma też bileterki i szatniarza, w te role wcielają się aktorzy. Szatniarz – jak głosi napis – «nie sznupie po kapsach», a widz musi zapamiętać numer wieszaka, bo – by usprawnić wydawanie okryć – nie wydaje się widzom numerków” (Lubina-Cipinska 2012). Nie ma w nim nawet bufetu. Korez to antynomia szklanego TVN – jest mały, duszny, ciemny i w niczym nie przypomina korporacji. Uderza bezpośredniością, kładzie nacisk na grę aktorską, obywa się bez dekoracji, za to wymaga reakcji widza, wręcz jego zaangażowania. Michel Foucault (2018, 79) zauważa, że „jedną z funkcji teatru w europejskich społeczeństwach było stawanie się miejscem debaty o zagadnieniu prawa, oddawanie sceny

na jej potrzeby”. Scena Korezu, oddana Durczokowi i Czyżowi, spełnia podobną funkcję – ma stać się miejscem walki o wizerunek jednego z rozmówców, miejscem rozliczenia jego win, a także interpretacji jego postępów, w tym samym czasie ocenianych przez sąd.

## 5. Teatr winy i (nieudanej) przemiany

W takich warunkach – kameralnego spektaklu bez udziału widowni – odbywają rozmowę dziennikarze. Odbywają ją niczym aktorzy, choć grają w pustej sali. Audytorium mają być widzowie kanału Czyża, dlatego też przedstawienie uwzględnia logikę sieci: krótkie dialogi, szybkie wnioski. Rozmówcy siedzą na starych fotelach, zwróceniem twarzami częściowo do siebie, częściowo do kamery, zajmując pozycję współpracy (Pease 2005, 136). Umieszczenie ich w ciemności, nawet nie naprzeciwko siebie, ale w pod kątem 135 stopni, tworzy ascetyczny plan. Ta ascetyczna scena ukazuje też ciała bohaterów, eksponuje ich stroje i gesty. Durczok jest ubrany w białą koszulę, kamizelkę i dżinsy. Gestykuluje swobodnie, często się rusza, patrzy w bok, kręci głową, obraca szyję w różne strony. Stara się być sprężysty, porusza ręką, którą albo zasłania twarz, jakby przed ciosem przeciwnika, albo zaciska pięść, stając się bokserem na pustym ringu. Czyż jest ubrany na czarno. Jego wysportowane i umięśnione ciało ledwie się porusza: zastygłe w milczeniu, niepokazujące żadnych emocji, skonstrastowane z żywym ciałem przyjaciela. Ten teatr dwu aktorów, osadzony w wielu tradycjach (od Dürrenmatta po Schaeffera), jest przede wszystkim spektaklem w rozumieniu społecznym, zamrażającym kulturę (Debord 2006, 130). Współczesne społeczeństwa kapitalistyczne, jak dowodzi Guy Debord, składają się z zapalonych widzów żądnych wyłącznie „pseudowydarzeń”, a nie prawdziwych historii, dlatego na spektakl Kamila Durczoka i Marka Czyża, chociaż uderza on głębią i uwodzi symboliką, trzeba patrzeć jak na inscenizację prawdy, prawdopodobnie napisaną i odegraną „na żywo”, a potem zmontowaną z trzech ujęć kamer, ale też odpowiednio „rozmiękczoną” i „uproszczoną”, czyli dostosowaną do warunków youtube’owego kanału. Jest to spektakl, w którym każdy z bohaterów odgrywa swoje racje: w przypadku Kamila Durczoka skupiają się one na emocjach, w przypadku Marka Czyża – na prawie, rozumie i faktach. Zaczynijmy od tych ostatnich.

