

---

# Prezentacje

---

## Nadzorować i słuchać

---

Peter Szendy

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, s. 208–235

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.13

### Przesłuchania przed słuchaniem

Szpiedzy słuchają. Z pewnością także patrzą – by nadzorować. Ale większość ich aktywności jest audytywna. Jak napisał jeden z komentatorów *Sztuki wojny*, niejaki Kia Lin: „Armia bez szpiegów jest jak człowiek [...] bez uszu”<sup>1</sup>.

A zatem zasadniczo szpiegdy byłiby na nasłuchu. Znajdują się przed każdym, kto uważnie nasłuchuje, co się dzieje, są akustycznymi czujnikami kierującymi w stronę tego, co ma nadejść, lub ukrywającymi się w tym, co nadchodzi zamaskowane. Podśluch wydaje się więc jedną z najstarszych praktyk poszukiwania punktów orientacyjnych słuchania lub osłuchiwania świata.

Czy jednak, przeciwnie, w każdym rodzaju słuchania nie istnieje podszept czy też popęd powiadamiania? Czyż słuch nie uczestniczy zawsze w pracy wywiadu, Intelligence, jak określa się to w języku angielskim?

---

**Peter Szendy** – profesor nauk humanistycznych i literaturoznawstwa porównawczego na Brown University, filozof, muzykolog, teoretyk kultury. Autor wielu książek, w tym głównie dotyczących fonosfery, problemów praktyki słuchania i politycznego wymiaru muzyki. Do jego najważniejszych prac należą: *Écoute une histoire de nos oreilles* (2001); *Membres fantômes: des corps musiciens* (2002); *Kant chez les extraterrestres: philosophifications cosmopolitiques*, (2011); *L'Apocalypse-cinéma 2012 et autres fins du monde* (2012).

---

<sup>1</sup> J. Lévi, *Commentaire*, w: Sun Tzu, *L'art de la guerre*, przeł. i oprac. J. Lévi, Hachette Littératures, Paris 2000, s. 296.

Skoro okazało się, że słuchanie i szpiegostwo nierozzerwalnie łączą się w poszczególnych historiach, niezwykle trudno zliczyć, ustalić liczbę, działania i namiętności szpiegów, tych wyjątkowych słuchaczy, w Biblii i wielu innych miejscach. Nawet jeśli przyjąć, że przypuszczalnie mogą się pojawić trudności w tłumaczeniu, powinno być jasne, że niezależnie od dokładności przekładu zwykły nurt rzeczywistych wypadków, które je określają i wydobywają na światło dzienne („szpion”, „tajny agent”, „szczur”, „kapuś”, „informer”, „sykofant”, „donosiciel”, „gumowe ucho”, „wtyczka” etc.), nie wystarczy, by wypłoszyć wszystkie krety o „wielkich uszach” chowające się w korytarzach wszelkiego rodzaju tekstów i archiwów. Czy można zatem posunąć się do stwierdzenia, że na przykład Adam i Ewa, pierwsi słuchacze w ogóle, przybrali postać szpiegów, gdy zostali skalani grzechem po „spożyciu owocu drzewa poznania dobra i zła”, ukryli się i pełni lęku zdawali się nasłuchiwać „szmeru” (lub w innej wersji „głosu”) kroków Przedwiecznego, gdy ten zjawił się w ogrodzie o zmierzchu dnia (Rdz, 3, 8)?<sup>2</sup> Pierwszy rodzaj ludzkiego słuchania – słuchanie edeniczne lub adamiczne<sup>3</sup> – używając określenia Rolanda Barthes’a z jego eseju, który przyjdzie nam jeszcze na nowo zinterpretować – ma na celu dotarcie do „o z n a k”<sup>4</sup>.

Oczywiście mogą tylko sobie wyobrażać te prymarne – fantastyczne i fantazmatyczne – uszy i filozofować na ich temat. Za to operacja zdobywania informacji zakodowana w słuchaniu właśnie podsuwa mi przez etymologiczne sieci kilka innych motywów wzmagających taką spekulację<sup>5</sup>.

W „Słowniku Akademii Francuskiej” z 1694 roku podana jest następująca definicja słowa *escouter*: „Wysłuchać z uwagą, nadstawiać uszu do słuchania”. Co niezwykle, rzeczownik *escoute* nie konotuje po prostu zwykłego i neutralnego działania dotyczącego tego czasownika, lecz oznacza „Miejsce, w którym słuchanie odbywa się bez bycia widzianym [*sans estre veu*]”. W historii

2 To odniesienie podpowiedział mi, nie bez złośliwości, mój przyjaciel Gil Anidjar, który skądinąd jest autorem pięknych stron poświęconych widmowemu słuchaniu w mistyce żydowskiej; zob. tenże, „*Our Place in al-Andalus*” *Kabbalah, Philosophy, Literature in Arab Jewish Letters*, Stanford University Press, Standford 2005.

3 Określenie „edeniczny” wprowadzam na takiej zasadzie, na jakiej autor postępuje ze sformulowaniem kwestii pierwszego języka, a więc „języka adamicznego” i języków wieży Babel – przyp. tłum.

4 R. Barthes, *Écoute*, w: tegoż, *L’Obvie et obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, s. 217.

5 Na temat etymologii „słuchania” zob. również artykuł Jeana Lauxerois „*A bon entendre*” *Petit note sur l’écoute structurelle* („*Circuit*” 2003, t. 14, nr 1).

słuchania, przynajmniej francuskiej, znaczyło ono zatem najpierw placówkę lub odbiornik, w których umieszcza się to, co się mówi, aby to ukryć. Można też powiedzieć, dodając wartość przymiotnikową, że określało ono kogoś, kto stosuje nadzór audytywny – w tym samym słowniku znajdziemy wzmiankę, że *soeur escoute* to „zakonnica pomagająca komuś, kto mówi, aby usłyszano to, co się mówi w rozmowie”. Owe dawne znaczenia w widoczny sposób przekierowują problem słuchania w stronę szpiegostwa, trwają, rozgałęziając się, do o wiele późniejszych czasów, gdy pozostałe znaczenia są już wymazane. Hasło „Podszuch” z *Encyclopédie* Diderota i d’Alamberta jest lakoniczne: „To coś, czym w architekturze określa się zakratowane trybuny w szkołach publicznych, za którymi ukrywa się osoby, które nie chcą być widziane” (wyróżnienie – P.S.). Wielki słownik Larousse’a z XIX wieku z kolei wskazuje, przywołując uprzednio wspomnianą definicję Akademii, inne podobne użycia, które wydają się jeszcze bardziej zbliżać słuchanie do aktywności szpiegowskiej:

Zamknięte miejsce w klasztorze, z którego można przejść do oficjum, nic nie widząc i będąc niezauważonym.

*Znaczenie wojskowe.* Mały szyb kopalniany, w którym można nasłuchiwać, czy ukryty w nim wróg pracuje i posuwa się naprzód.

Straże umieszczone w tych szybach, by śledzić postępy wroga.

W etymologii francuskiej słuchanie bez wątpienia było przede wszystkim krecią robotą.

### Podszuch i diafonia

P o d - s ł u c h<sup>6</sup>: gdy mówi się po francusku, zapisane w dwóch słowach (*sur écoute*) dotyczy kogoś – polityka, kryminalisty, niepożądanego lub zbyt wścibskiego dziennikarza – kogo się podsłuchuje, kto jest przedmiotem śledztwa, w skrócie: kogo umieszcza się w polu nasłuchu.

6 Ironia sytuacji i semantyki polega na tym, że w polszczyźnie sytuacja przedstawia się zgoła odwrotnie niż w angielskim, a tym bardziej francuskim (polski „podszuch” to angielskie „overhear” i francuskie „surécoute”). Starając się ograniczyć słowotwórczą ekwilibrystykę, a zarazem przyjmując minimalny poziom plastyczności języka, proponuję tłumaczyć „surécoute” jako „nadsłuchiwanie”. Chodzi tu zarówno o ważne dla Szendy’ego wątki nadzoru, nasłuchu (jako szpiegostwa, a także nasłuchiwania jako „bycia na czatach”) oraz słuchanie i słyszenie nadmiarowe, mieszające warstwę fizykalną z semiotyczną i semantyczną dźwięków – przyp. tłum.

Natomiast zapisane jako jedno słowo, *n a d s ł u c h i w a n i e*, można rozumieć jako intensyfikację słuchania, hiperboliczną formę doprowadzoną do niezwykłego natężenia, do ekstremalnego punktu, w którym oddziałuje najmocniej. Mówiąc w skrócie: *n a d s ł u c h i w a n i e* to synonim stworzony na okoliczność audytywnej hiperstezji, czyli rodzaju hipersłuchania w stopniu najwyższym<sup>7</sup>.

Skądinąd nadśluchiwanie wydaje się kalką z fantastycznego określenia angielskiego: „overhearing”. Nadśluchiwanie to aktywność, której oddaje się wiele postaci Szekspira, zwłaszcza tych szpiegujących: nadstawiają ucho, by usłyszeć, co z bliska lub z oddali stale skraca dystans między nimi a sekretem<sup>8</sup>. W ten sposób we *Śnie nocy letniej* Oberon oznajmia, że jest niewidzialny i nieoczekiwanie zjawi się (*overhear*) podczas późniejszej rozmowy (akt II, scena 1). Przede wszystkim zaś to w *Hamlecie* asystujemy imponującej reżyserii nadśluchiwania jako audytywnego braku dochowania tajemnicy.

