

Η αιώρηση της ουτοπίας κατά τη μουσική ακρόαση

Η σημερινή τεχνολογία φέρνει τον σύγχρονο συνθέτη στη θέση να μην υπογράφει μόνο τη σημειογραφία (παρτιτούρα) του μουσικού έργου, αλλά και το ηχογράφημα της εκτέλεσής της, καθιστώντας έτσι δυνατή την ακριβή αναπαραγωγή του. Προτού υπάρξει η δυνατότητα της ηχογράφησης, ο συνθέτης είχε να λογοδοτήσει κατά κύριο λόγο για την παρτιτούρα και δευτερευόντως -κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες (πχ. είτε όταν εκείνος ήταν παρών είτε όταν έγραφε το έργο για να εκτελεστεί από συγκεκριμένο μουσικό)- για την εκτέλεσή της. Τόσο η ηχογράφησή της όσο και η εξοικείωση των ακροατών με τα προηχογραφημένα έργα έχει διαμορφώσει μία νέα συνθήκη πρόσληψης της μουσικής. Έτσι, για πρώτη φορά ο συνθέτης αναγκάζεται να καταθέσει το έργο του όπως πιστεύει πως πρέπει να ακουστεί, και όχι να αφήνει γραπτές οδηγίες για την εκτέλεσή του. Ακόμη και στο υποθετικό σενάριο που μία παρτιτούρα είναι τόσο αναλυτικά γραμμένη ώστε να μην αφήνει καμία ελευθερία στον εκτελεστή, το ηχητικό αποτέλεσμα θα έχει κάθε φορά ένα μοναδικό ηχόχρωμα. Και τούτο γιατί για την ερμηνεία απαιτείται κάποιο συγκεκριμένο όργανο να παιχτεί σε κάποιο συγκεκριμένο χώρο.

Όταν η μουσική διαβάζεται ως κείμενο δεν προσλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο όπως κατά την ακρόαση. Η παρτιτούρα πρέπει να ερμηνευτεί, να εκτελεστεί και τελικά να ηχήσει από τα όργανα προκειμένου να μετουσιωθεί σε μουσική. Ακόμη και οι πιο εξοικειωμένοι με τη σημειογραφία της -που διατυμπανίζουν πως διαβάζοντας μια παρτιτούρα ουσιαστικά ακούνε τη μουσική-, θα έπρεπε να ξανασκεφτούν τι ακριβώς ακούν αφού στις μέρες μας υπάρχει πρόσβαση σε πληθώρα διαφορετικών ηχογραφημένων εκτελέσεων βάσει ακριβώς των ίδιων οδηγιών. Το να έχει κανείς ορισμένα ηχοχρώματα πιάνου στο μυαλό του και διαβάζοντας μια παρτιτούρα για σόλο πιάνο να πιστεύει πως με ακρίβεια άκουσε το έργο του συνθέτη, είναι ακριβώς σα να ερμηνεύει ο ίδιος νοητά το έργο. Με αυτό τον τρόπο το προσλαμβάνον υποκείμενο λειτουργεί σαν ένα λογισμικό υπολογιστή, το οποίο εκτελεί μια παρτιτούρα, καλώντας την κάθε νότα της να ηχήσει νοητά, ανακαλώντας από τη μνήμη την ίδια νότα πιάνου που ο ίδιος είχε κάποτε ακούσει. Έτσι, βάσει της συχνότητας που αντιστοιχεί σε κάθε νότα σχηματίζονται νοητά και οι αρμονικές γύρω της, με γνώμονα κάποια προηγούμενη ακρόαση πιάνου. Η αξία της εκτέλεσης του έργου φωτίζεται και από την χαρακτηριστική δήλωση του ήρωα του Ονορέ ντε Μπαλζάκ (του συνθέτη Γκαμπιρά) στο μυθιστόρημα «Γκαμπιρά ή η ανθρώπινη φωνή» (1839): «Κύριε, ένας μουσικός αισθάνεται πάντοτε αμηχανία να απαντήσει όταν η απάντηση απαιτεί τη συνδρομή εκατό επιδέξιων εκτελεστών. Χωρίς ορχήστρα ο Μότσαρτ, ο Χάυντν και ο Μπετόβεν δεν λένε και πολλά πράγματα».