Czyż formułuje pytania lub oznajmienia. Posługuje się często interrogacją. Zadaje celne i bolesne ciosy, przed którymi nie ma gdzie uciekać (nawet jeśli je tylko inscenizuje):

- „Schudłeś” (K.D., M.Cz., I/0:09),
- „Czyli choroba, nie terapia” (K.D., M.Cz., I/0:19),
- „Ja cię zapytam krótko, a ty mi długo odpowiedz: jak się spada?” (K.D., M.Cz., I/2:15-2:19),

- „Czemuś tam nie został [o „Faktach”]?” (K.D., M.Cz., I/5:25),
- „Czyli Durczok zepsuł Silesion? Stworzył i zepsuł?” (K.D., M.Cz., I/11:50),
- „A kiedy zobaczyłeś, że to już. Jestem alkoholikiem. Wiem to na pewno” (K.D., M.Cz., I/14:53),
- „Myślisz, że porównywanie człowieka chorego na raka do człowieka, który jest alkoholikiem, jest w porządku?” (K.D., M.Cz., II/2:55-3:02),
- „Kajdanki bolą?” (K.D., M.Cz., II/3:50),
- „Pachołek to był początek twoich kłopotów czy początek wybawienia?” (K.D., M.Cz., II/6:00-6:14),
- „Z czego żyjesz?” (K.D., M.Cz., II/8:23),
- „Pusto się zrobiło bardzo?” (K.D., M.Cz., II/8:50),
- „Naprawdę ktoś chce płacić Durczokowi za to, jak się buduje markę osobistą?” (K.D., M.Cz., II/12:04),
- „Czy ktoś wierzy facetowi, który swoją markę zrujnował?” (K.D., M.Cz., II/12:10),
- „Pewnie nic z tego nie będzie, ale nie mogę cię nie zapytać: boli, jak syn zmienia nazwisko?” (K.D., M.Cz., II/21:25),
- „I to jest bilans pięćdziesięciodwulatka?” (K.D., M.Cz., II/20:57).

Większość z tych pytań kryje w sobie założenia – interpretuje biografię rozmówcy („schudłeś”), metonimizuje fakty („pusto”, o osamotnieniu Durczoka po wypadku w 2019 roku), pozoruje zawahanie (*dubitatio*), poddaje w wątpliwość działania głównego bohatera. Zgodnie z logiką paramologii zwątpienie jedynie umacnia narrację tego, który wypowiada poddawane ocenie sądy, a przede wszystkim – pomaga formułować Durczokowi opowieść, pozwala mu się wytłumaczyć, nie usprawiedliwić, ale właśnie wytłumaczyć i tym samym nie porzucać swoich działań, nie odchodzić od nich. Można powiedzieć, że Czyż działa tu w imieniu widza, który byłby dla Durczoka być może jeszcze surowszym sędzią czy jeszcze bardziej stanowczym rozmówcą. Pytania – jak hejt, o którym wspomina dziennikarz – działają jednak ozdrowieńczo: dzięki temu, że zostają postawione w warunkach rozmowy, można w ogóle udzielić na nie odpowiedzi.

Argumentacja Durczoka opiera się na zasadzie wyłożonej w *Przerwie w emisji*: „nie mogę zostawić przeciwnikom ostatniego słowa. Nawet nie chodziło o obronę [...]. Nie chciałem się rozgrzeszać, tylko powiedzieć, co myślę” (Durczok 2016, 43). Czyż daje mu zatem – prawdopodobnie wcześniej ustaloną – możliwość obrony; wcielając się w wyobrażonych przeciwników przyjaciela, stwarza okazję do apologii i zachowania pozorów zasady *Nemo iudex in causa sua* (łac. nikt nie może być sędzią we własnej sprawie). Ponieważ Kamil Durczok, który w 2021 roku ponosi wspomnianą karę za spowodowanie katastrofy w ruchu lądowym i przeciw któremu toczą się być może inne, niejawne sprawy (np. za sfałszowanie weksli), ma w tym czasie już bardzo określone doświadczenie udziału w procesach sądowych, wykorzystuje scenerię teatru Korez, by stworzyć własną narrację o kryzysie i za jej pośrednictwem wziąć siebie w obronę. Trudno w tym miejscu rozsądzić, czy jest to zamierzony cel rozmowy, czy raczej efekt spontanicznego

działania, jednak większość argumentów, z jakich korzysta Durczok, mieści się w tradycji erystyki. Najważniejsze z nich to: *argumentum ad populum* i *argumentum ad passiones*, a tu – *argumentum ad superbiam* (Szymanek 2004, 59, 61). Zaczniemy od tego ostatniego, pojawiającego się zresztą także w autobiografiach. Chorobą, a zwłaszcza pracą w TVN Durczok często tłumaczy zachowanie, które nazywa „rozbisurmanieniem”:

