

Toen was geluid nog heel gewoon...

Beckett's laatste bandrecorder, Artauds ontsprende treinen, de intonarumore van de futuristen, en de rabarberfluisteraars van Meiningen: een historische vlucht langs theatrale geluidsmachines.

DANIELLE DE REGT

Ancient life was all silence.
In the 19th century,
with the invention of the machine, noise was born.
Today, noise triumphs and reigns supreme
over the sensibilities of men.

...

If today, when we have perhaps a thousand different machines,
we can distinguish a thousand different noises, tomorrow,
as new machines multiply,
we will be able to distinguish ten, twenty, or thirty thousand different
noises, not merely in a simply imitative way, but to combine them
according to our imagination.

(Luigi Russolo in *The Art of Noises (l'Arte dei rumori)*, 1913)

Die futuristen toch. Al die vooruitgangsdrijf had hun kijk op de geluidsgeschiedenis stevig vertroebeld. Net alsof de Oudheid in doodse stilte baadde. Terwijl het toch algemeen bekend is dat de gemiddelde Oude Griek niet verlegen zat om een muziekje meer of minder om zijn voorstellingen mee op te fleuren. En die zelfaandrijvende windmachine maakte het leven van de toneelknecht weliswaar een pak aangenamer, maar dat neemt niet weg dat hij zich al een breuk draaide sinds het Elizabethaanse theater. Ook de toekomst zag er toch een beetje anders uit dan futuristisch voorzien. Wie had ooit kunnen denken dat alle dertigduizend geluiden door één en dezelfde machine geproduceerd zouden worden?

Achteraf bekeken wisten de futuristen misschien niet zo goed in te schatten wat nog moest komen, maar eerder wat er al was. Want Russolo had wel degelijk een punt toen hij nogal zuur opmerkte dat natuurgetrouwe imitatie het dominante representatieparadigma was. Met alle gevolgen van dien. Ook het theater ontsnapte daar niet aan. Geluid ging, net zoals acteerstijl, decors en kostuums, lange tijd gebukt onder het mimetische juk. Maar Russolo en de zijnen brachten daar verandering in. Ze belichaamden de turbulente overgang van het mechanische naar het machinale tijdperk, van het aanzwengelen naar de druk op de knop. Omdat de meer avontuurlijk ingestelde theatermaker ook een beetje uitgekeken was

op de klassieke wind- en regenmachines, is het niet verwonderlijk dat een aantal bekende regisseurs gretig inpikte op de nieuwe geluidshype. En sindsdien klonken voorstellingen nooit meer hetzelfde.

'Rabarber!'

Maar hoe klonk het ervoor? Om dat te weten te komen moeten we eerst even ons oor te luisteren leggen bij twee vernieuwers van die realistische traditie: Georg II, hertog van Saksen-Meiningen, en Stanislavski. Hoewel de massaspektakels van de hertog schril afstaken tegen de eerder sobere drama's van de Rus, deelden ze wel dezelfde opvattingen omtrent authenticiteit en theatrale eenheid. Hun geluidseffecten moesten niet zozeer verbazen en verwonderen, maar werden eerder ingezet als middelen om tot een theater van één-en-ondeelbaarheid te komen. Paradoxaal genoeg schuwde de hertog voor de creatie van zijn 'authentiek theater' geen enkel artificieel middel om tot de gewenste realiteits- en spektakelgraad te komen. Maar ondanks het feit dat het theatergezelschap van Meiningen gretig gebruik maakte van de aloude stormmachines, dook er gaandeweg toch een probleem op. Tijdens de tournees belandde het ensemble wel eens in een theater waar de aanwezige geluidsmachinerie niet aan zijn realiteitsnorm voldeed. Of deed de toneelknecht van dienst niet genoeg zijn best om aan zijn eisen tegemoet

te komen. Meinigen besloot daarom om het anders aan te pakken. Gewapend met wat hem wel ter beschikking stond, namelijk een grote groep van gewillige acteurs, nam hij stap voor stap bezit van de akoestische ruimte, zonder dat daar nog een krakkemikkige machine of gemakzuchtig toneelhulpje bij aan te pas moest komen. Het leidde tot innovatieve staaltjes van menigtegeluid, die later zijn handelsmerk zouden worden.

