

**VAN CAMPBELL TOT CAMPBELL:
MODIEUZE VROUWEN OP SCÈNE.**

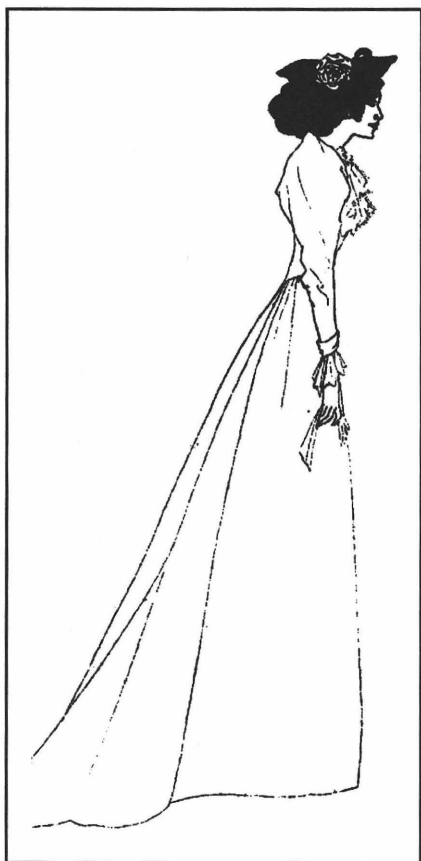
Joel H. Kaplan and Sheila Stowell, *Theatre & Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge UP, 1994, 220 pp.

Het uitgangspunt van Joel H. Kaplan and Sheila Stowell is een merkwaardige uitspraak van de Victoriaanse theatercriticus, William Archer. Die beweerde in 1885 dat komedie en melodrama voorbijgestreefd waren en dat toneelschrijvers zich nu moesten toespitsen op wat ze eigenlijk altijd al hadden willen doen : de mode letterlijk gestalte geven.

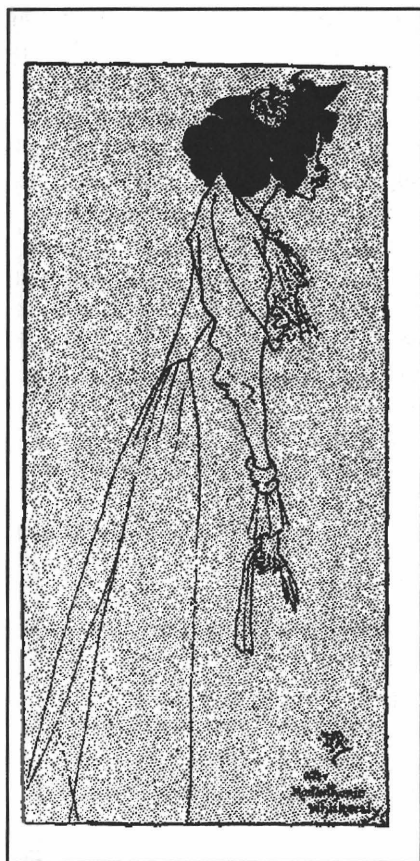
Kaplan en Stowell bewijzen in hun studie op overtuigende wijze hoe determinerend de kledij van de personages, vooral van de vrouwelijke personages, voor de toenmalige sociale scène was. Zelfs auteurs van de klasse van Shaw, die zich altijd tegen deze trend hadden verzet, moesten tenslotte bijdraaien. Zijn hoofdactrice in *Pygmalion*, Mrs Patrick Campbell, koos persoonlijk de geraffineerde en modieuze kleren voor het personage van het geëmancipeerde bloemenmeisje, dat daardoor, méér dan door Shaw bedoeld, tot haar recht kwam.

In de jaren negentig van de vorige eeuw was het bestuderen van de kostumering van de dames op scène zowat de belangrijkste motivatie van een groot deel van het vaste theaterpubliek. Iedereen die met theater te maken had, besepte dit en zou er rekening mee houden. Lady Alexander rapporteerde dit met een niet te miskennen fierheid in de *Mèmoires* van haar echtgenoot Sir George Alexander.

Oscar Wilde daarentegen leek minder ingenomen met deze evolutie toen hij in 1891 opmerkte dat de donkere, inspiratieloze kleren van de mannen hooguit dienden als contrasterend kader voor de schitterende jurken van de vrouwen. Hij was helemaal niet tegen het cultiveren van uiterlijkheden, alleen had hij die liever ook toegepast gezien op de mannelijke personages. Zijn fascinatie voor charismatische verschijningen blijkt trouwens uit zijn beschrijvingen van personages die hij telkens vergelijkt met modellen van bekende schilders of beeldhouwers. "Watteau would have loved to paint... Mrs Marchmont and Lady Basildon", of "Vandyck would have liked to have painted [Sir Robert Chiltern's] head" schreef hij in de regie aanduidingen voor *An Ideal Husband*. In dat stuk is kledij zelfs onderwerp van gesprek wanneer twee hoofdpersonages de relatie tussen mooie hoeden en feministische idealen uit de doeken doen.



Aubrey Beardsley, "Portrait of Mrs. Patrick Campbell" (*The Yellow Book*, April 1894).