Jak się wychodzi ze studia telewizyjnego, jak się przeżyło taki moment, że znasz wyniki wyborów, a cała Polska na nie czeka, jak zrobiłeś megawydanie «Faktów», gdzie pokazałeś to bravurowo razem ze swoimi ludźmi, którzy byli świetni w teamie – jest wybór pierwszego czarnoskórego prezydenta Stanów Zjednoczonych, złazisz z tego dachu hotelu Hay-Adams, włazisz do reżyserki i siedemdziesięcioletni czy sześćdziesięcioletni faceci biją ci brawo, bo zrobiłeś megashow, lepszy niż stacje, które stoją obok ciebie, [...] gdzieś musi być sprzęgło między tym światem, w którym byłeś prawie bogiem... [...]. To jest taki moment władzy [...]. Znajdź mi przejście z tego boskiego świata... (K.D., M.Cz., II/0:06-0:38).

Argument „z pychy” nie dotyczy oczywiście przeciwnika, Durczok wysuwa go przeciwko sobie, ale nie po to, by ją sobie zarzucić. Wskazuje na pychę, ponieważ szuka dla niej usprawiedliwienia. Pycha jest bowiem jedną z kluczowych emocji jego retoryki racji. Buduje ona solipsystyczny światopogląd Durczoka, który prawie zawsze sprowadza zasady rządzące światem do własnego przypadku. Tak też dzieje się z argumentem z podobieństwa (Szymanek 2008), gdy Durczok podkreśla, że chorując na raka, nie porównywał się z dzieckiem czy alkoholikiem: „To był tylko i wyłącznie mój wybór” (K.D., M.Cz., II/3:16). Ale też: „Ja mam prawo, ja mam prawo porównywać jedno i drugie (raka i alkoholizm), bo przechodziłem jedno i drugie, to jest taka sama choroba” (K.D., M.Cz., II/3:40-3:46). Zestawienie obu chorób ma przynieść jeszcze inny skutek – przekonać widza, że skoro w przypadku pierwszej z nich Durczok odbudował, a nawet wzmocnił swój wizerunek, stanie się tak też z drugą. Opiera się ono jednak na błędnym wnioskowaniu, do którego doprowadza solipsystyczne odnoszenie wszystkiego do siebie: rak i alkoholizm nie są ze sobą tożsame tylko dlatego, że na obie choroby zapadł Kamil Durczok.

Często dziennikarz sięga też po argumentację związaną z uczuciami odbiorców – czyni wówczas z siebie „swojaka”, szuka między sobą a audytorium pozornych podobieństw (bo przecież i tak później wszystko sprowadza do siebie). „Równym chłopem” (Szymanek 2004, 59) staje się na przykład, gdy tłumaczy widzom, jak dawał sobie przyzwolenie na jazdę po pijanemu: „Ja sobie mówiłem: chłopie, odpuść, jedź nad to morze, napij się albo nie napij” (K.D., M.Cz., II/14:50). W zacytowanym fragmencie uderza jeszcze co innego – zasada mówienia do siebie niczym w *soliloquium* za pośrednictwem kilku różnych figur, będących eksteryzacją Ja mówcy. Są nimi: 1. os. l. poj. (gdy Kamil Durczok mówi o sobie

„ja byłem”), 2. os. l. poj. (gdy Durczok zwraca się do siebie za pomocą „ty”) i 3 os. l. poj., najczęściej stosowana w dialogu i najefektowniejsza – czyli oddzielny „Kamil Durczok”, „Kamilek” czy „Durczok”. Już w pierwszej minucie wywiadu Czyż mówi: „zaskakująco wiele osób mnie pyta, czy Durczok znowu ma raka” (K.D., M.Cz., I/0:33). W drugiej części rozmowy bohater tworzy wręcz kilka swoich sobowtórów, z których jeden zabija drugiego:

To, co zabiło Durczoka to Kamil Durczok – ten zły, ten który sobie ze sobą nie potrafił poradzić, **choć powinien**, ten, który nie dojrzał, **choć powinien**, ten, który nie przerwał tego odpowiednio wcześniej, **choć powinien**, to mnie zabiło [podkr. – autorzy] (K.D., M.Cz., II/5:45-6:01).