Motywy ten zapowiadają już pierwsze słowa Ducha: „Słuchaj mnie” (*mark me*); w istocie mówi do Hamleta, wyjawiając mu: „Taki fałszywy powód mego zgonu/ Kładzie się w uszy całej Danii” (akt I, scena 5, s. 45)<sup>9</sup>. Duch (*ghost*) ojca, który zresztą został otruty w znaczący sposób: „Twój stryj cichaczem podkradł się z ampułką/ Silnej trucizny – i wlał mi do ucha [*porches of my ears*]/ Przekłęty roztwór” (akt I, scena 5, s. 46), tym samym żądając od syna posłuchu, czyli – dosłownie – ciągłego naznaczania: „mark me”. Ten sam czasownik, to samo słowne znamię określa sposób, w jaki Poloniusz pojmuje nadzorowanie zachowania Hamleta w obecności Ofelii: „Następnym razem, gdy tu się pojawi,/ Puszczę naprzeciw Ofelię; staniemy/ Za tym arrasem, śledząc ich z ukrycia [*mark the encounter*]”, powiada do Króla i Królowej (akt II, scena 2, s. 69). Tak oto „dwaj ojcowie, zatem/ Dwaj szpiedzy, można powiedzieć, legalni [*lawful espials*]”, „patrzac z ukrycia, sami niewidoczni [*seeing unseen*]”, nauczyli się nasłuchiwać nieszczęśliwych kochanków (akt III, scena 1, s. 95).

7 Freud określa zjawisko hiperstezji jako „nadwrażliwość słuchową, nadwrażliwość na dźwięki – symptom ten z pewnością należy tłumaczyć przez wrodzony wewnętrzny związek pomiędzy wrażeniami słuchowymi i strachem”; S. Freud, *O słuszności postępowania polegającego na wyodrębnieniu z neurastenii kompleksu symptomów jako „nerwicy lęku”*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 21.

8 To „overhear”, jak czytamy w *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, to „słuchanie szpiega bądź niedostrzegalnego lub bezwiednego słuchacza”.

9 Wszystkie cytaty z dramatu za: W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 2000.

Jako że działania wywiadowcze nie dały żadnych konkretnych wskazówek, Poloniusz proponuje po „sztuce w sztuce”, by tym razem Hamlet został sam na sam z matką, dzięki czemu mógłby się jej zwierzyć: „Poloniusz: Niechaj go pyta wprost, a ja tymczasem, / Jeśli pozwolisz, tak się ulokuję, / że wszystko będę słyszał” (akt III, scena 1, s. 101).

Tymczasem w spektaklu toczącym się z rozkazu Hamleta to on sam nakłada na Horacją obowiązek śledzenia reakcji uzurpatora, który jest zabójcą jego ojca: „Zwłaszcza gdy zaczniesz się monolog, wytych / Całą swą bystrością i pilnie obserwuj / Stryja” (akt III, scena 2, s. 106). O ile jesteśmy tymi, którzy oglądają „sztukę w sztuce” (zatytułowaną *Pułapka na myszy*), o tyle możemy również spostrzec widza – Horacją – w trakcie szpiegowania innej postaci, czyli Króla. *Mis en abyme* obserwacji współgra tu z ramową strukturą narracji: nadzorowanie uczestnika królewskiej audiencji uwięzionego przez ów teatr w teatrze poprzedza spotkanie Hamleta z Ofelią (znajdujących się pod obserwacją Poloniusza i Króla) i następuje po rozmowie Hamleta i Królowej (również toczonej na nasłuchu).

W rzeczywistości Poloniusz zwraca się do Króla, który stracił pewność siebie po tym, jak obejrzał przedstawienie własnej zbrodni, słowami:

Panie mój, książę idzie na pokoje  
 Matki: ukryję się tam za arrasem  
 I wszystko będę słyszał [*hear the process*]. Jestem pewien,  
 Że matka zmyje mu porządnie głowę  
 Lecz, że przytoczę twoje mądre słowa,  
 Matka to matka – i z natury rzeczy  
 Nie jest bezstronna, więc trzeba słuchacza [*some more audience than a mather*],  
 Który osądzi sprawę obiektywnie,  
 Zanim się udasz na spoczynek, wrócę  
 I zdam relację z tego, co słyszałem [*should o'erhear the speech of vantage*].  
 [akt III, scena 3, s. 124]

A zatem słuchać „obiektywnie” (*of vantage*) to słuchać, podwajając słuchanie w innym, czyli również, jak sugeruje oryginał angielski, słuchać lepiej i więcej: *davantage*, przewaga jako korzyść i zysk. To słyszenie przyszłości (*avance*), niczym szpieg zajmujący miejsce na barykadach lub jako forpocza, by zapobiec temu, co ma nadejść. W tym znaczeniu i zgodnie z wyraźnym paradoksem nadsluchiwanie, owo słuchanie nadmiarowe, które narzuca się przez przerost i nadwyżkę, dotyczy też od razu przed-słuchania: jak w przypadku Szpiegów

Jerycha mamy do czynienia z audytywnym zapobieganiem temu, co ma się wydarzyć.

Mówiąc w skrócie, *Hamleta* można wpisać w nieskończone historie szpiegowskie. Chodzi tu o opowieści o kretach. Tym mianem nazywa się widmo, które – gdy kret schodzi pod scenę – powtarza niczym echo słowa syna. „Duch woła spod sceny [*ghost cries under the stage*]”, didaskalia tego dramatu znajdują się tuż przed *Hamletem*, podkreślając wszechobecność ojcowskiej zjawy. „Hic et ubique?”, woła, kierując do Ducha następujące słowa: „Wyborne powiedziane, stary/ Krecie! Tak prędko ryjesz swój korytarz?/ Wzorowy górnik! Przenieśmy się znowu” (akt I, scena 5, s. 51). Duch, podobnie jak inne postaci w *Hamlecie*, przypomina strażnika czatującego w podziemiach tekstu: tak jak nasłuchujący wartownik (w sensie, w jakim definiuje go słownik Larousse’a w XX wieku) jest pionierem tego rodzaju słuchania, saperem, drażącym ziemię, by nasłuchiwać tego, co się dzieje.

Podobnie nasłuchuje wiele postaci operowych.

W *Czarodziejskim flecie* Mozarta Monostatos ukrywa się, by usłyszeć, co mówią Królowa Nocy i jej córka Pamina (akt II, scena 8): „Ha! Ktoś musi z dała nasłuchiwać [*beleuschen*]”, głosi ten fragment. Analogicznie Cherubino w *Weselu Figara* czuje się zobowiązany ukryć za fotelem, by umknąć spojrzeniu Hrabiego i w ten sposób zaświadczyć o scenie, w której usiłuje on uwieść Zuzannę (akt I, scena 6).

Wysłucham uważnie tych szpiegowskich postaci, owych nasłuchiwa- czy, prezentujących się nam, audytorium, słuchającym opery. Postaram się uchwycić to, co muzyka daje nam z ich słuchania, to znaczy z ich działań i namiętności jako słuchaczy, a także z zajmowanych przez nich miejsc w dzie- łach, sytuacji pokazujących, jak słuchają. A zatem jeszcze raz, jak w *Hamlecie*, nastanie czas nadmiernego słyszenia, wartość dodatkowa usieciowionego słuchania.

Wydaje się, że nasłuch, nasłuchiwanie, ogólnie biorąc, nazywają lub przywołują rodzaj polifonii namnażających się sposobów i modalności słu- chania: linii słuchania (analogicznie do linii telefonicznych), połączonych, podwajających się, interferujących i często gmatwających się i zanikających. Angielskie słowo „overhearing” ma również te bardziej techniczne czy tech- nologiczne konotacje. W sferze telekomunikacji oznacza ono coś, co w ję- zyku francuskim określa się mianem diafonii<sup>10</sup>, czyli usterkę w transmisji

<sup>10</sup> W polszczyźnie termin ten ma sens czysto muzyczny. Oznacza albo zaprzeczenie konsonansu, a więc formę dysonansu, albo wczesną formę dwugłosowości – przyp. tłum.

spowodowaną przekazem sygnału, błędem w kanale lub nałożeniem się ścieżek na siebie. Chodzi tu zatem o nałożenie się (superpozycja) głosów, pasożytowanie głosu sekundarnego na linii głosu głównego. Jak wtedy, gdy słyszymy niepożądane głosy w telefonie lub gdy obca muzyka nakłada się na słuchane przez nas nagranie.

Słuchanie, nasłuch, nadśłuchiwanie, diafonia. W tej lingwistycznej wieży Babel, w tym archiwalnym labiryncie, w którym szukam jakiegoś słowa, słowa porządkującego, słowa klucza pozwalającego nazwać coś, co umożliwi kampanię wywiadowczą obejmującą widoczne i utajone związki między słuchaniem a władzą, znajduję się na skrzyżowaniu, gdzie otwiera się kilka ścieżek, po których będę sukcesywnie postępował niczym detektyw lub niekiedy – równocześnie – wysłę w jednej chwili do akcji kilku agentów.

W ściśle muzycznej historii słowa „diafonia”, po tym jak pojawiło się u starożytnych teoretyków greckich w znaczeniu „dysonansu” (na zasadzie przeciwieństwa do symfonii, czyli „konsonansu”), zaczęto używać począwszy od IX wieku, w traktatach średniowiecznych, jako synonimu „polifonii”. A zatem z jednej strony, idąc tą ścieżką, próbując usłyszeć w nadśłuchiowaniu („overhearing”) coś w rodzaju audytywnej diafonii, należałoby zbadać, czym mogłoby być słuchanie dysonansowe. Nie słuchanie dysonansu, obiektu muzycznego oczekującego pewnego rozwiązania w konsonansie, lecz słuchanie jako takie poruszone diafonią. Chodzi więc również o słuchanie według (co najmniej) dwóch „głosów”, podwojonych i podlegających podziałowi w głębi mojego ucha.

Z drugiej strony w przekładzie „overhearing” jako nadśłuchiwanie chodzi o wystawienie ucha na wielokrotne rezonanse tego wymyślnego słowa, w milczącej dwuznaczności jego zapisu graficznego. Biała przestrzeń, pauza, przerwanie transmisji mogą bowiem zawsze oddzielić jego prefiks zarówno w źródłosłowie, jak i w literalnej bazie. Kiedy jednak mówimy, że ktoś jest „na nasłuchu” (gdy zatem używamy dwóch słów), takie stwierdzenie pociąga za sobą zazwyczaj ingerencję urządzenia technicznego przechwytyjącego informację i często rejestrującego to, co przechwycone. Być „na nasłuchu” to nie tylko być podsłuchiwanym z ukrycia, „nagimi uszami”, jak to czynili Poloniusz, Monostatos czy Cherubino. W tym sensie nadśłuchiwanie byłoby nieodzielne od obecności audytywnych teletechnologii, nie tylko pozwalających utrzymać potencjalnie w nieskończoność dystans między nasłuchującym a tym, który jest na nasłuchu, lecz także najczęściej wiążących nadśłuchiwanie z narzędziami archiwizacji fonograficznej.

