



Fakultetet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Institutt for språk og kultur

Viktoriansk forestillingsevne og Shakespeare

Tre casestudier av verk med motiver fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* for å tolke verdi og moral rundt 1850-tallet i Storbritannia

Julie Beck Gjellesvik

Masteroppgave i Kunsthistorie – KVI-3900 – Juni 2020



FORORD

Jeg har hatt lyst til å skrive om Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* helt siden jeg så Henry Fuselis *Titania and Bottom* (ca. 1790) på Tate Britain under en ekskursjon med Kunsthistorie UiT til London. Jeg synes det er noe fascinerende ved hvordan kunstnere har avbildet det overnaturlige, og jeg har hatt et ønske om å lære om hvilke faktorer som har bidratt til de forskjellige uttrykkene. I tillegg synes jeg at *A Midsummer Night's Dream* er et rikt og interessant stykke, og det har vært spennende å kunne studere det nærmere. Denne oppgaven har vært et enormt stykke arbeid for meg.

Jeg vil si tusen takk til min dyktige og hjelpsomme veileder Ingeborg Høvik, samt de andre professorene og studentene ved Kunsthistorie UiT som har gitt meg verdifulle innspill. Tusen takk til mine foreldre og venner som har støttet meg. Ikke minst takk til universitetsbiblioteket og Stadsbiblioteket i Malmö som lot meg tviholde på Christopher Woods *Fairies in Victorian Art* langt utover innleveringsfristen.

Takk!

Forsidebilde: Sir Edwin Landseer (1848-51), *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom*. National Gallery of Victoria. Hentet fra Google Arts and Culture.

Innholdsfortegnelse

INTRODUKSJONSKAPITTEL: Viktoriansk forestillingsevne og Shakespeare	1
0.1 Oppgaven – bakgrunn og oppbygging	1
0.2 Arbeidet med oppgaven – definisjoner og materiale.....	4
0.3 Shakespeares rolle i Viktoriatiden.....	5
0.4 Handlingen i <i>A Midsummer Night's Dream</i>	6
0.5 <i>A Midsummer Night's Dream</i> på scenen	9
0.6 Produksjonen av Lucia Elizabeth Vestris i 1840.....	11
KAP. 1: Robert Huskissons <i>The Midsummer Night's Fairies</i> (1847) og forholdet mellom billedkunst og teateret	15
1.1 Introduksjon	16
1.2 Motiver og andre inspirasjonskilder	17
1.3 Hvordan forholder verket seg til teateret?.....	20
1.4 Det greske og antikvariatisme innenfor teateret	23
1.5 Hvordan forholder verket seg til handlingen i <i>A Midsummer Night's Dream</i> ?.....	25
1.6 Problemet med forestillingsevne	28
1.7 Feminiseringen av feer	29
1.8 Konklusjon	31
KAP. 2: Sir Joseph Noel Patons <i>The Quarrel of Oberon and Titania</i> (1849), seksualitet, folketro og det indiske byttebarnet	35
2.1 Introduksjon	36
2.2 Hva foregår i <i>The Quarrel of Oberon and Titania</i> ?	38
2.3 Hvordan er feene visualisert?	42
2.4 Folketro og feenes symbolske dimensjon.....	45
2.5 Patons forhold til folketro	48
2.6 Seksualitet og moral i Viktoriatiden.....	52
2.7 Konklusjon	56
KAP. 3: sir Edwin Landseers <i>Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom</i> (1848-51), kjærlighetstabu og ekteskapsmoral	59
3.1 Introduksjon	60
3.2 Forholdet mellom tekst og bilde	62
3.3 <i>Titania and Bottom</i> satt i kontekst – omstendigheter for verket og sammenligning med andre verk	65
3.4 Tolkninger av forholdet mellom Titania og Bottom, kjønn og klasse i <i>A Midsummer Night's Dream</i>	68
3.5 Klasse og kjønn i Viktoriatiden – hvor ser vi dette i <i>Titania and Bottom</i> ?	72
3.6 Konklusjon	75