Powtarzana figura głównego bohatera, obracana przez rozmówców w rękach jak obcy przedmiot, zyskuje z czasem status odrębnego aktora, którego losy widz jak gdyby śledzi na oddzielnym, niewidzialnym ekranie. Ale rozmnożenie tej autor-skiej figury w połączeniu z epistrofą zaznaczoną w cytacie oznacza także formalne wystąpienie *metánoi*. Podkreślając jej wymiar stylistyczny, zwracamy zarazem uwagę na pusty gest Durczoka, za którym nie idzie żadna konwersja. *Epistrophé*, która w wyznaniach o kryzysie (np. św. Augustyna) powinna oznaczać „obróć duszy” (Sloterdijk 2014, 417, 424), ukazuje jedynie łatwość, z jaką mówca posługuje się retoryką, a że zwraca się do audytorium, z którym już wcześniej zawiązał pakt religijny za pośrednictwem motywów katolickich, może liczyć na to, że dojrzy ono w jego geście znamiona modlitwy, wręcz przebłagalnej litanii. *Epistrophé* pozostawia niezatarte wrażenie władzy Durczoka nad językiem.

W wypowiedziach o kryzysie dziennikarz stara się przekonać odbiorców, że panuje także nad swoim życiem. „Wcale nie jestem na dnie. Ja siebie przekonuję, że nie jestem na dnie. Pięć lat przyniosło mi nowe życie” (K.D., M.Cz., II/3:38). Niektóre złe doświadczenia, jak upadek Silesion.pl, nazywa „bolesną, ale potrzebną lekcją” (K.D., M.Cz., I/13:20), inne – wypadek samochodowy – rozpatruje z pomocą Czyża w perspektywie metafizycznej („początek wybawienia”). Traktuje kryzys jako czynnik sprawczy, jako konieczny element samorozwoju, traci jednak z oczu społeczne konsekwencje swoich czynów, które dotknęły byłych pracowników, przyjaciół, rodzinę. Ograniczenie pola wypowiedzi do własnej osoby, rozmnożenie jej na wiele bytów i dyskutowanie z każdym z osobna zaburza perspektywę dialogu, sprawia też, że skruczę zastępuje emfatyczne samozadowolenie. Widać je wyraźnie w paramologicznym zakończeniu rozmowy, poświęconym zagadnieniu wizerunku w coachingu.

W 2019 roku Durczok współpracował z coachem Fryderykiem Karzełkiem<sup>2</sup>, realizując dla jego firmy usługi w postaci wykładów i warsztatów poświęconych

2. Coach, autor książek poświęconych samorozwojowi, prowadzący codziennie rano spotkania w sieci dla swoich fanów, zwolennik wczesnego wstawania i treningu wytrwałości. Więcej na stronie: „Zrób z Życia Arcydział”, <https://www.fryderykkarzelek.pl/>.

wizerunkowi firmy. Opierając się na „metodzie sześciu kroków: od wiedzy do rezultatu” (*Usługa*), określanej jako autorska metoda przetwarzania kryzysu w sukces, dziennikarz opowiadał słuchaczom o swoich doświadczeniach: kryzysie jako szansie, kryzysie wizerunkowym czy radzeniu sobie w trudnych sytuacjach i wykorzystywaniu ich „in plus” (*Usługa*). Jeden z tematów spotkania brzmiał nawet (pisownia oryginalna): „CASE STUDY – Kamil Durczok – jak zostałem Dziennikarzem najbardziej godnym zaufania – ćwiczenia mające na celu pokazać Ci jak w Twojej firmie można [sic!] budować wizerunek godnej zaufania” (*Usługa*). Lektura oferty nazwanej wprost „Usługa – Budowa wizerunku z Kamilem Durczokiem” stawia rozmowę dziennikarzy w dwuznacznym świetle, każe bowiem zastanowić się, czy jej celem nie była przede wszystkim komercjalizacja wizerunku, a nie – jak sygnalizowaliśmy we wstępie – rozstrzygnięcie kwestii z gatunku tych „na śmierć i życie” w perspektywie dorywczą, poważnej tradycji zachodnioeuropejskiej. Filozofia coachingowa Karzełka (2021) opiera się przede wszystkim na posunięciu do granic absurdu optymizmie, powtarzaniu codziennie tych samych czynności czy wręcz antropotechnice. To filozofia będąca realizacją (jeśli nie wypaczeniem) idei *metánoi*. Cechuje ją radykalny rygor, nieobecny w życiu Durczoka.