Istnieją dwie cechy, które James Joyce połączył w jedną z najważniejszych postaci *Finneganów trenu*: Earwicker, którego imię pełni funkcję kanału między „nikczemny” a „ohydny” (*wicked*), „skorek jako rzeczownik lub jako czasownik podszeptywać” (*earwig*) oraz „podśluchiwać lub obsztorcować kogoś”. W efekcie Joyce pisze: „Earwicker zaś, prawzór rozumu, paradygmat ucha, recepto-retentywny niczym Dionizjusz [*Earwicker, that patternmind, that paradigmatic ear, receptoretentive as his of Dionysius*]”. Earwicker jest, jak widać, obdarzony zdolnościami recepcji oraz retencji, dzięki czemu sporządzić „długi spis [...] wszystkich obelżywych nazwań”<sup>11</sup>. Szpieg Earwicker mógłby zatem służyć za emblemat tego nadśluchiwania, w którym recepcja z dystansu okazuje się również za jednym zamachem zarchiwizowaną retencją.

### Mała historia wielkich uszu (w stronę panakustyki)

Opowieść Earwickera byłaby długą historią, ogromną genealogią, która rozciąga się i rozgałęzia po dzień dzisiejszy. Wskażę tu tylko kilka wyjątkowych momentów w tej genealogii.

Przede wszystkim, co sugeruje sam Joyce, odwołując się do Dionizosa, istnieje „wielkie ucho” znane pod nazwą Ucha Dionizosa<sup>12</sup>, opisanego przez wielu podróżników, którzy dotarli do Syrakuz. Około 1780 roku Swinburne w swym dzienniku podróży na Sycylię mówi o „sztolni lub kanale, służącym, jak się zdaje, zbieraniu dźwięków wydawanych przez rozmówców znajdujących się poniżej i przesłaniu ich przez rurę do małej podwójnej komory umieszczonej powyżej, w nawisie, skąd można słuchać dźwięków w wielkiej rozdzielczości”<sup>13</sup>. Przebadawszy dokładnie tę przestrzeń, Swinburne bez wahania określa jej przeznaczenie: „w zamierzeniu zostało ona skonstruowane jako więzienie oraz miejsce do słuchania [*a prison, and a listening place*]”.

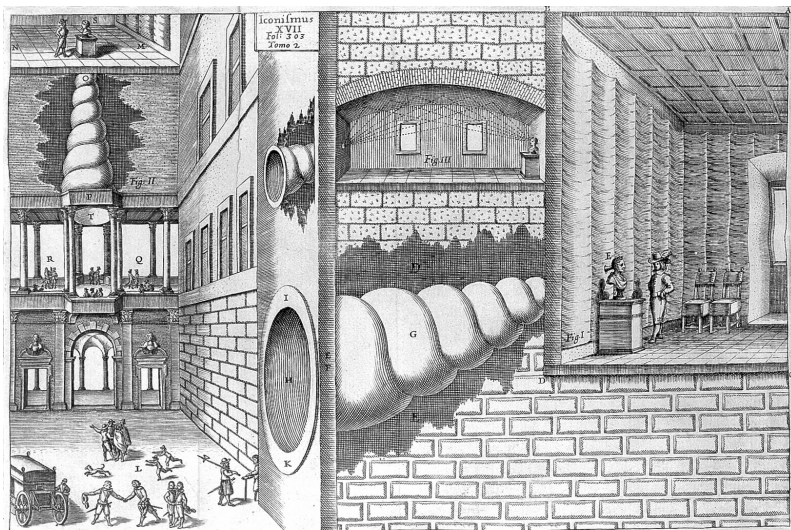
Sto lat przed Swinburnem jezuita Athanasius Kircher w *Mesurgia universalis* podaje tę mityczną grotę Dionizosa Tyrana jako pierwszy przykład tego, co

<sup>11</sup> J. Joyce, *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 70-71.

<sup>12</sup> L'Orecchio di Diongi – chodzi o rodzaj grotty (dawnego kamieniołomu mieszczącego się w Parco Archeologico de Syracuse); jej popularna nazwa pochodzi, jak się zdaje, od Caravaggia, który zwiedzając jaskinię w 1586 roku, porównał ją do ludzkiego ucha; zob. D. Zbikowski, *The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance*, w: *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, red. T. Levin, MIT Press, Cambridge, MA 2002, s. 37.

<sup>13</sup> H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies, in the Years 1777, 1778, and 1780*, T. Cadell & E. Elmsly, London 1790, s. 105. Cytaty, jeśli nie podano inaczej, w przekładzie Jakuba Momry.





*Misurgia Universalis* (t. 2, s. 305)

określa się mianem „echotektoniki” (to znaczy architektury echa), wykorzystywanej w celu audytywnego panowania. Opisuje on również różne wersje stworzonych konstrukcji, artefaktów: już nie tylko naturalnych wgłębień, rys i otworów, lecz także pałaców i wszelkiego rodzaju budynków<sup>14</sup>.

W budowlach, w których konstrukcje tajnego przechwytywania informacji łączą się z pomieszczeniami przeznaczonymi do nasłuchu, sale i pokoje okazują się równocześnie, zgodnie z francuską etymologią, określeniem podsłuchu. Należy wspomnieć, że są umieszczone wysoko, pod przewiązką. Szpiegujące uszy mieszczą się na poddaszu lub na strychu („eaves” po angielsku, z którego wywodzi się „eavesdropping”, jeszcze jeden termin na oznaczenie nadzorowania). Przypomnijmy dziwne i zaskakujące opowiadanie Itala Calvina *Nasłuchujący król*, w którym słownictwo architektoniczne oraz język z zakresu fizjologii ucha celowo się mieszają:

14 Dörte Zbikowski we wspomnianym dziele przytacza inne przykłady tego, co nazywa się „szpiegującymi galeriami”: katedra św. Pawła w Londynie, dawna Hala Reprezentacyjna Kapitolu w Waszyngtonie, katedra w Agrigento na Sycylii. Ubolewając nad brakiem wiarygodnych źródeł na ten temat, autorka cytuje również źródła, według których Katarzyna Medycejska prawdopodobnie założyła podobne urządzenia do podsłuchu w ścianach Luwru podczas masakry w noc św. Bartłomieja. Zbikowski sugeruje, że stąd właśnie mogło pochodzić wyrażenie „ściany mają uszy”.

Pałac jest pełen ślimacznic, pełen krągłych linii, jest wielkim uchem, w którym anatomia i architektura wymieniają między sobą nazwy i funkcje: muszle, spirale, tympanony, ślimaki, labirynty; ty jesteś przyczajony w głębi, w najdalszej sferze pałacu-ucha, twojego ucha; pałac jest uchem króla<sup>15</sup>.

Na tej liście, aby domknąć słownik architektralny, z pewnością brakuje jedynie „owalnego okna”, przez które „westybul” komunikuje się z tympanem<sup>16</sup>.

Te urządzenia architektoniczne, groty i pałace są w pewnym sensie zwiastunami w planie akustycznym urządzeń nadzoru, które Michel Foucault określił mianem panoptycznych, pożyczając termin Jeremy’ego Bentham’a zawartego w jego projekcie Domu Nadzoru (*Inspection-House*) z 1787 roku<sup>17</sup>.

Nieależnie od swych dokładnych funkcji – więzienie, szpital, dom poprawczy, a nawet sama szkoła – budynek rozumiany według planu przedstawionego przez Bentham’a musi umożliwiać totalną i nieprzerwaną widzialność mieszkańców. „Idealna doskonałość”, pisze Bentham, byłaby osiągalna, gdyby „każdy” znajdował się stale „pod czujnym okiem” (*under the eyes*) nadzorcy lub nadzorcy. Jako że warunek ten nie może zostać spełniony w praktyce, Bentham zaleca upewnienie się, czy każdy uwięziony „ma powód, by bardzo wierzyć w ten mechanizm, nie może bowiem zadowolić się czymś przeciwnym”, lub czy przynajmniej potrafi sobie wyobrazić (pojąć, *conceive*), że jest obiektem nieprzerwanej czujnej uwagi<sup>18</sup>.

Panoptyczny plan Bentham’a, wyjaśniony w drugim liście poświęconym postaci penitencjariusza, dotyczy okrągłego budynku: nadzorca zajmuje miejsce centralne, więzienne cele mieszczą się na obwodzie koła, oddzielone od

---

15 I. Calvino, *Nasłuchujący król*, w: tegoż, *W słońcu jaguara*, przeł. H. Flieger, Zysk i s-ka, Poznań 1994, s. 44.

16 *Tympanum* oznacza ucho środkowe, ew. błonę bębenkową, tympanon w architekturze oraz w muzyce, a także membranę w szerokim sensie tego słowa. Szendy gra tymi znaczeniami, mając na podorędziu znany tekst Jacques’a Derridy *Tympanon*, pomieszczony w *Marginesach filozofii*. Świadczy o tym choćby dedykowanie książki Szendy’ego właśnie Derridzie, mistrzowi filozoficznego podsłuchiwanie – przyp. tłum.

17 Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998. Pełny tytuł projektu Bentham’a opublikowanego w formie listów brzmi następująco: *Panopticon; or, The Inspection-House: Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to Any Sort of Establishment, in which Persons of Any Description Are to Be Kept under Inspection*.

18 J. Bentham, *The Panopticon Writings*, Verso, New York 2011, s. 34.

siebie przez promienie okręgu. Aby upewnić się, że żaden z odizolowanych w ten sposób więźniów nie będzie mógł wiedzieć, czy jest obserwowany, ogólny plan zostaje drobiazgowo uzupełniony o urządzenia, które Foucault opisuje następująco:

Aby obecność czy nieobecność nadzorca uczynić niemożliwą do rozstrzygnięcia, aby więźniowie ze swych cel nie mogli dostrzec nawet cienia czy zarysu sylwetki, Bentham przewidział nie tylko żaluzje w oknach centralnej sali nadzoru, ale również wewnętrzne przepierzenia, przecinające się pod kątem prostym, zaś jako przejścia między tymi ćwiartkami zaplanował nie drzwi, lecz labirynty – najmniejsze poruszenie bowiem, błysk światła, jasność w uchylonych drzwiach mogłyby zdradzić obecność strażnika. Panoptykon jest machiną rozdzielającą związek „widzieć – być widzianym”: w obwodowym pierścieniu jest się w pełni widzianym, nic nigdy nie widząc. Z wieży centralnej widzi się wszystko, nigdy nie będąc widzianym<sup>19</sup>.