Zo moest voor *Julius Caesar* (1874) het geluid van een groep pratende soldaten in een hoge toren gefabriceerd worden. Om dit voor elkaar te krijgen namen alle acteurs die zich *backstage* bevonden in de nok van het theater plaats, om daar te mompelen en te fluisteren. Dit bracht echter niet het gewenste effect teweeg. Alle acteurs werden vervolgens gevraagd om op de toneelvloer te gaan liggen mompelen. Deze keer werkte het wel. Maar het ene menigtegeluid is het andere niet. Wanneer er ergens in een stuk geen soldaten, maar voetvolk opgevoerd werd, maakte de hertog gebruik van een andere methode. Ieder lid van de cast kreeg verschillende krantenberichten in zijn handen, gaande van overlijdensberichten tot weersvoorspellingen en sportverslagen. Deze werden vanuit de coulissen simultaan voorgelezen, met als resultaat een vocale kakofonie die op het toneel overvloedde in overtuigend gemurmer. Tot slot ontwikkelde de hertog ook nog een meer gepolijste variant van het menigtegeluid. Tijdens de repetities van *Julius Caesar* struikelde het koor aanvankelijk over de uitspraak van het woord ‘rabarber’, maar eens die horde genomen was, was Meinigen weer een prachtig klinkende mensenhoop rijker. Het snel reciteren van ‘rabarber’ klonk namelijk als een licht opgewonden meute. Een geluidseffect dat nog ontbrak in zijn sonore trukendoos. *Julius Caesar* ontpopte zich tot één van de meest succesvolle Meinigen-producties die zowel publiek als critici kon bekoren. De gebruikte geluidseffecten werden zelfs door de grootste sceptici geprezen omwille van hun spectaculaire en realistische karakter.

De geluidseffecten van de hertog lieten op hun beurt een diepe indruk na op Stanislavski. Toen in 1890 *Julius Caesar* en *Maria Stuart* in het kader van een tournee Moskou aandeden, betekende dit Stanislavski's eerste confrontatie met een theater van ongeziene historische authenticiteit, wat de aanzet zou vormen voor zijn eigen theateropvattingen. Onder de indruk van beide voorstellingen begon hij zijn zoektocht naar de kern van het waarachtige, waarbij hij in eerste instantie, net zoals Meinigen, gesofisticteerde effecten niet schuwde. Dit had logischerwijs zijn weerslag op Stanislavski's gebruik van geluid, dat

net zoals bij Meinigen uitblonk in innovatief realisme. Hoewel niet iedereen dat zo zag.

Vanuit zijn fascinatie voor illusionaire effecten zette de regisseur Tsjechovs *De meeuw* naar zijn hand door in de coulissen geluidseffecten te enceneren zoals kwakende kikkers, zoemende libellen, kerkbellen, hondengejank en spelende kinderen. Tsjechov was *not amused*, omdat deze kunstgrepen geheel in strijd waren met het impressionistische drama zoals hij dat voor ogen had. Maar Stanislavski zag geen graten in de bezwaren van de auteur, en in zijn latere Tsjechov-enceneringen bleef het gebruik van realistische geluidseffecten prominent aanwezig. Zo schreef hij in zijn regieaanwijzingen voor *Drie zusters* het volgende:

Je kunt de voetstappen van Andrei horen, net zoals het geluid van een gesprek, de monotone ondertoon ervan, afen toe kuchen, zuchten, de neus snuiten, het verschuiven van een stoel...¹

In vergelijking met *De meeuw* is het gebruik van geluidseffecten onverminderd, maar de concrete invulling ervan is anders: effectbejag lijkt te hebben plaatsgemaakt voor een meer subtiele benadering, hoewel die niet de definitieve overhand zou nemen, zoals zal blijken uit Stanislavski's laatste Tsjechov-encenering, *De kersentuin*. Volgens Tsjechov ging het van kwaad naar erger met Stanislavski's geluidsonwerpen. Krekel- en kikkergeluiden maakten wederom hun opwachting, en voor Tsjechov was de maat vol. Kwaad verliet hij de première, vastbesloten om in de toekomst niemand nog een kans te geven zijn stukken overmatig te decoreren met geluiden:

Ik ga een nieuw stuk schrijven, en dat zal beginnen met een personage dat zegt: ‘wat is het hier toch heerlijk rustig! Je kunt geen vogels horen, geen honden, geen koekoeken, geen uilen, geen nachtegalen, geen klokken, geen bellen, en in de verste verte geen krekel te bekennen!’²

Gaandeweg zou Stanislavski inderdaad toch meer de nadruk gaan leggen op het innerlijke, maar desalniettemin bereikten zijn geluidscoulissen een nieuw hoogtepunt in realisme. En tegelijkertijd een voorlopig eindpunt, aangezien het proces van imitatieve geluidscreeatie vergevorderd geperfectioneerd was. Stanislavski maakte al een brug naar wat zou komen, maar hij bleef, net zoals Meinigen, binnen zijn manier van theater maken. Het publiek bleef in staat om de gebruikte geluiden te duiden, en de geluidseffecten fungeerden als een illustratieve vernislaag die over de andere theatrale componenten lag.

Publieksbewerking

Een belangrijk maatschappelijk en sonoor breekpunt was de elektrische revolutie, die aan het einde van de negentiende eeuw compleet nieuwe mogelijkheden opende. De introductie van nieuwe technologieën zoals de telegraaf zorgde ervoor dat het concept 'realiteit' een gefragmenteerd en onstabiel gegeven was geworden. De ervaring van tijd en ruimte was gewijzigd en kon nu opgedeeld worden, met als gevolg dat er feitelijk meerdere realiteitsbelevingen tegelijkertijd mogelijk waren. Vanuit artistiek oogpunt was de tijd dan ook rijp om na te denken over een nieuw representatieparadigma dat beter aansloot bij die ervaring van een gewijzigde tijd/ruimte-constellatie.

De drie meest revolutionaire geluidsmechanismen die ontsproten uit de schoot van de elektrische revolutie, namelijk de telefoon, de radio en de fonograaf, hadden tot gevolg dat voor het eerst in de geschiedenis geluid niet meer direct verbonden was met zijn oorspronkelijke plaats in de ruimte (telefoon en radio). Daarnaast kon het nu ook worden losgemaakt van zijn originele positionering in tijd (fonograaf). Met andere woorden, geluid was vanaf nu *schizofoon* geworden. Doordat het geluid en de geluidsproducent geïsoleerd konden worden, verkregen ze voor het eerst een onafhankelijke positie. De traditionele akoestische ruimte was opengebroken en klaar voor nieuwe invullingen. Daarbij kwam de van oudsher onwrikbare scheiding tussen 'muziek' en 'geluid' of 'noise' onder druk te staan en de contouren van een nieuwe benadering van geluid tekenden zich steeds scherper af.

En dit is het moment waarop de futuristen hun kans schoon zagen. Luigi Russolo sloeg aan het knutselen en ontwikkelde zijn *intonarumori* ('lawaaitoonmachines'). Omdat hij muziekinstrumenten te beperkt vond in hun geluidsspectrum, creëerde hij machines die via mechanische manipulatie nieuwe vormen van geluid voortbrachten, rechtstreeks geïmporteerd uit het dagelijkse industriële leven. Explosieve, brommende en stampende geluiden konden naar believen met elkaar gecombineerd worden door het gebruik van verschillende *intonarumori* naast elkaar.

Russolo presenteerde zijn geluidsmachines voor het eerst tijdens een *serata*³ op 2 juni 1913 in het Teatro Storchi te Modena. Hoewel hij in de maanden daarvoor aan vier machines tegelijkertijd had gewerkt, waren de *crepitatore*, de *ronzatore* en de *stropicciatore* niet op tijd afgeraakt. Het ongeduldige publiek kon dus slechts één machine aanhoren en aanschouwen, de *scoppiatore*, die motorgeluiden produceerde. Met de nodige flair en een zweem van mysticiteit werd de machine op een tafel geplaatst, en Russolo

bediende hem samen met mede-futurist Piatti. Helaas waren de ruim tweeduizend toeschouwers allerminst onder de indruk van deze *intonarumore*. Net zoals Tsjechov toentertijd driftig wegbeende bij het horen van zoveel nepperij, voelde ook de Italiaanse massa zich bedrogen:

*Dit is één groot boerenbedrog! Maak die doos open! Jullie zijn imitators en charlatans! Waarom zouden we naar nepgeluiden luisteren, als we het echte geluid dagelijks op straat kunnen horen?*⁴