KONKLUSJON.....	77
LITTERATURLISTE.....	79
FIGURER.....	85

INTRODUKSJONSKAPITTEL: Viktoriansk forestillingsevne og Shakespeare

0.1 Oppgaven – bakgrunn og oppbygging

På slutten av 1500-tallet, antageligvis rundt 1595-6¹, skrev Shakespeare en komedie med handling lagt til antikkens Athen og en vill skog i nærheten, som følger fire forskjellige grupper igjennom problemer relatert til kjærlighet og ekteskap, med en god mengde magi, forvirring og misforståelser. For viktorianske betraktere, var motiver fra *A Midsummer Night's Dream* antageligvis lette å kjenne igjen – stykket som var skrevet av Shakespeare for omtrent 250 år siden hadde fått en renessanse, og var en hyppig inspirasjonskilde for billedkunstnere, sammen med andre litterære motiver². Flere forskjellige faktorer spiller inn i årsaken til stykkets popularitet, blant annet en gryende interesse for britisk litteratur og Shakespeare som ble drevet av en voksende middelklasse³, samt en interesse for det overnaturlige som representeres av feer, en viktig del av stykket. Dette uttrykkes i en smal sjanger av viktorianske malerier kalt *femaleri*⁴, der en fantasiverden, ofte med miniatyrmennesker blant naturen, blir avbildet. I *Art to Enchant* beskriver Richard Schindler femaleri som påvirket av seks forskjellige elementer: teater, landskap, det overnaturlige, det groteske, og humor⁵. I tillegg var nesten alle viktorianske femalerier fram til ca. 1860 basert på enten Shakespeares *The Tempest* eller *A Midsummer Night's Dream*⁶. Tre slike malerier er utgangspunktet for denne oppgaven: Robert Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* (1847), Joseph Noel Patons *The Quarrel of Oberon and Titania* (1849), og Edwin Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* (1848-51).

Oppgaven er bygd opp av tre kapitler som fungerer som casestudier med utgangspunkt i hvert av disse britiske maleriene fra 1850-tallet, med motiv fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. I hvert kapittel foretar jeg en analyse av det valgte verket. Disse spesifikke verkene er

¹ Shakespeare, W. (2003). *A Midsummer Night's Dream*. Red. R. A. Foakes. Cambridge University Press: Cambridge s. 1

² Dulwich Picture Gallery (2003). "Shakespeare in Victorian Art" fra *Shakespeare in Art*. Martineau, J. & Shawe-Taylor, D. (Red.). Merrell: London, New York. S. 217

³ Ibid.

⁴ Wood, C. (2000). "Introduction" fra *Fairies in Victorian Art*. Antique Collectors Club Ltd. Woodbridge, Suffolk. s. 8-17

⁵ Schindler, R. A. (Mai 1988). *Art to Enchant: A Critical Study of Early Victorian Fairy Painting and Illustration*. [Doktorgradsavhandling]. Brown University. s. 14

⁶ Wood (2000). s. 42

utvalgt i hovedsak på grunn av stilforskjeller imellom dem, samt at de alle avbilder et eget motiv hentet fra *A Midsummer Night's Dream*, som åpner opp for å analysere verkene basert på forskjellige temaer i hvert kapittel. Generelt er oppgaven i liten grad basert på en spesifikk teori, men er indirekte inspirert av Erwin Panofskys teori om ikonografisk tolkning, ettersom motivenes mulige opphav og betydning analyseres, som deretter plasseres i en sosial kontekst. Jeg trekker også fra teori om forholdet mellom bilde og tekst, spesifikt i viktorianske narrative malerier (oversatt fra *narrative painting*) som forklart av Julia Thomas i *Pictorial Victorians*. Der forklarer hun hvordan det skapes disharmoni mellom bilde og tekst fordi de kommuniserer på forskjellige måter, og at dette bidrar til å fremheve forskjellene mellom dem når de sammenlignes⁷, fremfor at tekstlige opphavskilder (som i tilfellet malerier fra Shakespeares verker) eller tilhørende tekst bare kan brukes til å beskrive bildene. Dette dukker flere ganger opp i oppgaven min, særlig kapittel 1 og 3, der forskjeller mellom mediene (inkludert teater) blir fremhevet. Likevel baserer analysene seg i hovedsak på studie av empirisk materiale i form av primærkilder. Dette inkluderer selve stykket, malerier, hurtigbøker, anmeldelser, programhefter og kataloger.