Istotne jest tu dla mnie to, że owa wizualna architektura, owa wszechwidząca maszyna idzie w parze z możliwością (Bentham wskazuje na nią, ale jej w zasadzie nie rozwija) urządzenia, które można określić jako panakustyczne. Bentham przywołuje głos (*voice*) i ucho (*ear*) w dwóch niepowiązanych ze sobą miejscach, w dziesiątym i dwudziestym pierwszym liście. Za pierwszym razem chodzi o transmisję głosu jako instancji władzy nadzorczy:

Aby uniknąć kłopotliwego wypowiadania się [*excretion of voice*], które w innym przypadku byłoby konieczne, i aby żaden więzień nie zorientował się, że inspektor jest zajęty innym więźniem, znajdującym się w pewnej odległości, od każdej celi do siedziby inspektora można by doprowadzić małą blaszaną rurkę. [...] Dzięki temu narzędziu najcichszy szepot jednego może być słyszany przez drugiego [*the slightest whisper of one might be heard by the other*]. [...] Jeśli chodzi o instrukcję, [...] we wszystkich tych przypadkach, gdy wystarczą wskazówki podane ustnie i na odległość, głośniki te okażą się przydatne. Z jednej strony zaoszczędzą wysiłku głosowego, jakiego wymagałoby od zarządcy przekazywanie instrukcji robotnikom bez opuszczania centralnego stanowiska w swojej

<sup>19</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 196–197. Oryginalna wersja była wygłaszana wraz z listem wprowadzającym przed Zgromadzeniem Narodowym.

siedzibie. Z drugiej strony chodzi o zamieszanie, jakie powstałoby, gdyby różni instruktorzy albo ludzie w siedzibie dzwonili do cel w tym samym czasie. A w przypadku szpitali spokój, który może zapewnić to małe urządzenie, choć na pierwszy rzut oka błahe, przynosi dodatkową korzyść<sup>20</sup>.

To, co Bentham wyobraża sobie w tym miejscu jako dodatek lub suplementarne akcesorium do jego Panoptykonu, jest zarazem rodzajem wielofunkcyjnego i selektywnego megafonu. To Panakustykon ułatwiający komunikację, transmisję między nadzorcą i nadzorowanymi, w kontekście wydajnie zorganizowanej pracy.

Za drugim razem, kiedy Bentham przywołuje uszy (w ostatnim liście poświęconym szkolnictwu), chodzi – przeciwnie – o zdolność odróżnienia zasady Panoptykonu od dawnej i minionej reguły „Ucha Dionizosa”:

Mam nadzieję, że żaden krytyk tyleż bezstronny, co świadomy, nie postąpi w sprawie Domu Nadzorów w tak niesprawiedliwy sposób, by porównać go z Uchem Dionizosa. Celem tego drugiego wynalazku-pomysłu jest wiedza o tym, co mówią więźniowie, niczego nie podejrzewając. Przedmiot zasady nadzoru jest dokładnie odwrotny: nie chodzi tylko o to, by uczynić więźniów podejrzanymi, lecz przede wszystkim pewnymi tego, że cokolwiek robią, jest już znane władzy panoptycznej, nawet jeśli nie dotyczy to sprawy konkretnego więźnia. Ta zdolność do wykrywania to przedmiot pierwszego wynalazku, podczas gdy prewencja jest przedmiotem drugiego. W pierwszym przypadku osoba, która wykrywa, to szpieg, w drugim – to nasłuchowiec [*monitor*]. W pierwszym wynalazku chodzi o wtargnięcie do tajemnych zakamarków serca, w drugim, aby ograniczając swoją uwagę do czynów jawnych, pozostawić myśli i fantazje opiece właściwego trybunału, sądu mieszczącego się na górze<sup>21</sup>.

W ten sposób Panoptykon wraz z jego ewentualnym suplementem panakustycznym byłby zarazem czymś więcej i czymś mniej niż Ucho Dionizosa. Więcej, ponieważ nadzorowanie jest w tym wypadku potencjalnie wiecznotrwałe, mniej, najwyraźniej bowiem nie zmierza ono w stronę intymnych sekretów mieszkańców podległych tej władzy.

---

20 J. Bentham, *The Panopticon Writings*, s. 36-37.

21 Tamże, s. 94.

Jednak zarówno Panoptykon, jak i Panakustykon Benthama wydają się wpisywać w ciągłą historię podsłuchiwania, jeśli wziąć pod uwagę to, że – paradoksalnie – słowo użyte, by się od niego odróżnić (*monitor*, czyli nasłuchowiec, jak i *monitor*, czyli ekran), w niesłychany sposób zmienia się, by tak rzec, w element ostrzegawczy. Po angielsku i francusku słowo to oczywiście oznacza przede wszystkim instruktora, przewodnika bądź trenera, lecz również staje się, wraz z rewolucją technologiczną, narzędziem sprawowania nadzoru lub obserwacji bądź systemem informacji (mówimy np. o *monitorze serca* lub *monitorze kontrolnym*). Wydaje się prawdopodobne, że w nowoczesnym szpiegostwie dostęp do tajników władzy stanie się nieodróżnialny od obserwacji jawnych działań, o których mówił Bentham. Rozróżnienie szpiega i nasłuchowca stałoby się wtedy wątpliwe, jeśli w ogóle możliwe.

Foucault zauważył, że Benthamowską panakustykę można rozszerzyć, co odnotował w przypisie:

W pierwszej wersji Panoptykonu wyobrażał sobie także nadzór za pomocą rur przeprowadzonych z cel do wieży centralnej. Zrezygnował z tego pomysłu w *Postscriptum*, być może dlatego, że nie mógł wprowadzić asymetrii i zapobiec, by więźniowie słyszeli nadzorcę równie dobrze, jak on ich słyszał<sup>22</sup>.

Foucault pomija tu fakt, że stosując te stalowe rury, Bentham nie używa ich zasadniczo do podsłuchu, lecz do komunikacji między różnymi porządkami. Z jednej strony Bentham bez wątpienia miałby problem z akustyczną izolacją tych rur i rurek oraz z poprowadzeniem ich tylko w jednym kierunku, tak jak czynił to z promieniami słonecznymi za pomocą żaluzji i przegród. Jednak z drugiej strony, o czym świadczą ryciny Kirchera, moc rozchodzenia się i przenikania się („infiltracji”) dźwięku nie uchroni nigdy przed rozwojem „echotektoniki” nasłuchu.

Na czym polega znaczenie różnicy między słuchem a spojrzeniem, jeśli chodzi o konieczność asymetrii, jaką pociąga za sobą wywiad (*intelligence*) rozumiany jako wychwytywanie lub wykrywanie sekretu w ogólności?

Zanim skieruję ucho na to, co mit Orfeusza pomógłby nam zrozumieć z pewnych niemożliwych odwróceń, odwracalności lub wzajemności, ograniczę się w tym miejscu do dwóch uwag, dwóch wskazówek:

22 M. Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 197 (przyt. 4); przekład zmieniony – J.M.

1. W projekcie Benthama problematycznym horyzontem nadzoru – audytywnym bądź wizualnym – jest pętla zwrotna w samym urządzeniu. Dla Benthama w rzeczywistości istotne jest, by więźniowie sami byli chronieni przez ich stałą widzialność, to znaczy przez ogólną przezroczystość. Toteż Panoptikon pojmuje się w taki sposób, by nasłuchujący agenci sami byli na podsłuchu, przez włączenie w ten system kontroli każdego potencjalnego gościa. Tak jakby konieczność strukturalnej asymetrii w cyrkulacji spojrzeń (i nasłuchów) w nieskończoność odraczała zamknięcie, marzenie sennie o obiegu zamkniętym, bez przerwy nasycanym nadmiarem oczu (lub uszu). To, co Bentham nazywa „wielkim komitetem społecznym”, to zasadniczo nic innego jak owa r ó z n i a rodząca się we wzajemnym wszechnadzorze i go determinująca<sup>23</sup>.
2. Trudno mi się powstrzymać od wskazania na to, co Freud równoległe do zjawiska nazywanego „sceną pierwotną”, którego natura jest istotowo wizualna lub skopieczna, określał też jako „fantazmat słuchania”. Mówiąc o pacjentce przekonanej, że regularnie słyszy hałas, kiedy jest z kochankiem w łóżku (wyobraża sobie zatem, że jest prześladowana przez dźwięki lub że żyje na ciągłym nasłuchu), Freud odnotowuje to następująco:

Dźwięk ów to raczej niezbędny rekwizyt fantazji o podsłuchiowaniu, jest to albo powtórzenie dźwięku zdradzającego stosunek płciowy rodziców, albo też jest to dźwięk, który mogłby zdradzić podsłuchujące dziecko – dźwięk, którego się ono obawia [wyróżnienia – P.S.]<sup>24</sup>.

23 Zob. Szósty list Benthama (także w wersji Étienne’a Dumonta, *Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d’inspection, et nommément des maisons de force*, Mille et une nuits, Paris 2002, s. 12-13: „Jedną z wielkich dodatkowych zalet tego planu jest to, że poddaje on zaścępców inspektorów, wszelkiego rodzaju podwładnych tej samej kontroli co więźniów: nic nie może przecisnąć się między nimi, czego nie widziałby główny inspektor. W zwykłych więzieniach osadzony znieważony przez strażników nie ma możliwości odwoływania się do człowieczeństwa swoich przełożonych. Jeśli jest ignorowany lub uciskany, musi cierpieć. Ale w Panoptykonie oko mistrza jest wszędzie. Nie są tu możliwe żadna poślednia tyrania, żadne utajnione represje. [...] Co więcej, ciekawsza publiczność, podróżnicy, przyjaciele i rodzice więźniów, znajomi inspektora i innych funkcjonariuszy więziennych, którzy – każdy z innych powodów – przybędą, aby zwiększyć siłę zbawiennej zasady inwigilacji, i będą przeprowadzać inspekcje u szefów, tak jak szefowie sprawdzają wszystkich swoich podwładnych. Ten wielki komitet publiczny udoskonali wszystkie instytucje, które zostaną poddane jego czujności i wnikliwej kontroli”).