Het zou niet de laatste keer zijn dat het publiek vijandig reageerde op de lawaaitoonmachines. Tijdens een volgende *serata* te Milaan in 1914 was het boe-geroep niet van de lucht. Tijdens een georchestreerde performance met maar liefst achttien *intonarumori* vlogen allerhande projectielen naar het podium, ondanks Marinetti's pogingen om de situatie meester te worden. Russolo zelf begreep de geexalteerde reacties van zijn publiek niet, zoals we kunnen lezen in het boek genaamd naar zijn manifest:

Oké, ik kan het nog begrijpen wanneer een publiek fluit, boe roept, en dingen in het rond gooit [...] nadat het iets heeft gehoord dat hem niet aanstond. Maar dat ze naar een theater komen, geld betalen voor een kaartje, en vervolgens gewoon niet willen luisteren, dat gaat mijn verstand te boven.

Na deze eerste Italiaanse introductie van de *intonarumori* ging Russolo toeren doorheen Europa en de Sovjet Unie en werd zijn mechanische orkest ingezet in verschillende theaterproducties van mede-futurist Pratella, zoals de opera *L'aviatore d'oro* (1913-1914) en *L'Éroe* (1915). Russolo's geluidsexperimenten onderzochten op radicale wijze nieuwe sonore representatiemogelijkheden, en verwierpen voor het eerst expliciet de klassieke geluidsconventies. Met een ongekennde geestdrift wisten de futuristen de weg vrij te maken voor verdere experimenten van latere componisten zoals Edgar Varèse, John Cage (*action music*) en Pierre Schaeffer (*musique concrète*), die de mogelijkheden van geluid naar nieuwe hoogten wisten te stuwen. Toch waren de *intonarumori* minder radicaal dan je zou denken, wanneer je bedenkt dat voor Russolo de transgressie van de tot dan toe hermetische categorieën van 'geluid' en 'muziek' een belangrijk programmapunt was. Eigenlijk waren Russolo's nieuwe muzikale categorieën naadloze substituten van de oude die hij juist trachtte te ontcrachten: geluid werd bij Russolo's gebruik van de *intonarumori* gemuzikaliseerd, waardoor de transgressie aan radicaliteit inboet. Dit wordt nog eens bena-

drukt door Russolo's latere ontwikkeling van de *rumorarmorie*, een serie machines die gebaseerd was op hetzelfde principe als de *intonarumori*, maar natuurlijke geluiden produceerde zoals wind en water.

Binnen het theater was Russolo niet de enige die probeerde oude dichotomieën uit te dagen. Componist Eric Satie bleek eveneens niet ongevoelig voor het recent ontdekte potentieel van geluid, en ook hij ondernam een dappere poging om de oppositie tussen muziek en geluid open te breken. Zij het dan dat zijn poging tot transgressie in omgekeerde richting verliep. En helaas, ook hier wilde het publiek niet altijd meegaan in de actie.

In 1920 had Satie een partituur met *musique d'ameublement* ontworpen, die afgespeeld werd tijdens een intermezzo van een theatervoorstelling in een Franse kunstgalerie. De bedoeling was dat de toeschouwers rond zouden lopen en de muziek als achtergrondfenomeen (lees: als geluid) zouden beschouwen. Maar het tegendeel bleek waar: de bezoekers, gedreven door de aangeleerde impuls dat muziek iets was om *bewust* te beleven, bleven stil staan om aandachtig te luisteren. Satie haastte zich om het onwetende publiek alsnog te voegen naar een nieuwe luisterattitude door wanhopig "*Parlez! Parlez!*" in het rond te roepen, maar tevergeefs.

Dit betekent echter geenszins dat Satie het fenomeen 'geluid' altijd even hartelijk omarmde. Toen hij bijvoorbeeld werkte aan de partituur voor Diaghilevs *Parade* (1917), raakte hij verward in een conflict met Cocteau, de librettist van dienst. Die was net terug van een studiereis naar de futuristen, en volledig geïnspireerd door wat hij daar had gehoord verving hij de oorspronkelijke tekst door machinale geluiden. Diaghilev was in zijn nopjes, omdat dit tegemoet kwam aan zijn visioen van een *noise* ballet, maar Satie deelde zijn enthousiasme niet. Achteraf omschreef hij zijn bijdrage aan *Parade* als een decor voor een paar losse geluiden.