Σε αυτή τη συνθήκη λοιπόν, το ηχογράφημα που φέρει την υπογραφή του συνθέτη είναι ουσιαστικά το έργο του και οι υπόλοιπες εκτελέσεις που ενδεχομένως ακολουθήσουν θεωρούνται ως επανεκτελέσεις του έργου. Για παράδειγμα, όταν ο συνθέτης κυκλοφορεί σήμερα έναν δίσκο, ουσιαστικά πιστοποιεί πως το συγκεκριμένο ηχογράφημα -το οποίο μπορεί να αναπαράγει το μουσικό έργο με σχετικά παρόμοιο τρόπο αναρίθμητες φορές- είναι το έργο όπως εκείνος θα ήθελε να ακούγεται. Το ηχογράφημα αυτό μπορεί να διακινηθεί σε πολλαπλά αντίτυπα, είτε σε φυσική μορφή (όπως για παράδειγμα ο δίσκος βινυλίου ή το cd) είτε σε μορφή αρχείου υπολογιστή (όπως για παράδειγμα τα αρχεία ήχου wav ή mp3). Κατά την ακρόαση προηχογραφημένης μουσικής δημιουργείται η εντύπωση πως απουσιάζει η μοναδικότητα της εκτέλεσης. Με άλλα λόγια, φαινομενικά χάνεται αυτό που ο Βάλτερ Μπένγιαμιν θα περιέγραφε ως την αύρα που απορρέει από τη μοναδικότητα της κάθε διαφορετικής εκτέλεσης του ίδιου έργου. Η αύρα όμως, μπορεί να υποστηρίξει κανείς, του ηχογραφημένου μουσικού έργου βρίσκεται, σήμερα, κρυμμένη στο ηχόχρωμά του και αποκαλύπτεται στον μυημένο ακροατή ως ανταμοιβή της αφοσίωσής του. Στον

επιτόλαιο ακροατή το ηχόχρωμα ηχεί βουβό και τον πείθει πως γύρω από την κεντρική συχνότητα την οποία αντιλαμβάνεται, οι αρμονικές είναι μια παράμετρος κενή περιεχομένου. Έτσι, γι αυτόν, η αύρα κατά την ακρόαση προηχογραφημένης μουσικής θα παραμένει αόρατη. Ενώ η διάδοση των συσκευών μουσικής αναπαραγωγής, που ξεκίνησε στις αρχές του εικοστού αιώνα, καταδίκασε σε θάνατο την αύρα κατά την ακρόαση προηχογραφημένης μουσικής, η προσοχή που δίδεται πλέον στο ηχόχρωμα ήρθε, μετά από έναν περίπου αιώνα, να την αναστήσει, ώστε η αύρα να κερδίσει πλέον, με τη βοήθεια του δήμιού της, την πραγματική της αθανασία.

Σε αυτό το σημείο παρεμβάλλω την ακόλουθη παράγραφο ώστε να φωτιστεί όσο το δυνατό πιο πολύπλευρα η έννοια της αύρας που βρίσκεται στον πυρήνα της προβληματικής αυτού του κειμένου και είναι δανεισμένη από τον Βάλτερ Μπένγιαμιν. Ο τελευταίος, στοχαζόμενος τις μεταβολές που είχε επιφέρει η τεχνολογία τόσο στα ίδια τα έργα τέχνης όσο και στην πρόσληψή τους, υποστηρίζει πως «αυτό που αλλοιώνεται την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης είναι "αύρα" του». Η πρόσληψη της αύρας κινείται πάνω σε δύο βασικούς άξονες: μακριά και κοντά - μοναδικότητα και επανάληψη. Όπως περιγράφει ο Μπένγιαμιν: «Το μέλημα των σημερινών μαζών να "φέρουν" τα πράγματα "εγγύτερα", τόσο από τη χωρική όσο και από την ανθρώπινη άποψη, είναι εξίσου παθιασμένο με την τάση τους προς υπέρβαση του ανεπανάληπτου κάθε δεδομένου μέσω της πρόσληψης της αναπαραγωγής του». Παρότι στις μέρες μας υπάρχει η δυνατότητα άμεσης ακρόασης μουσικής από συσκευές αναπαραγωγής, το ανεπανάληπτο της συναυλίας ελκύει ακόμη τους ακροατές. Η πρόσληψη της ζωντανής μουσικής δε γίνεται μέσω αντιπροσώπευσης αλλά απαιτεί την παρουσία του ίδιου του ακροατή στο "εδώ και τώρα" της εκτέλεσης. Αυτή η εμπειρία μοιάζει σα να μην έρχεται από τον κόσμο τούτο, ενώ όσο περισσότερο πλησιάζει κανείς τον τόπο της εκτέλεσης (τη μουσική σκηνή) τόσο πιο απόκοσμο φαντάζει το γεγονός. Όπως οι πιστοί χριστιανοί επιδιώκουν να βρεθούν όσο το δυνατό εγγύτερα στην Αγία Τράπεζα έτσι και οι ακροατές συνωστίζονται ώστε να βρεθούν όσο το δυνατό εγγύτερα στη σκηνή: γνωρίζοντας εκ των προτέρων τη ματαιότητα της πράξης αυτής, καθώς το γεγονός πάντα θα διαφεύγει της πλήρους κατανόησής τους.