24 S. Freud, *Komunikat o przypadku paranoi sprzecznym z teorią psychoanalityczną*, w: tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 174.

Albo, albo: fantazmat słuchania jest dwustronnym zagrożeniem. Jego niebezpieczeństwo promieniuje w dwie strony: w kierunku zaskakującej sceny, a także w stronę słuchacza. Ta niewielka asymetria między spojrzeniem a widzeniem, to znaczy mniejsza ochrona słuchania jako tajemnego miejsca, z którego można szpiegować – czy może to mieć coś wspólnego ze znaczącą leksykalną luką? Czy w takim razie słowo „podglądacz” (*voyeur*) ma jakiś audytywny odpowiednik?

### Maestria i metryka Figara

W maju 1786, rok przed ogłoszeniem planów Domu Nadzoru, w operze dworskiej Wiednia odbyła się premiera *Wesela Figara*. W istocie jednak dopiero po powtórny pokaz w grudniu tegoż roku dzieło odniosło prawdziwy sukces. Skądinąd Mozart nawiązał do tej sytuacji w roku następnym, w *Don Giovannim*: Leporello, słuchając muzyków grających słynną arię Figara (*Non più andrai*), wykrzyknął: „Znam tę pieśń aż nazbyt dobrze!” (akt II, scena 3).

*Don Giovanni*, co próbowałem pokazać w innym miejscu<sup>25</sup>, to wielka opera poświęcona słuchowi; słuchamy postaci, które same się słuchają, w ten sposób przedstawiają nam inne sceniczne osoby oraz ucieleśniają dla nas różne typy słuchania. To także przypadek *Wesela Figara*, skoro wszyscy tam nadstawiają uszu. Jednak w odróżnieniu od *Don Giovanniego*, w którym zostały zestawione dwa różne typy słuchaczy (nieuważny Don Juan nie chce słuchać Komandora, uosabiającego prawo „strukturalnego, a nawet totalnego słuchania”), w *Weselu Figara* towarzyszy nam rodzaj nieskończonej serii wariacji na temat tej samej wyjątkowej okoliczności – nadśluchiwanie.

W akcie I, w recytatywie sceny czwartej, Zuzanna i Marcelina nasłuchują się wzajemnie i sekretnie się obserwują (Marcelina: „Udaję, że jej nie widzę”, Zuzanna: „Ona mówi o mnie”). W scenie szóstej Cherubin chowa się w alkierzu, gdy nadchodzi Hrabia, który słyszy wszystko, co powiedział Zuzannie. W scenie siódmej tym razem to Hrabia, aby nie zostać dostrzeżonym przez Bazilia, ukrywa się za tym samym krzeselkiem, podczas gdy Cherubina (który przeskakuje niezauważony na drugą stronę alkierza) przykrywa suknią Rozaneta: w ten sposób będziemy mieli do czynienia z dwójg i e m podsłuchujących rozmowę Cherubina z Bazylem. Wreszcie Hrabia wyłania się z ukrycia i odsłania się w *terzetto*, w zakończeniu przez przypadek uchyla spódnicę i znajduje tam Cherubina. Dialog wygląda następująco: „Hrabia

<sup>25</sup> Zob. P. Szendy, *Écoute, une histoire des nos oreilles*, Minuit, Paris 2000.

(do Zuzanny): Wielkie nieba! On słyszał [*sentito*] wszystko, co Ci rzekłem? Cherubino: Starałem się uczynić wszystko, by nie usłyszeć [*per non sentir*] nic z tego, co usłyszeć mogłem”.

Mówiąc w skrócie, w *Weselu Figara* wszyscy szpiegują się nawzajem, by w ten sposób stworzyć sieć nasłuchu, podsłuchujących się osób i audytorium, których złożoność kwestionuje interpretację. Szaleństwo tego dnia („folle journée”, według podtytułu sztuki Beaumarchais’ego, będącej bezpośrednią inspiracją Da Pontego, librecisty Mozarta) to być może przede wszystkim ogólne splatanie różnych nasłuchów. Właśnie w tym miejscu koncentruje się polityczny wymiar opery: w nieskończonych wariacjach na temat słuchania jako nadśłuchiwania, czyli – woli władzy.

Często twierdzono, że (pre)rewolucyjna sztuka Beaumarchais’ego zaadaptowana przez Da Pontego i zrealizowana przez Mozarta jest przesłodzona. Tymczasem pamiętniki włoskiego librecisty<sup>26</sup> nie pozostawiają wątpliwości, że złagodzenie wymowy utworu wynika z cenzury państwowej Józefa II i dotyczy zwłaszcza fragmentów odnoszących się do rozmowy z Cesarzem:

Pewnego dnia w rozmowie ze mną na ten temat [Mozart] zapytał mnie, czy z komedii Beaumarchais’go mógłbym łatwo zrobić operę – *Wesele Figara*. Bardzo spodobała mi się ta sugestia i obiecałem mu, że operę napiszę. Trzeba było jednak pokonać bardzo dużą trudność. Kilka dni wcześniej cesarz zabronił zespołowi w teatrze niemieckim wystawiać tę komedię, która jego zdaniem jest zbyt rozwiązła dla szanującej się publiczności. Jak więc zaproponować mu przełożenie komedii na operę? [...] Odpowiednio zabrałem się do pracy i tak szybko, jak pisałem słowa, Mozart zamieniał je w muzykę. W ciągu sześciu tygodni cała rzecz była ukończona. Korzystając z okazji, udałem się, nie mówiąc nikomu ani słowa, ofiarować *Figara* Cesarzowi: „Co?” – powiedział. [...] „To *Wesele Figara*... właśnie zabroniłem niemieckiej trupie je wystawiać!” „Tak, Panie – odpowiedziałem – ale pisałem operę, a nie komedię. Wiele scen musiałem pominąć, a inne dość znacznie przyciąć. Pominałem lub wyciąłem wszystko, co mogłoby urazić dobry gust lub przyzwoitość publiczną podczas przedstawienia, nad którym sprawowałaby pieczę Wasza Wysokość”<sup>27</sup>.

26 *Mémoires de Lorenzo Da Ponte librettiste de Mozart, Mercure de France, Paris 1988.*

27 Tamże, s. 132-133.



To prawda, że w wersji Da Pontego pominięto wiele scen, tych najbardziej wywrotowych z perspektywy porządku społecznego *ancien régime*'u. Na przykład w trzeciej scenie aktu V, o której Napoleon powie później, że dzięki niej pojął „całą rewolucję”, Figaro wyznaje: „Sądziś tak, ponieważ jesteś wielkim panem, wielkim geniuszem! Szlachectwo, bogactwo, ranga, wysokie stanowiska – wszystko to napawa dumą! Ale cóżś zrobił, by na to zasłużyć? Zadałeś sobie trud, by się narodzić, nic więcej”. Nawet jeśli repliki tego rodzaju znikły z opery, to przecież zawierają się w dodatkach objaśniających wykonanie sztuki, pośród których nie można przeoczyć – pod względem odwrócenia wartości – lekcji tańca udzielanej przez Figara. Owa Kawatyna (akt I, scena druga) wyposaża Figara w dyskurs, który z punktu widzenia Hrabiego graniczy z obrazą, lecz przede wszystkim zapożycza kod figur choreograficznych, o wiele bardziej niż słowa destabilizujących ustalone hierarchie.

Słuchamy Figara, samego w pokoju małżeńskim, gdy właśnie się urządza. Zdaje się, jakby na głos marzył o zemście na swym panu, którego zamiary wobec Zuzanny są mu odtąd znane. Kawatyna zaczyna się słynną arią *Se vuol ballare*: „Jeślibyś zechciał tańczyć, mój mały Hrabio/ Zagram Ci melodię na gitarze/ Jeśli zawitasz do mojej szkoły tańca/ Ochoczno nauczę Cię kabrioli”<sup>28</sup>. Słowem Figara towarzyszy rytm menueta, tańca majestatycznego i ceremonialnego, który Johann Georg Sulzer, myśliciel z tej samej epoki, niejako mimochodem powiązał ze „zbiorem ludzi wyróżniających się w życiu doskonałymi manierami”. Jednak o wiele wcześniej menuet przemienia się w kontredans, kulminujący w słowach Figara, przysięgającego, że „obali wszystkie machinacje Hrabiego” (*tutte le machine rovesciero*).

Z jednej strony Mozart prowadzi tu konsekwentnie grę z kodem tańca dworskiego, odziedziczony po baroku (to przypadek menueta), z drugiej – zaimportowany z Anglii pod koniec XVII wieku kontredans zajmuje wyjątkowe miejsce w pejzażu choreograficznym przed rewolucją francuską. Inaczej niż menuet, kontredans nie ma trwałej struktury rytmicznej, dekonstruuje wcześniejsze zwyczaje, prezentując się jako coś, co można określić mianem „tańca bez tańca”, obojętny na kody typowe dla *ancien régime*'u<sup>29</sup>.

28 Fragment cytowany przez Wye Jamison Allanbrook w jej wybitnej pracy, z której szeroko korzystam; zob. też, *Rhythmic Gesture in Mozart: „Le Nozze di Figaro” & „Don Giovanni”*, University of Chicago Press, Chicago 1983, s. 33.

29 Tamże, s. 60, 69. Allanbrook mówi w ten sposób o „rewolucji beztańcowego tańca” (*danceless dance*), podkreślając, że „klasa średnia we współczesnym rozumieniu, burżuazja nie miała aż do pojawienia się kontredansu własnego choreograficznej ekspresji”.