For hvert verk undersøker jeg lignende motiver i viktoriansk kunst, og verkets forhold til opphavsteksten. Første kapittel er en analyse av Robert Huskissons *The Midsummer Nights Fairies* (1847), der jeg undersøker motivet av den sovende fedronningen Titania. Her er utgangspunktet for tolkning verkets forhold til teateret, der jeg også tar opp antikke inspirasjonskilder, og erotisering av feer i teater og billedkunst. Kapittel 2 tar for seg sir Joseph Noel Patons *The Quarrel of Oberon and Titania* (1849), der jeg tolker verket som en bakkanal (*bacchanalia*) basert på teorier om feenes rolle i folketro og litteratur, og Patons bruk av klassiske motiver og symboler. Her skriver jeg også om det indiske byttebarnet (en karakter i stykket), og hvordan dette kan knyttes til engelsk kolonialisme. Kapittel 3 tar for seg sir Edwin Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* (1848-51), der motivets mulige uttrykk av forbudt kjærlighet undersøkes, samt hvordan verket forholder seg til forskjellige tolkninger av forholdet mellom fedronningen Titania og håndverkeren Nick Bottom.

Min interesse for Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, og årsaken til at den er grunnlaget for oppgaven min, er blant annet en interesse for hvordan det overnaturlige (her;

⁷ Thomas, J. (2004). "Introduction: War and Peace" fra *Pictorial Victorians: The Inscription of Values in Word and Image*. Ohio University Press. s. 1-20

feer) har blitt tolket av forskjellige kunstnere. Jeg ville også undersøke hvordan forskjellige kunstnere har tolket samme litterære opphavskilde, og om måten motivene blir representert på kan brukes til å forstå moral og verdier innad i en kultur. I en empirisk oppgave som denne, er stykket ideelt å ta utgangspunkt i ettersom det er et vidt spenn av forskjellige malerier tilgjengelig, samt sekundærlitteratur. Shakespeares komedie tar for seg en rekke forskjellige temaer, og har et stort karaktergalleri – dermed kan det være ideelt å se på hvilke deler av stykket som ble fremhevet (og eventuelt utelatt) i teater og billedkunst, for å kunne få en bedre forståelse for hvordan verdier og moraler innad i et samfunn kan komme til uttrykk via kunst.

Jeg valgte da å fokusere på Viktoriatiden, spesifikt midten av 1850-tallet i Storbritannia, ettersom denne perioden har den største mengden malerier med tema fra *A Midsummer Night's Dream*, så stykket må på en eller annen måte ha resonnert med viktorianerne. Hva angår verdi og moral, har jeg også pekt meg ut noen spesifikke temaer som jeg mener kan tolkes i bildene, om kjønn, seksualitet, kjærlighetstabu, fremmedkulturer og folketro. Det jeg ønsket å utforske, var hvilke motiver vi oftest ser i viktorianske avbildninger av *A Midsummer Night's Dream* og om det er mulig å tolke noen årsak til dette, basert på flere forskjellige faktorer. Stykket tar for seg en rekke forskjellige temaer som tilsynelatende ikke går overens med slik vi kjenner viktorianske verdier – for eksempel tabuer som utenomekteskapelige forhold, seksuell lyst, utroskap og karakterer som trosser kjønnsroller og det patriarkalske samfunnet. Flere malerier fra Viktoriatiden inneholder også nakenhet og erotiske motiver, særlig uttrykt gjennom fefigurer. Derfor var det av interesse å utforske og drøfte over hvordan dette kunne være akseptert. Oppgavens problemstilling er som følger:

Hvilke trender og særpreg ser vi i viktoriansk billedkunst med motiver fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*? Hva kan analyse av et utvalg verk og empirisk materiale, samt en sammenligning mellom tekst og bilde fortelle oss om viktorianske verdier relatert til kjønn, seksualitet, kjærlighetstabu, fremmedkulturer og folketro?