Kontekst coachingu i kryzysu wizerunku ujawnia samozwrotny, autotematyczny wątek omawianej rozmowy. Wyznanie, kluczowe w sądownictwie, moralności i religii, jak przekonuje Michel Foucault (2018, 19-39), staje się coraz ważniejsze w instytucjach nowożytnych, które domagają się od sprawcy nie tylko przyznania się do zbrodni czy występku, lecz także opowiedzenia własnych win, by można było zidentyfikować podmiotowość zbrodniarza. Durczok przerywa milczenie, gdyż chce wyznaczyć własne winy. Opisywane w artykule liczne konteksty kulturowe sugerują właśnie taką interpretację – nie będzie to sąd, gdzie dziennikarz musi się i tak tłumaczyć, ale raczej spowiedź, w czasie której opowie o swoich winach i spróbuje zrozumieć ich przyczyny. Ale zakończenie, informacja o kryzysie wizerunku, w dziedzinie czego Durczok czuje się ekspertem, wprowadza w cały spektakl aporetyczną ambiwalencję. Wyznanie ma być przecież wypowiedzeniem prawdy – ale wyznanie eksperta od kryzysu wizerunku może być tylko próbą stworzenia kolejnego wizerunku, który osłabi czy przezwycięży kryzys. Możemy zapytać, który kryzys – wizerunkowy czy egzystencjalny? O ile ten drugi Durczok kilka razy neguje, chełpiąc się udanym życiem, to tego pierwszego zanegować nie jest w stanie, może go tylko zasłaniać, produkując kolejne obrazy własnej osoby. Przywołany Foucault wiele pisał o wyznaniu i przymusie mówienia, a szczególnie o tym, kogo można zmusić do mówienia i wyznawania (Foucault 2018, 19-39). Zwykle zmusza się do mówienia tych, którzy mówić nie potrafią, których nie nauczono, jak mówić, by być słuchanym. W ich

przypadku z trudem wydobyte wyznanie ma służyć potwierdzeniu podmiotowego charakteru zbrodni, wykazaniu, że podsądny nie tylko popełnił występki, ale jest też zbrodniarzem. Wyznanie może jednak też służyć innym celom – pod warunkiem, że potrafi się mówić tak, by być słuchanym. To szansa dla podsądnego, by ukazać swoją zbrodnię czy występki w innym świetle, osłabić własną winę i wzbudzić empatię słuchaczy. Z tej drugiej sytuacji korzysta Kamil Durczok. Przed sądem staje bowiem wyjątkowa postać, którą przez wiele lat oglądały i słuchały miliony widzów – ktoś, kto najlepiej wie, jak mówić, by słuchano go w napięciu, z zaciekawieniem i empatią.

## 6. Podsumowanie

Rola prezentera serwisu informacyjnego wymaga połączenia dziennikarstwa i aktorstwa. W równej mierze chodzi o mówienie jako przekazywanie informacji, jak i o odczytywanie napisanej kwestii. Wielokrotnie przywoływany kontekst teatru można uszczegółowić odwołaniem do modelu aktorstwa zaproponowanego przez Konstantina Stanisławskiego, który domagał się od aktora utożsamienia z rolą i autentycznego przeżywania uczuć, jakich wymagała rola. W przypadku prezentera to utożsamienie może prowadzić do zagubienia poczucia różnicy między rolą a rzeczywistością. Dlatego Durczok wielokrotnie podkreśla doniosłość własnej pracy i poczucie władzy, jaką miał nad politykami, a właściwie nad całym społeczeństwem, które śledziło jego twarz i gestykulację, by dowiedzieć się o najważniejszych wydarzeniach, jak choćby o wyniku wyborów. W narcystycznym podkreślaniu własnej ważności zatracą się granica między znaczeniem omawianego wydarzenia, a znaczeniem samego przekazu. Z McLuhanowskiego docenienia medium, które samo staje się przekazem, powstaje narcyzm medialnego narratora, który chce wysunąć się na pierwszy plan, a rzeczywistość potraktować jako przypadkowe dopełnienie jego spektaklu.