Kontredans – praktykowany raczej w salach tanecznych niż w na dworach czy w salonach – nie stanowi ekspresji charakterystycznej dla jednostek, jest z zasady tańcem grupowym, w którym akcent kładzie się nie na kroki i gesty połączone z konkretnymi kodami afektywnymi, lecz na figury, przez które pary łączą się i rozłączają w większej zbiorowości<sup>30</sup>.

W „Encyklopedii metodycznej”, opublikowanej przez Étienne’a Framery’ego w 1791 roku, został doskonale udokumentowany ten społeczno-rewolucyjny wymiar, jaki uzyskał kontredans. W poświęconym mu artykule Framery wywodzi jego nazwę z angielskiego wyrażenia „country-dance” i przypomina, że większość tańczących pozostaje niepowiązana ze sobą. W związku z tym taniec ten zrywa z „miłością własną”, leżącą u podstaw starego menueta, tańczonego w teatralny sposób przez parę przed obserwowaną ją publicznością, aby wyrazić przeciwne „odczucie radości”, wzrastające proporcjonalnie do liczby tancerzy – i nie potrzebuje publiczności w ogóle.

Takie są implikacje Kawatyny, w której Figaro, pogrążony w świecie na granicy jawy i snu, prowadzi swego mistrza od szlacheckiej godności menueta do szalonego rewolucyjnego kontredansa mas.

Ale subwersywny wymiar kompozycji Mozarta nie ogranicza się do ogólnej manipulacji kodami tańca. Na tle tej choreograficznej właściwości, która odbija się echem w operze aż po najdrobniejsze szczegóły tekstury muzycznej, znajduje się zapis maestrii w rytmie, takcie i metryce.

W ten sposób zaraz po uwerturze Duetтино Figara i Zuzanny (akt I, scena 1) inscenizuje prawdziwe działanie muzycznej geometrii. Figaro, śpiewając *misurando* (według wskazań partytury), rozpoczyna ten pierwszy duet. Oczywiście najpierw przechodzi przez swój pokój dla nowożeńców, odmierzając jego przestrzeń krok po kroku, czemu towarzyszy zmiana tempa o wzrastającej amplitudzie. Figaro odlicza: „Pięć... Dziesięć... Dwadzieścia... Trzydzieści... Trzydzieści sześć... Czterdzieści trzy”, a odmierzane przez niego przestrzenie wyrastają tuż przed naszymi oczami, aż zetkną się ze spojrzeniem pokoju. Gdy śpiewa, mierząc nadal (*cinque, dieci, venti...*), jego linia wokalna w zwiększających się interwałach, zgodnie z partyturą, transponuje i dosłownie podąża za następstwem liczbowym. Słuchanie tego początku *Wesela Figara* to otwarcie

<sup>30</sup> Tamże, s. 62. „Publiczność na dworze Ludwika XIV przyglądała się poszczególnym występom artystów, z których każdy dokładał wszelkich starań, aby wykonać poprawne, ekspresyjne gesty swojego tańca. Publiczność w sali tanecznej (w większości nie widzowie, lecz uczestnicy niespokojnie czekający na swoją kolej) była świadkiem masy wesołych, ale posłusznych tancerzy podążających za liderem po sali, co wskazuje na abstrakcyjną ludzką geometrię”.

przestrzeni dźwiękowej i określenie jej granic. To także przestrzeń, w której Figaro ostrożnie stąpa i krok po kroku eksponuje swój głos.

Muzyczna intryga zawiązuje się na tym właśnie metrum. „Cóż mierzysz, najdroższy mój Figaro?”, pyta Zuzanna. Stanowczo powiada, że nie pozostanie w miejscu, które wynajął im Hrabia. Aby zrozumieć podejrzliwość Zuzanny, należy najpierw posłuchać drugiego *duettina*, następującego niemal natychmiast.

Pierwszy śpiewa Figaro. Upiera się, że położenie mieszkania, „umieszczonego między pokojami Hrabiego i Hrabiny”, jest w najwyższym stopniu praktyczne: „Jeśli spodziewanie Pani/ wezwie Cię w nocy/ ding, ding/ w dwa kroki znajdziesz się u niej na powrót/ A jeśli wtedy przyjdzie czas/ że mój pan mnie wezwie/ dong dong, dong dong/ trzy skoki i już jestem gotowy mu służyć”. *Due passi, tre salti*. Jak widać, ten drugi duet również odnosi się do kroków i skoków. Pod względem muzycznym linia wokalna Figara ma amplitudę ograniczoną przez znaki graniczne, jakimi są dźwięki dzwonek Pana i Pani (*ding ding, dong dong*, śpiewane odpowiednio: wysoko i nisko). Mówiąc inaczej, tak jak pokój państwa obramowuje pokój nowożeńców, tak w tym pasażu przywołany dźwięk dzwonek okala śpiew Figara, granice jego niskich i wysokich rejestrów.

Są to te same demarkacyjne znaki wokalne, jakie Zuzanna przywraca w następnej części duetu, aby przekształcić je w granice przestrzeni muzycznej, w której mogłaby wyrazić swoje wahania: „Podobnie pewnego poranka/ mój drogi mały Hrabia/ ding ding: mogę Cię wysłać/ trzy mile stąd/ ding, ding, dong, dong: diabeł może/ przysłać go do mych drzwi/ I oto w trzech skokach...”. W zachwycającej wariacji na temat kupletów poprzedzających Figara (granych z niesłychaną subtelnością przesunięć i asymetrii ostrych kobiecych dzwonek w porównaniu z męskimi dzwonami poważnego zagrożenia) Zuzanna przeobraża tę zarówno fizyczną, jak i dźwiękową przestrzeń w coś niepewnego i niepokojącego. Bliskość kilku kroków mogłaby przesłonić ów dystans o „mile stąd”, a łatwy skok sługi mógłby się stać diabolicznym podrygiem pana.

Kolejny recytatyw prowadzi do punktu kulminacyjnego. Po uciszeniu i uspokojeniu Figara (*ascolta e taci*) Zuzanna powiadamia go, że Hrabia ma zamiar skorzystać ze swego „prawa pierwszej nocy”, które skądinąd niegdyś unieważnił. Niebezpieczeństwo i nieuchronność wiszącej nad parą sług groźby są tym większe, że ich pokój mieści się między pokojami Hrabiego i Hrabiny, dokładnie tak jak ich przestrzeń wokalną określa się przez uderzenia dzwonek, które muszą śledzić.

Przestrzeń – zarówno muzyczna, jak i teatralna – w ten sposób zajmowana przez sługi jest potencjalnie przestrzenią telenadzoru audytywnego. Skoro mogli oni łatwo słyszeć dzwonki, to jaśniepaństwo mogło również słyszeć, spostrzec lub przypadkiem ich podsłuchać<sup>31</sup>.

Jak widać (lub słyhać), Mozart wydaje się przemieszczać treść sztuki Beaumarchais'go do wnętrza muzyki. To w niej właśnie, to jest w dźwiękowej przestrzeni dzieł, przez metrum muzyczne (*métrage*) powtórnie odgrywa się relacja panowania (*maîtrise*).

### Epoki lęku

Figaro, Zuzanna, Hrabia, Hrabina, Cherubin... Wszyscy oni słuchają. Wszyscy podsłuchują. Kiedy ich słucham, zadaję sobie pytanie: w jakim wieku są ich uszy, które wydają się tak bliskie, a zarazem tak odległe od słuchowego nadzoru Benthama?

Cherubino to młody paż, tymczasem Hrabia przypomina starego szczwanego lisa. Ale wiek postaci, jak podpowiada nam libretto, nie jest istotny. Posiadaczy tych fikcyjnych uszu usytuowałbym raczej w archeologicznej stratygrafii, w genealogii słuchania biorącej początek od Nietzschego, który mówi o „najdłuższym z wieków ludzkich”, czyli strachu przed ukrywającą się ofiarą<sup>32</sup>.

Wiek lęku to pierwsza epoka słuchania, długie dzieciństwo. To pierwotna, wciąż niezatarta warstwa, którą zwyczajnie przykryją inne, późniejsze pokłady, ale nie mogą zabezpieczyć jej przed tym, by z czasem znów nie wypłynęła na powierzchnię. Toteż kiedy Nietzsche twierdzi, że „muzyka jest sztuką nocy i zmierzchu”<sup>33</sup>, można to rozumieć w ten sposób, iż zachowuje ona coś z tego

31 W niektórych pasażach podsłuchiwanie jednych przez drugich wpisuje się również w struktury rytmiczne. A zatem w drugim *duettinie*, gdy Figaro przywołuje bliskość z jaśniepaństwem („w dwóch krokach”, „w trzech podrygach”), jego kwestia łączy się przede wszystkim z lekką kadencją kontredansa. Jego imitacja dzwoneków przerywa jednak tę kadencję i przekształca w marsz, bardziej złowieszczy za sprawą jego wyraźnie zaznaczanych kroków. Co więcej, miara tego marsza jest ściągnięta do trzech taktów (zamiast spodziewanych zwykle czterech), zgodnie z konstrukcją, dosłownie umożliwiającą słyszenie bliskości wywołanej przez słowa kwestii operowej (*due passi, tre salti*).

32 F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. L.M. Kalinowski, Zielona Sowa, Kraków 2006: „Ucho, narząd lęku, zawdzięcza swą doskonałość tylko temu, iż rozwijało się w mroku i półmroku ciemnych lasów i jaskiń, zgodnie z rytmem życia epoki bojaźliwej, która była najdłuższą epoką w dziejach ludzkości”; przekład zmieniony – J.M.

33 Tamże.

archaicznego lęku mimo wielokrotnych nawarstwień, jakie pojawiają się między nimi.

Tej trwogi, tego pierwotnego lęku nie należy przypisywać pasywności pierwotnego ucha, jak czynił to Adorno<sup>34</sup>. Mówiąc inaczej, ucho sprowadza się zwykle do prostej ekspozycji, czystej panicznej otwartości na wszystko, co mu się przydarza, nie dlatego że brakuje mu powieki. Słuchanie archaiczne, archi-słuchanie, o ile takie istnieje, nie byłoby ani stopniem zero, ani zagrożeniem, przed którym bardziej zaawansowane słuchanie się chroni, by ustanowić samo siebie. Przeciwnie, wydaje się nawet możliwe, że lęk byłby rodzajem władzy nad wszystkimi sposobami słuchania zasługującymi na to miano, jak działo się (przynajmniej potencjalnie) w przypadku nadśłuchiwanie.