Uit deze voorbeelden blijkt dat er in de jaren twintig een nieuw sonoor klimaat gecreëerd werd, dat zowel nieuwe technologieën als nieuwe ideeën over geluid had voortgebracht. In de periode die volgt zullen deze vernieuwende inzichten verder verkend worden en aanleiding geven tot een volgende golf van experimenten. Deze keer kwam het (achteraf bekeken) wel tot een gelukkig huwelijk tussen muziek en geluid.

Synesthetische synths

Artauds eerste uiteenzetting over het gebruik van geluid in een theatercontext dateert uit 1925, toen hij *Le Jet de sang* publiceerde. Hoewel het effectieve gebruik van geluid en muziek tot dan toe in zijn werk ontbrak, vinden we in zijn tekst enigmatische omschrijvingen van natuurgeluiden, die zijn bijzondere interesse voor het fenomeen verraden. In 1931 woonde Artaud een theatervoorstelling bij van een Balinees dansgezelschap in het kader van de *Exposition coloniale*. Het was zijn eerste confrontatie met een theatervorm waarin geluid en muziek niet als onafhankelijke entiteiten, maar in harmonie met elkaar uitgespeeld werden, en bovendien in directe verbinding stonden tot beweging. Deze revelatie zorgde ervoor dat hij voor zijn toekomstige encenseringen verder ging nadenken over manieren om natuurlijke geluiden en muziek met elkaar te vermengen.

Een jaar later assisteerde Artaud Louis Jouvet bij de productie *La patissière de village*. Hij was onder meer belast met de 'muzikale sonorificatie', aldus de credits. Organist Olivier Messiaen werkte eveneens mee aan deze voorstelling, maar de samenwerking tussen beiden liep al snel spaak toen bleek dat hun opvattingen over geluid geenszins compatibel waren. Messiaen verzette zich hevig tegen Artauds idee om niet-muzikale sonoriteiten te isoleren, maar Artaud volhardde in zijn mening. Jouvet zocht uiteindelijk de gulden middenweg, waardoor het wachten was op *Les Cenci* (1935) voordat Artaud zijn ideeën over de onderliggende relaties tussen alle theaterse elementen kon encenseren. Het werd een voorstelling die machinale geluidscreatie én –reproductie voor het eerst op consistente wijze integreerde.

Zijn idee om een nieuwe bron voor geluidscreatie te gebruiken was niet nieuw, aangezien de regisseur voor *le Supplice de Tantale* aan componist André Jolivet al aan had gegeven gebruik te willen maken van de *ondes martenot*. Dit was een recent ontwikkeld klavierinstrument dat zowel tonen als melodieën kon produceren. Deze synthesizer *avant la lettre* sloot perfect aan bij Artauds opmerkingen met betrekking tot het inzetten van muziekinstrumenten in zijn eerste *Manifeste du Théâtre de la Cruauté*. Daarin pleitte hij voor het gebruik van oude en nieuwe instrumenten, om zo nieuwe vibratoire kwaliteiten te verkennen. Een tweede aandachtspunt was het creëren van geluiden die als 'ondraaglijk' en 'penetrant' ervaren zouden worden. Via dit onderzoek naar nieuwe en vergeten klanken zou het dan mogelijk worden om onmiddellijk en diep in te werken op de gevoeligheid van de organen.

Bovendien was Artaud overtuigd van het hypnotiserende effect van repetitief geluid.

Naast het gebruik van de *martenot* liet de theatermaker Roger Désormière, die instond voor het geluid en de muziek van *Les Cenci*, diverse geluiden opnemen die afgespeeld konden worden op de inmiddels geconsolideerde grammofoon. Gewapend met een microfoon trok Désormière naar de kathedraal van Amiens om het luiden van het grote klokkenspel op te nemen. Tijdens de voorstelling klonk het door verschillende luidsprekers en het Folies-Wagram-theater was ondergedompeld in geluid. Naast de opnames van het klokkenspel registreerde Désormière het geluid van fabrieksmachines, (die volgens Artaud “niet zouden misstaan in een middeleeuwse martelkamer”) die dezelfde immersieve kwaliteit bezat als de *martenot* en het opgenomen klokkenspel.