Gjennom analyse av Huskissons *The Midsummer Night's Fairies*, Patons *The Quarrel of Oberon and Titania*, og Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* ønsker jeg å demonstrere at adaptasjoner av Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* kunne uttrykke viktorianske verdier relatert til de nevnte temaene. Videre vil jeg demonstrere at dette kan undersøkes ved studie av empirisk materiale, se på deres likheter og forskjeller

med andre lignende verk og teaterproduksjoner.

0.2 Arbeidet med oppgaven – definisjoner og materiale

I oppgaven tar jeg for meg flere forskjellige områder, og trekker litt fra blant annet litteratur- og teaterhistorie. Jeg forbeholder meg om at jeg ikke kan gå like i dybden i disse feltene, samt Shakespearestudier, siden de ikke er mitt fagfelt. Jeg føler likevel at det er nødvendig å trekke litt fra disse feltene for å skape et helhetlig bilde av malerienes kontekst. Jeg oppholder meg mest i billedkunstens arena, der bildenes fellesnevner er Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* som behandles som en bakgrunn for maleriene. Dette innebærer at jeg ikke har fokusert på kunstnerbiografi, og jeg har heller ikke valgt å undersøke hvilke utgaver eller teateroppsetninger en kunstner har lest/sett, ettersom dette er svært krevende å finne ut, og ble prioritert bort. I stedet baserer jeg meg på hva som var standard for teaterproduksjoner i tiden og tolker dette som en del av kulturen som billedkunstnere tok del i, særlig de som har malt motiver hentet fra Shakespeares verker. Oppgaven baserer seg også på tolkninger fra utvalgte sekundærttekster. I de tilfeller jeg skriver om teater, prøver jeg å være konsekvent med hvilke begreper jeg bruker, og har egne definisjoner på disse. *Scenekunst* og *teater* bruker jeg om hverandre, og oppfatter som alle former for kunst som blir fremført på en scene. I dette tilfellet er de mest relevante skuespill, opera, dans, o.l. En *oppsetning* viser til en spesifikk gang et stykke ble satt opp, f.eks. første oppsetning av Lucia Elizabeth Vestris *A Midsummer Night's Dream*, der en *produksjon* inkluderer alle oppsetninger av én tolkning av stykket. *Scenografi* brukes om kulisser, effekter, og annet som omhandler scenens utseende.

I løpet av teksten bruker jeg den engelske tittelen *A Midsummer Night's Dream* gjennomgående, og andre engelske titler på forskjellige sceneproduksjoner, malerier, sanger, og karakterer, for å unngå forvirring eller misforståelser basert på egne oversettelser (sett bort fra noen titler som ikke originalt er engelske, som for eksempel Ovids *Metamorfoser*). Siteringer er også direkte fra teksten og oversettes ikke. Metoden jeg bruker til å sitere eller vise til en del av stykket, følger en standard fra Modern Language Association (MLA)⁸, der for eksempel akt 3, scene 1, linje 60 til 63 skrives som 3.1.60-3. Det er også verdt å nevne at jeg har valgt i stor grad å ikke skille mellom de forskjellige landene innad i Storbritannia. Dette kunne ha vært relevant ettersom Shakespeares popularitet i England kan sees på som et

⁸ Womack, M. (Sist red. 03.09.2019). "How to quote Shakespeare" fra drmarckwomack.com.

ledd i å skape en særegen engelsk identitet. I tillegg var sir Joseph Noel Paton skotsk, og bodde i Skottland en del av sin kunstnerkarriere. Kapittelet om hans verk *The Quarrel of Oberon and Titania* tar også for seg folketro. Her kunne det blitt skilt mellom engelsk, skotsk og keltisk folketro som kan ha regionale og kulturelle forskjeller, men på grunn av oppgavens omfang var dette for krevende å ta for seg i denne omgang, der mesteparten av litteraturen om folketro som brukes i oppgaven, omhandler *A Midsummer Night's Dream*. Derfor brukes samlebetegnelsen «britisk» ofte, selv om jeg er klar over at Storbritannia ikke er homogent. Likevel er dette begrepet nyttig og relevant å bruke, ettersom selve stykket var skrevet fra et engelsk perspektiv – I tillegg har alle hovedmaleriene blitt utstilt i London, så de har på en eller annen måte en tilknytning til Londons kunstliv.