Figaro, Zuzanna i inni to wyróżnieni słuchacze, a ich uszy w przykładowy sposób ucieleśniają tę hiperboliczną intensywność słuchania podtrzymywaną i niejako tkaną z najwyższą uwagą, właśnie dlatego że żyje i trwa w nich wiek lęku. Mówiąc za Nietzschem, to, do jakiego stopnia rozwinięte jest ich słuchanie, mierzy się stopniem lęku, który ich nawiedza i w nich zamieszkuje.

Taka, jak się zdaje, jest również perspektywa, jaką Roland Barthes przyjmuje w tekście *Słuchanie* z 1976 roku. Esej ten to przede wszystkim próba datowania otologicznego, czyli rozróżnienia różnych form słuchu, dystynkcji mogącej objąć wszystkie epoki: „W długim trwaniu form życia i w skali ludzkiej historii przedmiot słuchania [...] jest zróżnicowany lub różnicuje. Toteż, maksymalnie rzecz upraszczając, można zaproponować trzy rodzaje słuchania”<sup>35</sup>. Chronologiczny charakter tej typologii jest zupełnie jasny, nawet jeśli ostatni rodzaj nigdy nie unieważni ani nie zastąpi form wcześniejszych. Musimy odkryć w tym miejscu stratyfikację następujących po sobie form słuchania:

Zgodnie z pierwszym rodzajem słuchania jednostkowe życie kieruje swój słuch [...] w stronę oznak. Na tym poziomie nie da się odróżnić zwierzęcia od człowieka: wilk nasłuchuje (możliwego) hałasu swej ofiary, zając nadstawia ucha na (możliwy) hałas, jaki robi łowca, dziecko i kochanek

34 Zob. zwłaszcza następujący fragment z *Wprowadzenia do socjologii muzyki*, poświęcony „antropologicznej różnicy między uchem a okiem”, w którym Adorno wydaje się utrzymywać różnicę widzenia i słuchania na poziomie ich natury fizjologicznej: „Ucho jest pasywne. Oko zakrywa powieka i musi się otwierać; ucho jest odkryte: im bardziej zwraca się ku bodźcom w sposób nieintencjonalny, tym bardziej musi się przed nimi chronić”; T.W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, przeł. E.B. Ashton, Seabury Press, New York 1976, s. 51.

35 R. Barthes, *Écoute*, s. 217.

nasłuchują zbliżających się kroków, które mogą zapowiadać matkę, ukochanego lub ukochaną. Ten pierwszy rodzaj słuchania można określić jako alarm, drugi jako deszyfrację; ucho próbuje tu przechwycić pewne znaki. Bez wątplenia w tym miejscu zaczyna się człowiek: słucham tak jak czytam, to znaczy według pewnych kodów<sup>36</sup>.

O ile pierwszy rodzaj słuchania sytuuje się dla Barthes'a całkiem blisko epoki lęku zgodnie z podziałem Nietzschego i przypomina także rodzaj archaicznego *overhearing*, nasłuchu (alarm implikuje czatowanie na coś lub kogoś), o tyle drugi rodzaj to forma dekodowania. Natomiast trzeci rodzaj („podejście to jest całkowicie nowoczesne”, jak pisze Barthes, uściślając, że ten trzeci rodzaj nigdy nie „zastępuje dwóch wcześniejszych”) działa niczym spiralny nawrót do źródeł, chyba że jest to prosty wyłom w pierwotnym pokładzie prowadzącym ku następnej warstwie. W rezultacie w trzecim rodzaju słuchania nie chodzi o to, by „czekać na określone i sklasyfikowane znaki, nie jest to także celem tego słuchania”:

Przed wszystkim w ciągu wieków słuchanie określało się jako intencjonalny akt słuchowy (słuchać oznacza *chcieć* słyszeć, bez uprzedzeń), uznawany dziś za władzę (i praktycznie funkcję) gry w uwalnianie nieznanymi przestrzeni [...]. Chodzi tu o rozpad Prawa rządzącego bezpośrednio i wyjątkowym słuchaniem; z definicji słuchanie miało być słuchaniem *stosowanym*. Dziś wymagamy od słuchania tego, by pozwoliło *nas uwolnić*, a tym samym dało możliwość jakiegoś powrotu, ale już w innym miejscu spirali historycznej, tj. pod postacią koncepcji słuchania *panicznego*<sup>37</sup>.

W trzech krokach, w trzech ruchach otologia Barthes'a, jego dyskurs o genealogii słuchu i słuchania przypomina spiralę lęku.

Kusi mnie, by idąc w ślad za Barthes'em, zastanowić się, czy formy słuchania Figara, Zuzanny i innych są również unoszone spiralnym ruchem w tym warstwowym następstwie, w którym panika pierwotnego słuchania zakręca i powraca.

Kiedy Barthes mówi w pierwszej kolejności o uchwyceniu „funkcji słuchania” za pomocą „pojęcia terytorium”, gdy sugeruje, że jest ono równocześnie

36 Tamże.

37 Tamże, s. 228-229.

„obronne i drapieżne”, ponieważ jest włączone w „sferę bezpieczeństwa”, Figaro i Zuzanna od dawna już tam są. Odnajduję ich wraz z ich słuchem, poświęconym także „wychwyceniu umykających oznak”, w „panicznym oczekiwaniu nieregularnego hałasu, który zniszczy dźwiękowy komfort domostwa”.

Z tego słuchania, „na czatach”, z tego archaicznego nasłuchu otoarcheologia Barthes'a przechodzi, jak głosi autor, w inny rodzaj „hermeneutyki”, mającej na celu „dekodowanie tego, co niejasne, zamazane, ciemne lub nieme”<sup>38</sup>. Owo przejście – ewolucja lub skok – jest możliwe dzięki rytmowi. Jak pisze Barthes, „dzięki niemu słuchanie przestaje być wyłącznie działaniem nadzorczym”<sup>39</sup>, by ustanowić swój przedmiot raczej jako „znak”, to znaczy wejść w porządek symboliczny<sup>40</sup>. Figaro, Zuzanna, Hrabia i Hrabina są zatem dużymi dziećmi, które poza obsesją wzajemnego nadzoru prezentują się sobie w nadchodzeniu i odchodzeniu, zbliżaniu się i oddalaniu (*Fort-Da*), według kodów rytmicznej gry: tańca lub choreografii. Tańcząc swoje pieśni lub śpiewając swoje tańce, wskazują i wartościują się wzajemnie według tego, co znaczą dla samych siebie. Kiedy chód, kroki i ruch Hrabiego przeobrażają się w menuet, marsz lub kontredans, zarazem nie są już zwykłą zapowiedzią czy groźbą intruzji i wpisują się w system znaków, które trzeba zinterpretować i odszyfrować.

Ostatecznie postaci z *Wesela Figara* można rozważać jako współczesne trzeciej epoce słuchu i słuchania w rozumieniu Barthes'a (to „nowoczesne słuchanie, które nie przypomina już w ogóle tego, co określiliśmy tu słyszeniem oznak i słuchaniem znaków”<sup>41</sup>), przynajmniej w stopniu, w jakim ich

38 Tamże, s. 221.

39 Tamże, s. 219.

40 Tamże, s. 220-221: „Najwspanialsza bajka opisująca powstanie języka to Freudowska opowieść o dziecku naśladowującym nieobecność i obecność matki za pomocą zabawy, podczas której rzuca przed siebie i ściąga szpulę nici: tym samym tworzy pierwszą grę symboliczną, ale tworzy również rytm. Wyobraźmy sobie to dziecko słuchające szumów i hałasów zapowiadających upragniony przezeń powrót matki: tryb słyszenia znajduje się na poziomie pierwszego słuchania, związanego z oznakami. Kiedy jednak dziecko przestaje bezpośrednio nadzorować pojawienie się objawów i zaczyna naśladować ich regularny powrót jako taki, tworzy z oczekiwanego sygnału znak. Przechodzi w ten sposób w drugi rodzaj słuchania, dotyczącego znaczenia: przedmiot słuchania nie jest już możliwy (ofiara, zagrożenie, obiekt pragnienia przydarzający się bez ostrzeżenia), to sekret ukryty w rzeczywistości. Ludzka świadomość może go odkryć jedynie za pomocą kodu, służącego równocześnie do zaszyfrowania i odszyfrowania tej rzeczywistości”.

41 Tamże, s. 228.

role, ich pozycja jako słuchaczy stopniowo traci trwałość. Barthes, starając się opisać, co jego zdaniem można by rozpoznać jako trzeci rodzaj słuchania, pisze: „Z jednej strony nie ma tu już kogoś, kto mówi, zwierza się, wyznaje, z drugiej – kogoś, kto słucha, milczy, osądza, uprawomocnia”<sup>42</sup>. Przeciwnie, wszyscy na przemian, a nawet równocześnie słuchają i są słuchani.

Wprawdzie przygotowałem się, by sformułować wniosek oparty na tym, że pojawiło się w tym miejscu „wolne słuchanie” (chodzi o rodzaj „słuchania, które poprzez cyrkulację, zdolność do permutacji, dzięki swej płynności, dez-integruje trwałą sieć reguł mówienia”), nie uczynię tego jednak. Ani w towarzystwie protagonistów *Wesela Figara*, ani gdzie indziej. Mimo wytężonej pracy, jaką Mozart wykonuje, by podkopać hierarchie ancien régime’u, w trybach słuchania nic się nie zmienia, w każdym razie nie na tyle, byśmy mogli sobie wyobrazić nadejście wieku tego rodzaju wyzwolonej intersubiektywności, o której, jak się zdaje, mówił Barthes<sup>43</sup>. Nic nie pozwala nam potraktować jej inaczej niż jako naiwną utopię. Aby uchwycić, jak słuchają Figaro, Zuzanna i inni, trójdzielna stratygrafia Barthes’a z pewnością okazuje się niewystarczająca. Nawet jeśli udałoby się otworzyć perspektywę słuchania zmuszającego „podmiot do zrzeczenia się swej «intymności»” i wytyczającego na wiele sposobów ścieżkę dekonstrukcji klasycznego aparatu słuchowego<sup>44</sup>.