Het publiek reageerde verdeeld op de geluidsboutade die de nietsvermoedende bezoekers letterlijk en figuurlijk insloot. Een kleine greep uit de recensies die toen verschenen:

Alarmerende geluiden vulden het auditorium.

Opgenomen op plaat, uitgespuwd door gigantische versterkers, luidde de grote klok van Chartres op volle kracht boven onze hoofden. We krompen ineen door de vibraties, terwijl we terug dachten aan de klok uit ‘Jardin des Supplices’... Toen begon er een storm te razen. Een symbolische en echte storm van horror, en de matenot overviel de gasten van François Cenci, die reeds bang waren gemaakt door zijn cynisme, zijn eloquentie, en zijn grimassen.

F.D., *Le Temps*, 8 mei 1935

[...] *De muziek blijft binnen de grenzen van een kreet en een treinramp.*

Colette, *Le Journal*, 12 mei 1935

Ik denk dat Stendhal en Shelley, onder wiens invloed Antonin Artaud dit drama heeft geschreven [...] eerder verrast dan tevreden zouden zijn over deze interpretatie en encensering. Onze oren werden gemarteld door oorverdovende muziek die uit luidsprekers kwam (En waarom eigenlijk? De getalenteerde meneer Désormière had dit gemakkelijk kunnen vermijden), en we verkeerden in staat van paraatheid, alsof we het gekrijs van sirenes hoorden gedurende een avond vol luchtbombardementen.

Gerald D’Houville, *Le Petit Parisien*, 12 mei 1935

Artauds verdienste met betrekking tot de evolutie van geluid in theatrale context bestaat erin dat *Les Cenci* één van de eerste (zometer de eerste) productie was waarin machinale geluidscreatie- en productie centraal stonden. Artaud en Désormière slaagden erin de immersieve kwaliteit van machinaal geluid verder te ontwikkelen, waardoor het mimetische niveau overstegen werd. Waar Meinungen, Stanislavski en ten dele Russolo er niet in slaagden het realistische geluidsparadigma volledig open te breken, creëerde Artaud door het gebruik van gedetailleerde, bevreemdende geluidsoptnames en versterkers een nieuwe akoestische ruimte. Door het machinalisatieproces was het mogelijk geworden geluid te ‘overproduceren’ en te delokaliseren, waardoor de natuurlijke reikwijdte van geluid gemanipuleerd kon worden. Geluid werd niet enkel vanuit auditief oogpunt gemaximaliseerd, maar kon zelfs voorbij deze natuurlijke grens gestuurd worden. Het resultaat van dit proces was een verhoogde aanwezigheid van geluid, die door vervorming en delokalisering tot een vervreemdingseffect uitgroeide. Door het gebruik van luidsprekers en grammofoons werd de aanzet gegeven tot de deconstructie van de traditionele theaterruimte.

De laatste bandjes

Na Artauds ‘horrorachtige treinrampen’ bleef het even rustig aan het geluidsfront. Artaud verdween van het toneel, en het was wachten op een nieuwe technologie die de inspiratie van theatermakers te velde zou aanwakkeren. Die kwam relatief snel. Tussen de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw, om precies te zijn. Al in 1935 presenteerde de maatschappij AEG de eerste bandrecorder die op grote schaal geproduceerd zou worden. De banden zelf werden ontwikkeld door I.G. Farben (het tegenwoordige BASF) en de combinatie van deze twee uitvindingen zorgde ervoor dat naast sonofixatie nu ook geluidsmontage tot de mogelijkheden behoorde. Hoewel de recorder op zich een inscriptief instrument was, net zoals de grammofoon, bezat het twee bijkomende troeven: wissen en spoelen. De consolidering⁶ van de machine nam een vijftiental jaar in beslag en in de jaren vijftig vond de bandrecorder eindelijk zijn weg naar de consumentenmarkt, waardoor de consument ook als geluidsproducent kon optreden. Beckett was zeer geïnteresseerd in deze nieuwe uitvinding, en dan vooral in de theatrale consequenties en mogelijkheden die het met zich meebracht. Tijdens een radio-opname voor *All that Fall* maakte hij voor het eerst kennis met professionele bandopname. Al snel ontstond

het idee om deze te verwerken in een theaterstuk. *Krapp's Last Tape* (1958) is de ultieme vervulling van Becketts wens om handeling en spraak van elkaar te kunnen scheiden en tegelijkertijd mime en dialoog te integreren. Binnen de gecreëerde dramatische structuur zorgde de bandrecorder voor een fijnmazig samenspel tussen deze nieuwe technologie en haar representatiemogelijkheden.