Όμως ο όρος "αύρα" είχε χρησιμοποιηθεί και παλαιότερα από διάφορους θεοσοφιστές, όπως τον Rudolf Steiner. Έτσι ο Μπένγιαμιν προσπάθησε, μέσω των κειμένων του, πρώτα να αποδομήσει τον όρο κι έπειτα να τον επαναπροσδιορίσει. Συνεχίζοντας την παράδοση του Rudolf Steiner, σήμερα ο όρος χρησιμοποιείται αρκετά συχνά από διάφορες new age νεο-θρησκείες. Γι αυτό το λόγο είναι αρκετά σημαντικό, για να αποφευχθεί κάθε πιθανή παρερμηνεία, να τονιστεί πως δε βλέπω με καμία συμπάθεια την ανάγνωση του όρου βάσει τέτοιων θεωριών που γαλουχούν τους πιστούς τους ώστε να υιοθετήσουν την γνωστή αφελέστατη κριτική στάση απέναντι στα εγκόσμια. Η χρήση του όρου αύρα σε αυτό το κείμενο βρίσκεται σε πολεμική στάση απέναντι σε ομάδες οι οποίες τον χρησιμοποιούν στην καθομιλουμένη και χαρακτηρίζονται από την υπομονετική τους εναντίωση σε κάθε τεχνολογική πρόοδο επειδή, όπως ευαγγελίζονται, αλλοτριώνει την ανθρώπινη φύση. Προσεγγίζω τον όρο αύρα βάσει της χρήσης του από τον Βάλτερ Μπένγιαμιν και υποστηρίζω πως τα σύγχρονα μέσα τη διασώζουν εντός της νέας συνθήκης της μουσικής ακρόασης. Η αύρα του έργου τέχνης είναι πολυσήμαντη και δεν βρίσκεται σε κρίση απλώς λόγω της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του αλλά, όπως παρατηρεί κι ο Αντόρνο: «προπάντων μέσω της εκπλήρωσης του ίδιου του "αυτόνομου" κανόνα που διέπει τη διαμόρφωσή του». Το έργο τέχνης όπως και η Αγία Τράπεζα αυτονομούνται από τα υπόλοιπα απτά αντικείμενα της καθημερινότητας και η διαφοροποίηση της πρόσληψης κάποιας παραμέτρου του έργου δημιουργεί και νέα συνθήκη για την συνολική πρόσληψή του.

Κατά την ακρόαση της σύγχρονης μουσικής το ηχόχρωμα του έργου κατέχει την πλέον εξέχουσα θέση. Βασικές παράμετροι που καθορίζουν το ηχόχρωμα που θα έχει ένα ηχογραφημένο μουσικό κομμάτι είναι ο χώρος ακρόασης, το ηχοσύστημα, η θέση των

ηχείων και του ακροατή. Εάν ακουστεί κάποιος ήχος, σε έναν χώρο, προδίδονται κάποια βασικά χαρακτηριστικά του, όπως για παράδειγμα το μέγεθός του. Ο καθένας μπορεί να έχει μία αίσθηση του χώρου στον οποίο βρίσκεται ακόμη και με κλειστά μάτια, με τη βοήθεια της ακοής του. Για παράδειγμα, ένα σφύριγμα ή ένας πυροβολισμός θα ηχήσει διαφορετικά σε ένα στούντιο ηχογραφήσεων και διαφορετικά σε ένα κλειστό στάδιο μεγάλων διαστάσεων. Επομένως, ο κάθε χώρος έχει μοναδική ακουστική. Το δωμάτιο όπου ακούγεται ή ηχογραφείται ο κάθε ήχος επιδρά σε αυτόν και συνδιαμορφώνει το ηχόχρωμά του. Έτσι μπορούμε να αντιληφθούμε τις διαστάσεις ενός δωματίου, εάν ηχήσει σε αυτό ένας γνώριμος ήχος. Είναι καθοριστικής σημασίας ο ήχος που θα ηχήσει να είναι γνώριμος, ακριβώς για να υπάρχει αναφορά σε ένα ηχόχρωμα που ήδη γνωρίζουμε, ώστε να αντιληφθούμε την επίδραση του χώρου πάνω σε αυτόν.