Być może należy zwrócić się w stronę tego, co Gilles Deleuze w jednym ze swych ostatnich tekstów lakonicznie określa mianem możliwego rozszerzenia Foucaultowskiej analizy nadzoru. A zatem tam, gdzie Barthes, jak się zdaje, domaga się horyzontu emancypacji, w którym mogłyby albo musiałyby się skupiać „rozproszenie” i „migotanie” słuchania uwolnionego od jego tradycyjnych „trybów” (na tej zasadzie, jak „słucha wierny, uczeń czy pacjent”<sup>45</sup>), tam Deleuze proponuje analizę szczeliny w „miejscach zamknięcia” jako nowego reżimu nadzorczego, czyli przejścia od „społeczeństw dyscyplinarnych” do „społeczeństw kontroli”:

---

42 Tamże, s. 229.

43 Tamże, s. 217. Według Barthes’a trzeci rodzaj słuchania „rozwija się w przestrzeni intersubiektywnej, w której «słucham» oznacza też «słuchaj-mnie»”.

44 Kiedy Barthes pisze, że słuchanie, dekonstruując się wewnętrznie, uzewnętrznia się, należy rozumieć to stwierdzenie poza zdecydowanie binarną logiką wolności, jaką przynoszą ostatnie fragmenty jego tekstu: „wolność słuchania jest równie konieczna jak wolność mówienia [...] [Słuchanie] to ostatecznie coś w rodzaju małego teatru, na którego scenie konfrontują się dwa nowoczesne bóstwa (jedno złe, drugie dobre): władza i pragnienie”; tamże, s. 230.

45 Tamże, s. 229.



Foucault przypisał społeczeństwa dyscyplinarne do XVIII i XIX wieku; szczyt swego rozwoju osiągają one na początku wieku XX. Przystępują wtedy do organizowania wielkich przestrzeni zamknięcia [...]. Foucault zdawał sobie również sprawę z ograniczeń tego modelu. [...] Wszelako również techniki dyscypliny popadły w stan kryzysu, ustępując wyłaniającym się powoli nowym siłom, które po drugiej wojnie światowej coraz szybciej się rozprzestrzeniały: nie byliśmy już społeczeństwem dyscyplinarnym albo właśnie przestawaliśmy nim być. [...] Tym, co wkracza na miejsca społeczeństw dyscyplinarnych, są społeczeństwa kontroli<sup>46</sup>.

Owe „miejsca zamknięcia” czy „wnętrza”, jak dalej wylicza Deleuze („więzienia, szpitale, fabryki, szkoły, rodzina”), tworzą listę przywołującą (z jednej strony) „dawne miejsca słuchania” zgodnie z tym, co mówił Barthes, oraz (z drugiej strony) dziedziny, w których stosuje się to, co Bentham przewidział w swym projekcie panoptycznym i panakustycznym. Wraz z „ogólnym kryzysem” czy „agonią” tych instytucji otwiera się nowa sieć nowych przestrzeni, określanych przez Deleuze’a mianem „ośrodków kontroli”, podporządkowanych innemu reżimowi: „Zamknięcia to odrębne formy odlewnicze, podczas gdy mechanizmy kontroli są modulacją, czymś w rodzaju samoczynnie odkształcającej się formy), podlegającej ciągłym przemianom, albo sita, którego dziurki stale zmieniałyby wielkość”<sup>47</sup>. Podczas gdy nadzór nad zdyscyplinowanymi wnętrzami pociąga za sobą ukształtowanie jednostki – ze stabilnego punktu lub jakiegoś centrum – jako części masy, ośrodki kontroli działają za pomocą nieprzerwanego i nieskończonego przetworzenia, wzajemnej modyfikacji, przystosowania sieci i tego, co ona przechwytuje. Być może jeden z sensacyjnych filmów z końca XX wieku pokazuje to najwymowniej: we *Wrogu publicznym* w reżyserii Tony’ego Scotta widzimy jak gdyby ruchome oko sieci łowieckiej oraz nieprzerwaną zmianę układu odniesienia, gdyż dzięki obserwacji satelitarnej ruchy zbiega są stale mapowane. Jakby mapa adaptowała się do każdej zmiany terytorium.

Czy mówimy wciąż o Figarze, Zuzannie i całej reszcie? Być może. Zobaczymy.

46 G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, w: tegoż, *Negocjacje 1972-1990*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 183-184.

47 Tamże, s. 184.

Czy nie jest aby tak, że kiedy linia melodyczna Figara i Zuzanny przejścio-wo kształtuje się przez dźwięk dzwonek Hrabiego i Hrabiny, nie znajdują się oni właśnie przez ten dźwięk na chwilę w polu monitora kontrolnego? Lub ściślej: czy nie jest aby tak, że tempo ich śpiewu realizuje się w pasmach częstotliwości mikrofonu, który wychwytyjąc drgania wokalizacji, warunkuje również ich możliwą amplitudę? W muzycznym świecie *Wesela Figara* wszechobecność wzajemnego nadśluchiwania, jak się zdaje, niesie ze sobą konsekwencje w następującej postaci: w każdej chwili odbiór (rodzaj rejestracji, nagrywania *avant la lettre*) określa potencjalne rejestry przeobrażeń wokalnych.

Lecz owo mikrofonowe obramowanie, tworzące muzyczną sieć na podstawie tych pasm, przemieszcza je w czasie, z chwili na chwilę. Pasma te dezorganizują się oraz na nowo przystosowują do kolejnego przepływu i ustanawiają swe pozycje, które są odtąd z m i e n n e. Dlatego właśnie poza intrygą i układem scenicznym, reprezentującymi przestrzeń *dyscyplinarną* pokoju nowożeńców, skonstruowaną przez pokój nadzorców, przestrzeń muzyczna upływnia postaci w serii parametrów melodycznych i rytmicznych, które wzajemnie i zwrotnie czynią z nich przepływ danych artykułowanych przez niestałą relację *kontroli*<sup>48</sup>.

Bez wątpienia czas najwyższy zapomnieć o Figarze, Zuzannie i innych postaciach z tamtego świata. Zapomnieć ich oznacza wszelako pozwolić im stać się muzyką, stracić ich cechy charakterystyczne, ich indywidualne sylwetki, i rozczynić je w rytmicznej lub melodycznej sieci, która niosąc je, nieprzerwanie będzie je tworzyć i usuwać. Czy nie są one umykającymi punktami lub liniami tworzącymi w przestrzeni kilku taktów możliwy tryb słuchania w formie kontroli i wzajemnego podśluchiwania? Chodzi tu o słuchanie jako proces i dzieło (w pierwotnym sensie francuskie słowo *écouter* oznacza „miejsce, w którym słucha się, nie będąc widzianym”), wpisane w tę architekturę *nut* i określone przez nią, jak rodzaj bańki czy enklawy, w których audytywny odpowiednik *punktu widzenia* utrwałaby się i krystalizował jedynie na krótką chwilę.

48 Czerpiąc ze słownika Gilberta Simondona, Deleuze nazywa te relacje „metastabilnymi”. Według Deleuze’a w społeczeństwach dyscyplinarnych „władza zarówno gromadzi, jak i indywidualizuje, to znaczy kształtuje tych, nad którymi jest sprawowana, w grupę ludzi i kształtuje indywidualność każdego członka tego ciała”. W społeczeństwach kontroli natomiast „jednostki, indywidualia stają się «dywidualnościami», a masy stają się próbkami, danymi”, tym zaś, czym można zastąpić „ciała indywidualne”, jest „dywidualna” materia, którą można kontrolować; tamże, s. 186.

\*\*\*

Te punkty lub miejsca zapowiadające słuchacza, którym jestem – który mnie poprzedza i z góry wpisuje w dzieło, gdy przesłuchuję jego postaci same się podsłuchujące – są do pewnego stopnia podobne do tego, co historia perspektywy zbudowała jako miejsce obserwatora lub też pozycję podmiotu. Taka analogia grozi jednak zamrożeniem muzyki w malarzkim przedstawieniu skonstruowanym według linii zbieżnych. Jak możemy zatem pomyśleć coś, co chcielibyśmy określić mianem punktów słuchania, jeśli w ogóle coś takiego istnieje? Czy powinniśmy, za Benthamem, rozumieć je, opierając się na panoptycznym modelu zmiennej perspektywy, według której ruch panoramiczny to nic innego jak ruch nadzorującej kamery?<sup>49</sup> Czy raczej, za Deleuzem, powinniśmy je sobie wyobrazić jako sieć stale modulowanych czujników o zmiennej rozdzielczości?

Przełożył *Jakub Momro*

---

49 W angielskim słownictwie filmowym i wideo czasownik *to pan* (skrót od *panorama*) oznacza horyzontalny ruch kamery, tj. ruch perspektywy. Należy tu wskazać, że Benthamowski plan panoptyczny oraz wynalezienie Panoramy (przez Brytyjczyka Roberta Barkera) przypadają w tym samym 1787 roku. Ich akustyczny odpowiednik w stereo- lub kwadrofonicznych technikach uprzestrzennienia udało się uzyskać dzięki urządzeniu zwanemu „panpot” (skrót od „potencjometr panoramiczny”), pozwalającemu stworzyć iluzję, w której źródło dźwięku przemieszcza się kółkiem po audytorium.

## Abstract

---

**Peter Szendy**

BROWN UNIVERSITY

*To Surveil and to Listen*

This text is an excerpt from the book *Sur écoute : esthétique de l'espionnage* (*All Ears: The Aesthetics of Espionage*) first published by Éditions de Minuit in 2007. Peter Szendy analyzes the relationship between eavesdropping in politics, eavesdropping in other contexts, and numerous derivative auditory practices resulting from the political and social applications of listening, as well as from the use of auditory prostheses and devices. Szendy simultaneously presents an alternative genealogy of modernity, distinct from the visual one, in which social mechanisms of control as described by Gilles Deleuze progressively replace surveillance techniques as seen in the works of Jeremy Bentham and later Michel Foucault.

## Keywords

---

society of control, panacoustics, eavesdropping, espionage, signs, communication disruption