



steeds het werk van doordeweekse mensen, vakbondsmensen die hun tijd vooruit waren, die de nacht, en hun eigen solidariteit en discipline gebruikten om een exponentiële toename van hun invloed te bereiken. Het was een klassenstrijd met open vizier. De beweging had haar bondgenoten in het Parlement, onder wie Lord Byron, die in zijn maidenspeech in het House of Lords met veel compassie inging tegen een wet die, naast een aantal andere repressieve maatregelen, de doodstraf zou invoeren voor het vernielen van machines. ‘Voel jij je niet verbonden met de Luddieten?’ schreef hij vanuit Venetië aan Thomas Moore. ‘God verhoede dat er herrie van komt, maar mijn hart zal bij jullie zijn! Hoe stellen ze het, de wevers – de saboteurs van machines – de Lutheranen van de politiek – de hervormers?’ Hij voegt bij de brief een ‘aimabel *chanson*’, een lofzang aan de Luddieten die zo opruiend blijkt te zijn, dat hij pas gepubliceerd werd na de dood van de dichter. De brief is gedateerd december 1816: Byron had de zomer voordien doorgebracht in Zwitserland, waar hij een tijdlang samenhokte met de Shelleys in de Villa Diodati, turend naar de neerplenzende regen, terwijl ze elkaar spookverhalen vertelden. Toevallig werkte Mary Shelley in december van dat jaar aan Hoofdstuk Vier van haar roman *Frankenstein, or the Modern Prometheus*.

Als er zoiets zou bestaan als het genre van de Luddietenroman, dan zou dat boek, dat waarschuwt voor wat er kan gebeuren als de technologie en degenen die haar beoefenen de pedalen kwijtraken, het eerste, en meteen één van de beste, in dat genre zijn. Het schepsel van Victor Frankenstein doorstaat ook, zonder enige twijfel, de test van belangrijke literaire Badass/Booswicht. ‘Ik besloot...’, vertelt Victor ons, ‘het wezen een gigantische omvang te geven, dat wil zeggen, ongeveer acht voet hoog, en in verhouding even breed’ –dat zou

moeten volstaan voor de factor ‘Groot’. Het relaas van hoe het wezen zo Slecht geworden is, maakt de kern van de roman uit en zit in het binnenste ervan verscholen: het wordt aan Victor verteld in de eerste persoon door het wezen zelf, vervolgens ingebed in Victor's eigen vertelling, die op haar beurt is ingebed in de brieven van de poolreiziger Robert Walton. De blijvende belangstelling voor *Frankenstein* mag dan misschien grotendeels te danken zijn aan het onderschatte genie van James Whale, die het boek naar het witte doek vertaalde, toch blijft de roman tot op heden zeker nog het lezen waard, om alle goede redenen waarvoor we romans lezen, en zeker ook omwille van de veel engere kwestie van zijn waarde voor het Luddietenvraagstuk: dat wil zeggen, omwille van zijn poging om, met literaire middelen die duister zijn en verhullend te werk gaan, *de machine te verloochenen*.

Kijk bijvoorbeeld naar Victor's uiteenzetting van hoe hij zijn scheping assembleert en tot leven wekt. Hij moet natuurlijk een beetje vaag zijn over de details, maar we krijgen een procedure voorgeschoteld die lijkt te bestaan uit heelkunde, elektriciteitsleer (maar in de verste verte niet de galvanische extravaganza van Whale), scheikunde, en zelfs, af te leiden uit de duistere hints naar Paracelsus en Albertus Magnus, de nog maar recent afgezworen vorm van magie bekend als alchemie. Maar het mag in elk geval duidelijk zijn dat, ondanks de meestal afgebeelde Moer Door De Hals, noch de methode, noch het wezen dat eruit resulteert, mechanisch zijn.

Dit is slechts één van vele interessante punten van overeenkomst tussen *Frankenstein* en een ouder verhaal over het Slechte en Grote, *The Castle of Otranto* (1765) van Horace Walpole, meestal beschouwd als de eerste Gothic novel (griezelroman). Ten eerste gebruikten beide auteurs, om hun boek voor te stellen aan het publiek, een stem die niet

## Eric Joris ‘Van een perfecte prothese ben je je niet meer bewust, maar ze stelt je wel in staat tot dingen die je normaal niet of niet meer zou kunnen.’

‘Het theater is de kunst bij uitstek die mensen met verschillende achtergronden samenbrengt. Daarom ook heb ik destijds gekozen voor de naam CREW, en niet voor Joris & Compagnie. Dat is een heel bewuste beslissing geweest. In het technologische tijdperk heb je het belang van de machine, de technologie met haar veelvoudige mogelijkheden. Dat vertaalt zich naar de organisatie en het maakproces van kunst. Want precies daarom heeft het geen zin om helemaal alleen met creatie bezig te zijn. Je zou onmiddellijk vastlopen. Ik denk wel dat er altijd best één visie aanwezig is, al formuleer ik die zelf liever niet uit hoofde van het ego of vanuit de noodzakelijke authenticiteit van de kunstenaar. We moeten visie vervangen door focus. Op die manier denkt iedereen vanuit hetzelfde perspectief maar met behoud van zijn eigen autonomie. Anderzijds geloof ik ook niet echt in het collectieve idee in termen van resultaten, het is dus wel goed dat één iemand (achterop de fiets) moet sturen.’

‘Eén punt blijft voor mij in de omgang met technologie heel cruciaal. Ik wil het als het ware met mijn handen kunnen maken. Ik voel niet zoveel voor regisseurstheater. Iedereen zegt dat bits en bites onstoffelijk zijn, maar dat is niet waar. Als je aan je computer zit te tekenen, dan voel je dat zeer concreet. De inzet van nieuwe media in het theater is nog steeds problematisch: men dient te vertrekken van bestaand materiaal, de technologie die daar en op dat moment voorhanden is, en dat materiaal

### LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

continenten meer dan 45 performances gebracht waarin de destructie van en door de machine centraal staat. De shows zijn een reïteratie van het technologische armageddon: het

publiek is er getuige van hoe enorme robots elkaar in een orgie van pyrotechnisch geweld verwoesten. De makers verwerken technologie uit de industrie, de wetenschap en vooral

het leger tot autonome zelfmoordmachines die elkaar verpletteren, uiteenrijten en doen exploderen. De Wheelocopter zal zich in die zin als gladiator voegen bij machines als