Edward T. Reed, "Played Out; or, The 252nd Mrs. Tanqueray" (*Punch*, 5 May 1894).

Uit: Kaplan en Stowell, *Theatre & Fashion*

De juiste dameskledij kon een personage vervrouwelijken, redden dus, of - symboliserend - op morele tekortkomingen bij het personage wijzen. In *An Ideal Husband*, bijvoorbeeld, wordt de strikte en strakke Lady Chiltern in de theaterkritieken krediet gegeven omdat ze toch nog mooi gekleed gaat. Wildes collega en rivaal Henry Arthur Jones ging in zijn komedies nog een stap verder. De kostumering van de dames werd zo belangrijk dat actrices uitkeken naar wie het meest applaus zou krijgen bij haar aantreden op de bühne. De anekdote waarbij de actrice Mary

Moore achteraf haar toneeljurk privé liet namaken maar dan op een feestje geconfronteerd werd met drie bewonderaars in identieke jurken, toont aan hoezeer theaterkledij toen modebepalend was.

De functie en de symboliek van de kostumering worden door Kaplan en Stowell uitgewerkt voor één bekende actrice: de ongeëvenaarde Mrs Patrick Campbell. Mrs Campbell, of Mrs Pat zoals ze wel eens werd genoemd, wordt voornamelijk geassocieerd met de zogenaamde 'sex problem plays'. Haar hyperslanke verschijning - voor die tijd blijkbaar uitzonderlijk - paste uitstekend voor de rollen van getormenteerde vrouw en van suffragette. Mrs Pats uiterlijk werd trouwens vereeuwigd in die misschien nog beter bekende tekening van Beardsley waarbij haar onthutsende slankheid en de kledij uit het stuk *The Second Mrs Tanqueray* worden gekarikaturiseerd. De groteske cartoon van de hand van Edward T. Reed, waarin hij hetzelfde personage transformeert in een wandelend skelet, accentueert die slankheidsrage nog meer.

De sociale problematiek die achter het modebedrijf schuil ging, de onmenselijke omstandigheden waarin de naaisters moesten werken om tegen een hongerloon aan de grillen van de rijke dames tegemoet te komen, werd dan weer aangeklaagd in een aantal *fin-de-siècle* stukken van vrouwelijke dramaturgen. Zij wezen beschuldigend op de uitbuiting van die jonge vrouwen; op het hypocriete karakter van vele van die zogenaamde ridderlijke reddingspogingen van 'heren' die de meisjes een eigen winkel wilden kopen in ruil, uiteraard, voor natura; of op de wanhoop van de naaisters die zich vaak in de dood of in de prostitutie stortten om aan de uitzichtloze tragiek te ontsnappen.

Hoofdstuk 4 richt nog meer de aandacht op de relatie tussen modehuizen en theaters. De gewoonte om modellen te laten paraderen in nieuwe creaties ontwikkelde zich in de laat-negentiende eeuw in het Huis van een zekere Madame Lucille, en dit voor een gemengd publiek. De mannequins werden met zorg gerecruteerd uit de werkende klasse en geschoold in het zich op de catwalk bewegen zoals 'echte' dames. Deze vaak uitzonderlijk mooie vrouwen, 'full-busted and long-limbed', waren de voorloopsters van de topmodellen nu. Ook zij maakten vaak naam. Het hele modefenomeen, inclusief het voyeurisme dat ermee gepaard ging en gaat, werd in het theater gehekeld in *The Madras House* van Harley Granville Barker. Het stuk kende relatief weinig succes vergeleken met de respons uitgelokt door toneelstukken uit die periode die juist de economische marktwaarde van het fenomeen verdedigden.

De wisselwerking tussen mode en theater situeert zich precies in de periode van

intense suffragettenactiviteiten . Geen wonder dus dat de suffragettes zich als groep afwijzend opstelden tegenover de mode. Daarbij moesten die vrouwen al snel ondervinden dat hun desinteresse hen meteen etiketteerde als mannelijk, onaantrekkelijk en dus als mislukte vrouwen. Alle modegrillen opvolgen, gaf bij de Victorianen dan weer de indruk van frivoliteit en gebrek aan ernst. Die laatste houding onderstreepte de mannelijke dominantie alleen maar. Het toneel zou voortaan door feministische auteurs gebruikt worden om het juiste beeld te propageren en om wat maatschappelijke correcties aan te brengen. De zelfstandige, geëmaniciperde vrouw in b.v. Cicely Hamilton en Christopher St. Johns (pseud. van Christabel Marshall) *How the Vote was Won* (1909) kleepte zich bewust smaakvol. Gebrek aan zorg voor de eigen verschijning als vorm van protest kon niet langer. Dat was de nieuwe boodschap.

Het voorliggend werk van Kaplan en Stowell was voor mij een onverwacht boeiend exposé. De invalshoek vanuit de mode leidt tot nieuwe en interessante inzichten in het laat-Victoriaanse theater en in de mode als sociologisch fenomeen. Van Mrs Patrick Campbell tot Naomi Campbell: er zijn plots meer parallellen tussen de twee vrouwen dan enkel de naam.

Marysa DEMOOR