Μια περίπτωση ακρόασης γνώριμων ήχων θα μπορούσε να θεωρηθεί η ακρόαση προηχογραφημένης οργανικής μουσικής. Σε αυτή την περίπτωση, ο ακροατής μπορεί να φανταστεί το δωμάτιο ηχογράφησης του κάθε οργάνου ακριβώς επειδή έχει μια γενική αίσθηση του ηχοχρώματος των φυσικών οργάνων. Μπορούμε, για παράδειγμα, εάν ακούσουμε ένα προηχογραφημένο πιάνο, να αποφανθούμε για το εάν το δωμάτιο στο οποίο πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση ήταν μεγάλο ή μικρό. Ενδεχομένως να δημιουργηθεί στον ακροατή η αίσθηση πως το δωμάτιο όπου πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση του οργάνου δεν έχει αντήχηση κι έτσι όταν ηχεί το ηχογράφημα από τα ηχεία του ακούγεται το όργανο σα να βρίσκεται στο δωμάτιο το οποίο βρίσκεται ο ίδιος: το δωμάτιο ακρόασης. Όμως, παρόλο που το ηχόχρωμα κάποιου οργάνου μπορεί να ηχήσει σαν να ηχεί στο δωμάτιο που βρίσκεται και ο ακροατής, εκείνος δεν έχει ποτέ την αίσθηση πως η εκτέλεση πραγματοποιείται ζωντανά μπροστά του. Και τούτο επειδή εάν η μουσική ήταν ζωντανή θα είχε κανείς τη δυνατότητα να δει ένα φυσικό πρόσωπο το οποίο εκτελεί ζωντανά το έργο. Αυτή η δυνατότητα -να αντιλαμβάνεται κανείς το χώρο ηχογράφησης των φυσικών οργάνων- ανοίγει πολλούς νέους δρόμους στην ηχογραφημένη μουσική. Για παράδειγμα, στην προσωπική μου δουλειά με τίτλο «feeling of movement» (Creative Space, 2011), οι ηχογραφήσεις των μουσικών οργάνων πραγματοποιήθηκαν σε χώρους με αρκετά διαφορετική ακουστική κι έπειτα έγινε η σύνθεση με γνώμονα να ακουστεί ακαριαία η μετάβαση μεταξύ των χώρων αυτών.

Από την άλλη μεριά, κατά την ακρόαση ηλεκτρονικής μουσικής, ο ακροατής δεν μπορεί άμεσα να συσχετίσει τον κάθε ήχο με ένα γνώριμο σε αυτόν ηχόχρωμα του οποίου μπορεί να φανταστεί την εξέλιξη στο χρόνο βάσει του χώρου στον οποίο ηχεί. Υπάρχει, βέβαια, η περίπτωση το ηχόχρωμα ενός ηλεκτρονικού ήχου να είναι παρόμοιο με κάποιον φυσικό ήχο. Τότε, εάν δεν εντάσσεται στο πλαίσιο μιας κιτς δημιουργίας αλλά πραγματικά πείθει για την ομοιότητά του, εμπίπτει στην κατηγορία πρόσληψης γνώριμων ήχων που αναπτύχθηκε στην προηγούμενη παράγραφο. Σε οποιαδήποτε όμως άλλη περίπτωση ο ηλεκτρονικός ήχος δεν θα έχει αναφορά σε κάτι οικείο κι έτσι ο ακροατής δε θα μπορεί να προσδιορίσει τις ακουστικές παραμέτρους του χώρου όπου ηχεί. Με άλλα λόγια, όταν ηχούν ηλεκτρονικοί ήχοι -που δεν προσπαθούν να μιμηθούν φυσικούς- σε ένα δωμάτιο, δεν είναι εφικτό να αντιληφθεί κανείς το χώρο βάσει της παραμόρφωσης που υφίσταται κάποιο αρχικό ηχόχρωμα αναφοράς, επειδή ήχησε εντός του συγκεκριμένου δωματίου.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, υπάρχει διαφορά στην ακρόαση προηχογραφημένης οργανικής μουσικής και ηλεκτρονικής. Στην ακρόαση οργανικής μουσικής από συσκευή αναπαραγωγής έχουμε πάντοτε την αντίληψη πως η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε σε κάποιο άλλο χώρο και χρόνο από τον δικό μας, δηλαδή δε βρίσκεται στο "εδώ και τώρα" αλλά στο "εκεί και τότε". Η πρόσληψη της ηλεκτρονικής μουσικής διαφέρει αρκετά από την πρόσληψη της οργανικής. Ένας λόγος είναι πως η ηλεκτρονική μουσική ακούγεται πάντοτε από ηχεία και έτσι συγχέεται η ζωντανή εκτέλεση με την αναπαραγωγή προηχογραφημένου υλικού. Αυτή η σύγχυση έρχεται να υπερτονιστεί από το γεγονός ότι ο ακροατής ηλεκτρονικής μουσικής δεν έχει συσχετίσει τον κάθε ήχο με κάποια συγκεκριμένη κίνηση