Odejście ze stacji telewizyjnej, wyrzucenie z telewizyjnego studia, z owej „złotej klatki”, dla Durczoka staje się zatem nie tyle upadkiem zawodowym czy finansowym, ale kryzysem afektywnym i uznaniowym. Prezenter nadal chce być narratorem, którego oglądają i słuchają miliony, więc tworzy kolejny projekt, serwis Silesion.pl. Sytuacji Kamila Durczoka nie da się zredukować do walki o uznanie w ramach medialnego spektaklu czy walki toczonej w coraz gorszych miejscach sieciowej komunikacji. W tym tańcu wizerunków, masek i ról pojawia się w zadziwiający sposób rzeczywistość. To rzeczywistość jednostki bliskiej śmierci, która jakoś się z tą perspektywą ostateczną mierzy, ale jeszcze ciągle walczy o przyciągnięcie spojrzenia, o zachowanie nie tyle twarzy, coraz bardziej zmienionej przez chorobę, co roli w społeczeństwie, którą miała odgrywać. To jakby aktor, który



ostatnimi siłami próbuje odegrać wyuczone gesty, zachować resztki rozpadającej się maski i spływającego makijażu, a widzom podsunąć kolejny wizerunek, który przyciągnie ich spojrzenia. W tym kontekście innego znaczenia nabiera pozorna *metánoia*, pozorna przemiana, do której Durczok nie wydaje się być zdolnym. Tak jak nie potrafi odsunąć się od mediów, tak i możliwość przyznania się do winy nie staje się momentem autentycznej skruchy, a raczej dostarcza okazji, by jeszcze na chwilę przedłużyć medialne życie.

Struktura tragedii domaga się rozpoznania przez bohatera swojego położenia, które jednak nie ratuje od nieuniknionej klęski. Biografia Durczoka na pewno ma strukturę tragiczną – naznaczona jest wielkimi wyzwaniem, bliskością śmierci, a także różnie rozumianego końca, jak choćby walki z chorobą nowotworową, początkowo rozstrzygniętej heroicznie. Ale dalszy przebieg tej historii to już upadek, którego bohater nie chce rozpoznać, choć krótkie, ale celne pytania Czyżby zmuszają go do konfrontacji z własnym życiem jako całością – złożoną z egzystencji coraz bardziej wyniszczzonego ciała i z wizerunku, coraz bardziej zniszczonego kolejnymi aferami i wyrokami. W fenomenologicznej analizie Maxa Schelera tragedia polega na nieuniknionym i koniecznym zniszczeniu pozytywnej wartości, często z powodu autodestrukcyjnej siły, która wykorzystuje też dobre cechy (Scheler 1976, 75). Czym może być tragedia z społeczeństwie medialnego spektaklu? Czym może być pozytywna wartość społeczeństwa, które przesadnie waloryzuje pewność siebie przechodzącą w narcyzm, a na pierwszy plan wysuwa troskę o wizerunek? Durczok przez wiele lat wcielał te wartości, szczególnie dzięki wygranej walce z nowotworem, jednym z najgroźniejszych przeciwników człowieka w czasie pokoju. Bohater ponowoczesnego społeczeństwa spektaklu nie może jednak skończyć tak szybko, jak bohaterowie tragedii greckiej – nie może rozpoznać własnej winy i dokonać samookaleczenia. Wielość wizerunków, a także ich medialna niestabilność, osłabia i pomnaża koniec, zmieniając go w egzystencjalny i wizerunkowy kryzys, który można próbować ciągle interpretować na nowo.

## BIBLIOGRAFIA

### LITERATURA PODMIOTU

- „K.D., M.Cz” – skrót „Dziennikarz przerywa milczenie! Rozmowa z Kamilem Durczokiem”. Czyż tak! Dostęp: 31.01.2022. [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_DsibGDglA&t=892s](https://www.youtube.com/watch?v=b_DsibGDglA&t=892s)
- Durczok, Kamil.** 2005. *Wygrać życie. Rozmowy przeprowadził Piotr Mucharski.* Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Durczok, Kamil.** 2016. *Przerwa w emisji.* Warszawa: Edipresse Polska S.A.