In *Krapp's Last Tape* luistert het hoofdpersonage op zijn negenenzestigste verjaardag naar een opname die hij van zichzelf maakte op negenendertig-jarige leeftijd. Deze band werd op zijn beurt opgenomen door een tien jaar jongere Krapp. Doorheen de voorstelling becommentariëren de 'verschillende' Krapps elkaar, waardoor er een complex spel met temporaliteiten ontstaat.

Beckett zette de schizofone kwaliteit van de bandrecorder expliciet in als dramatisch middel, waardoor geluid autonoom kon fungeren binnen een dramatische structuur. De delokalisering van geluid (die het gevolg was van de bandrecorder) werd op twee manieren gebruikt: enerzijds als representatiemiddel, anderzijds als reproductieve kracht. Daarnaast spoelt Krapp de banden geregeld voor en achteruit, waardoor delokalisering en detemporalisering samenvallen.

De première van het theaterstuk vond plaats in 1958 in het Royal Court Theatre in een regie van Donald McWhinnie. Beckett had de regisseur enkele aanwijzingen meegegeven met betrekking tot de sonorificatie van de banden

en legde daarbij de nadruk op het creëren van vervreemdingseffecten: naast de geluidsopnames stond hij erop dat de andere geluiden op het podium, zoals het vallen van de doos waarin de bandrecorder zat, versterkt en vervormd dienden te worden om zo de bevreemdende dimensie van de geluiden te laten domineren. Krapp zelf zat, net zoals het publiek, in het halfduister. De bandrecorder stond op een uitgelichte tafel zodat de geluidsmachine zich toonde in al haar glorie. De daad van het luisteren trad prominent op de voorgrond, waardoor de structuur van de voorstelling opgevat kan worden als het uitspelen van het contrast tussen 'luisteren' en 'niet-luisteren'. *Krapp's Last Tape* is een voorbeeld van hoe de theatrale ruimte specifiek gemodelleerd wordt naar het geluid: door de uitlichting van de machine wordt niet het personage Krapp, maar het machinale geluid het auditive én visuele epicentrum van waaruit de voorstelling zich ontspint.

Krapp's Last Tape draagt door zijn gefragmenteerde en dematerialiserende karakter de kiemen in zich van een nieuwe sociale en technologische context zoals die in de jaren zestig tot ontplooiing kwam. Hoewel Beckett gebruik maakte van een machinaal middel zette hij het in op een manier die volledig aansluit bij een nieuw elektronisch tijdperk van doorgedreven temporele en ruimtelijke fragmentering.

Dat van ons.

1 In: Braun, Edward (1982): *The Director and his Stage. From Naturalism to Grotowski*. Londen: Methuen. p. 69.

2 Idem. p. 73.

3 De serate waren publieke bijeenkomsten georganiseerd door futuristen die plaatsvonden in een theater. Het doel van deze avonden was de artistieke, politieke en sociale doelstellingen van de futuristische beweging uiteen te zetten. Na een aantal jaar geëxperimenteerd te hebben met de concrete invulling ervan, besloot Marinetti rond 1915 de serate te modelleren naar een theatervorm die toentertijd in zwang was, nl. variété, ook wel café-concert genoemd.

4 In: Berghaus, Günter (1998): *Italian Futurist Theatre 1909-1944*. Oxford: Clarendon Press. p. 121.

5 Bij zijn oorspronkelijke aankondiging van Les Cenci in Le Petit Parisien had Artaud gezegd dat de geluidsopname van de grote bel van de kathedraal van Chartres afstamde, maar in La Bête noire schreef hij dat het geluid opgenomen was in de kathedraal van Amiens.

6 In eerste instantie werd gebruik gemaakt van metalen banden, maar het type zoals dat in de jaren 50 bekend werd, was uitgerust met een andere innovatie, namelijk de magnetische band.