του εκτελεστή και αυτό γιατί για παράδειγμα ο εκτελεστής ηλεκτρονικής μουσικής μπορεί κάθε φορά με το ίδιο κουμπί να επηρεάζει και διαφορετική παράμετρο, σε αντίθεση με την ακρόαση οργανικής μουσικής, όπου για παράδειγμα όταν ακούει κανείς ένα βιολί να κάνει τρέμολο έχει συσχετίσει τον ήχο με την αντίστοιχη κίνηση του βιολιστή. Ακόμη, η οργανική μουσική εκτελείται, ηχογραφείται κι έπειτα, ο ακροατής, ακούγοντας το ηχογράφημα, βιώνει την απουσία της αύρας σε αντιδιαστολή προς τη ζωντανή εκτέλεση. Στην ηλεκτρονική μουσική αυτή η αντιδιαστολή απουσιάζει, αφενός μεν επειδή η ηλεκτρονική μουσική ακούγεται πάντοτε από ηχεία, αφετέρου δε επειδή δεν υπάρχει άμεση συσχέτιση με τον εκτελεστή. Τέλος, οι ηλεκτρονικοί ήχοι δε έχουν άμεση αναφορά σε κάποιο γνώριμο ηχόχρωμα κι έτσι δεν διαχωρίζεται αυστηρά ο χώρος ηχογράφησης από τον χώρο ακρόασης.

Λόγω της πλήρους υποκειμενικής πρόσληψης των ηλεκτρονικών ήχων, μπορεί ακόμη και με την ακρόαση του ίδιου στιγμιότυπου, ο ακροατής να έχει την εντύπωση πως βρίσκεται σε διαφορετικό χώρο από εκείνο της ηχογράφησης. Αυτή λοιπόν η δημιουργία και καταστροφή της αύρας κατά την ακρόαση ηλεκτρονικής μουσικής, αυτή η ένταση που δημιουργείται ανάμεσα στο "εδώ και τώρα" (στην περίπτωση της ταύτισης του χώρου ακρόασης με το χώρο ηχογράφησης) και στο "εκεί και τότε" (στην περίπτωση που δεν ταυτίζεται ο χώρος ακρόασης με το χώρο ηχογράφησης) είναι ο βασικός άξονας πάνω στον οποίο βασίστηκε η σύνθεσή μου «electronic music» (Experimedia, 2014). Το "εκεί και τότε" εμφανίζεται ως άρνηση της ουτοπίας, η οποία βρίσκεται "εκεί και τώρα", και επαναφέρει το υποκείμενο στη συμβατική αντίληψη του χώρου και του χρόνου κατά την ακρόαση προηχογραφημένης μουσικής. Αυτή η δυνατότητα που διανοίγεται κατά την ακρόαση ηλεκτρονικών ήχων διευρύνει την τοπικότητα και τη χρονικότητα του έργου και ανοίγει δρόμο προς μία νέα αντίληψη της ουτοπίας.