## LITERATURA PRZEDMIOTU

- Augustyn, św.** 1995. *Wyznania*. Przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Tadeusz Kubiak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Bergman, Ingmar.** 1977. „Siódma pieczęć (Det Sjunde Inseglet), 1956”. W *Scenariusze*. Przeł. Kazimierz Młynarz. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Blumenberg, Hans.** 1997. *Rzeczywistości, w których żyjemy*. Przeł. Wanda Lipnik. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Butzer, Günter.** 2008. *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, Paderborn, München: Fink
- Dąbek, o. Tomasz Maria OSB.** 1996. „Nawracajcie się!”. *Metanoia w Nowym Testamencie*. Katowice: Księgarnia Św. Jacka.
- Debord, Guy.** 2006. *Spółczesność spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dostojewski, Fiodor.** 1992. *Biesy*. Przeł. T. Zagorski, Z. Podgórzec. Warszawa: Wydawnictwo Puls.
- Foucault, Michel.** 2018. *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain, 1981*. Przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Gadamer, Hans-Georg.** 2011. *O skrytości zdrowia*. Przeł. Andrzej Przyłębski. Poznań: Media Rodzina.
- Hume, David.** 1976. *O tragedii*. Przeł. Teresa Tatarkiewiczowa. W *Arystoteles, David Hume, Max Scheler. O tragedii i tragiczności*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jastrzębowski, Sławomir.** 2021. „Interesujący case Kamila Durczoka”. *Salon24.pl*. Dostęp: 31.01.2021. <https://www.salon24.pl/u/jastrzebowski/1181762,interesujacy-case-kamila-durczoka>
- Lausberg, Heinrich.** 2002. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp Albert Gorzkowski. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.
- Lubina-Cipinska, Danuta.** 2010. „Fenomen Korezu. Kilka słów o katowickim teatrze”. *Dziennik Teatralny*. Dostęp: 31.01.2022. <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/fenomen-korezu.html>
- Karzelek, Fryderyk.** 2021. *Zrób z życia arcydzieło*. Dostęp: 23.08.2022. <https://www.fryderykkarzelek.pl/>
- Pease, Allan.** 2005. *Mowa ciała. Jak odczytywać myśli innych ludzi z ich gestów*. Przeł. Piotr Żak. Kielce: Jedność.
- Perelman, Chaim.** 2004. *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*. Przeł. Mirosław Chomicz. Red. nauk. Ryszard Kleszcz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Perinbanayagam, Robert.** 2016. *The Rhetoric of Emotions. A Dramatistic Exploration*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Platon**, wyd. 1999. *Dialogi*. T. II. Przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo ANTYK.
- Scheler, Max.** 1976. *O zjawisku tragiczności*. Przeł. Roman Ingarden. W *Arystoteles, David Hume, Max Scheler. O tragedii i tragiczności*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sloterdijk, Peter.** 2014. *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Przeł. Jarosław Janiszewski. Wstęp Arkadiusz Żychliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA.
- Szymanek, Krzysztof.** 2004. *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szymanek, Krzysztof.** 2008. *Argument z podobieństwa*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Szymanek, Krzysztof.** 2021. „Erystyka, moralność i wojna”. *Folia Philosophica* 1 (45), 1-19. Dostęp: 30.01.2022. <https://doi.org/10.31261/fp.12285>.

- Szymutko, Stefan.** 2001. *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- tw. 2019. *W czwartek z sieci zniknął serwis Kamila Durczoka Silesion.pl*. Dostęp: 31.01.2022. <https://www.wirtualnemediamedia.pl/artykul/koniec-serwisu-kamila-durczoka-silesion-pl>
- Usługa. Budowa wizerunku z Kamilem Durczokiem*. Dostęp: 31.01.2022. <https://uslugirozwojowe.parp.gov.pl/wyszukiwarka/uslugi/drukuj-pdf?id=302443>
- Ultranowoczesne studio „Faktów”*. *TVN jak Al-Dżazira*. Dostęp: 31.01.2022. <https://rozrywka.dziennik.pl/telewizja/galeria/406398,wystartowalo-nowe-studio-faktow-i-stacji-tvn24.html>.
- Zimmerman, Brett.** 2005. *Edgar Allan Poe. Rhetoric and Style*. Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press.