

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 sonorisatie 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.