Όσο κοντά και να βρεθεί κανείς στα έργα τέχνης, εκείνα αντιστέκονται στην πλήρη κατανόησή τους και μας κρατάνε σε απόσταση. Αυτή η απόσταση που έχουν τα έργα τέχνης από το κοινό, τα διαχωρίζει από τα αντικείμενα της καθημερινής ζωής και έτσι δεν προσλαμβάνονται ως μίμησή της, αλλά -όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αρτώ στο θέατρο της ωμότητας- «μέσα από αυτά αποκαλύπτεται η ζωή ως μίμηση μιας υπερβατικής αρχής, με την οποία η τέχνη μας φέρνει σε επικοινωνία». Ενώ ο Μπένγιαμιν προβλέπει την καταστροφή της αύρας του έργου τέχνης -λόγω της δυνατότητας της τεχνικής αναπαραγωγής του- σήμερα η προσοχή που δίδεται στο ηχόχρωμα της μουσικής την καθιστά πάλι πιθανή στην περίπτωση της ακρόασης ηλεκτρονικών συνθέσεων. Είναι γνωστό πως στην παντοτινή καταστροφή της αύρας ο φιλόσοφος αναφέρεται με θετικό πρόσημο, όμως στο ανά χείρας κείμενο προσπάθησα να δείξω πως η πρόσληψη πρωτόγνωρων ήχων φέρνει στο προσκήνιο μία νέα δυνατότητα εμφάνισης και εξαφάνισής της.

Η ηλεκτρονική μουσική, κατά την πρόσληψή της, μοιάζει να έρχεται πάντα από πολύ μακριά, "από άλλον πλανήτη". Δε θεωρώ τυχαίο το ότι ο Schönberg στο 4^ο μέρος του κουαρτέτου αρ. 2 (op.10), που είναι από τα πιο περίφημα έργα στην ιστορία της μουσικής ως πρότυπο ατονικής σύνθεσης, χρησιμοποιεί το ποίημα του Stefan George το οποίο ξεκινά με το στίχο: «Νιώθω αέρα από πλανήτη άλλο». Επίσης, ακούγοντας κανείς προσεκτικά τη χρήση των αντηχήσεων στα πρώιμα ηλεκτρακουστικά έργα, σε ροκ παραγωγές της δεκαετίας του 70 και πλέον σήμερα στα περισσότερα μουσικά ήδη, φαίνεται να υπάρχει κάτι προγραμματικό στη μουσική σε αυτή την απαίτηση για αέρα από άλλον πλανήτη. Κατά την ακρόαση ηλεκτρονικής μουσικής στην περίπτωση που τη βιώνουμε "εδώ και τώρα", η παρουσία της αύρας δημιουργεί απόσταση από το έργο. Στην άλλη περίπτωση που προσλαμβάνεται ως "εκεί και τότε", η αύρα ναι μεν δεν είναι παρούσα, η απόσταση όμως από το έργο παραμένει καθώς γίνεται αντιληπτή η χρονική και χωρική απόσταση από τη ζωντανή εκτέλεση, η οποία θα προσέδιδε μία εγγύτητα.

Η μεγάλη βαρύτητα που δίδεται σήμερα στο ηχόχρωμα του μουσικού έργου καθορίζει εν πολλοίς την μουσική εμπειρία. Οι παράμετροι που το μεταβάλλουν, όπως ο χώρος

ακρόασης, το ηχοσύστημα, η θέση των ηχείων και του ακροατή είναι οι μη προβλέψιμες ποσότητες που διασφαλίζουν τη μοναδικότητα της ακρόασης. Έτσι η μπενγιαμινική αύρα, το "εδώ και τώρα" του έργου, εμφανίζεται και εξαφανίζεται σε κάθε διαφορετική αναπαραγωγή του ακριβώς ίδιου υλικού. Η νέα αντίληψη του τόπου και του χρόνου κατά την ακρόαση της προηχογραφημένης ηλεκτρονικής μουσικής δίνει νέες δυνατότητες πρόσληψης της ουτοπίας. Μία ουτοπία που δεν ατενίζεται από το "εδώ και τώρα" παραμένοντας με το φωτοστέφανό της αυστηρά στο "εκεί και τώρα", αλλά μία ουτοπία που η εγγύτητα, ως προς τον παρατηρητή, και τα όριά της καθορίζονται μόνο από τον τελευταίο.

Σπύρος Πολυχρονόπουλος
Ένθετο της Αυγής, Αναγνώσεις 23 Νοεμβρίου 2014