Som utgangspunkt bruker jeg Cambridges utgave av *A Midsummer Night's Dream* fra 2003, redigert av R.A. Foakes – der er endringer i de forskjellige utgavene fra tidlig 1600-tallet blitt redegjort for. Jeg bruker også én spesifikk teaterproduksjon fra 1840 av Lucia Elizabeth Vestris, ettersom denne satte en standard for senere produksjoner, men andre produksjoner blir noen ganger trukket inn. Her har jeg ikke tilgang til manus/hurtigbok, og bruker dermed sekundærlitteratur. Sekundærlitteraturen min kommer fra flere forskjellige fagfelt, blant annet kunsthistorie, teaterhistorie, litteraturhistorie, kjønnsforskning og Shakespeareforskning. Et problem med arbeidet mitt med de utvalgte maleriene, er at jeg ikke har hatt mulighet til å studere bildene *in situ*. Sett bort fra Henry Fuselis *Titania and Bottom* (fig. 21) kan jeg ikke vite hvilke digitale reproduksjoner som er mest representative. Studie av maleriene *in situ* hadde gitt et bedre inntrykk, særlig når det gjelder størrelse, der *The Midsummer Night's Fairies* er i et beskjedent format, imens *The Quarrel of Oberon and Titania* sitt store format rommer masse små detaljer. Denne typen oppgave tar for seg mange forskjellige verk fra forskjellige samlinger, så bruk av nettressurser for tilgang til primærkilder har hatt stor betydning i mitt arbeid. Der det er mulig har jeg hentet bildene direkte fra gallerienes egne sider, eller fra bøker.

0.3 Shakespeares rolle i Viktoriatiden

I Viktoriatiden ble Shakespeares verker adaptert til flere forskjellige medier, som behandlet forhold mellom bilde, tekst, og skuespill på forskjellige måter – for eksempel florerte det av

masseproduserte, illustrerte utgaver av stykkene, samt oppsetninger på scenen⁹. Som skal undersøkes i oppgaven, stammer også en god del malerier av Shakespeares stykker fra denne tiden. En årsak til at det finnes så mange malerier fra denne perioden kan blant annet forklares av at private oppdragsgivere og konkurranser ønsket malerier med motiv fra Shakespeares verker¹⁰ - Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* er et eksempel på et verk bestilt av en oppdragsgiver, som skal undersøkes nærmere i tredje kapittel. I Dulwich Picture Gallerys *Shakespeare in Art* forklares denne fascinasjonen for Shakespeare som en del av et større nasjonalt prosjekt – der England forsøkte å etablere en egen kunsttradisjon. Dette var uttrykt som et mål for blant annet Boydells Shakespearegalleri¹¹ og Isambard Kingdom Brunels Shakespearerom¹².

Ettersom Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* ble skrevet for scenen, kan det være relevant å ta for seg noen teaterproduksjoner. Vi vet at viktoriansk billedkunst og teater var nært knyttet til hverandre – dermed er det relevant å ha litt kjennskap til handlingen i stykket, og hvordan dette ble formidlet på scenen, for å forstå hvordan billedkunstnerne valgte å visualisere motiver fra stykket. Samtidige teaterproduksjoner var en del av kulturen som kunstnerne befant seg i, og kan ha bidratt til å påvirke hvilke motiver som var populære. Dette kommer tilbake i analysene av verkene, særlig Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* og Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom*. I de følgende delkapitlene går jeg igjennom stykkets handling og temaer, utviklingen av stykket på scenen, og én av de viktigste og mest innflytelsesrike teaterproduksjonene av *A Midsummer Night's Dream* i Viktoriatiden, Lucia Elizabeth Vestris produksjon fra 1840.

0.4 Handlingen i *A Midsummer Night's Dream*

Teksten er delt inn i 5 akter bestående av scener med vers og prosa¹³. Handlingens bakteppe er et kommende bryllup mellom den athenske hertugen Theseus, den mytologiske grunnleggeren

⁹ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 217

¹⁰ Faberman, H. & McEvansoneya, F. (Februar 1995). "Isambard Kingdom Brunel's 'Shakespeare Room'", *The Burlington Magazine*, Vol. 137, Nr. 1103. S. 108

¹¹ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 217

¹² Faberman & McEvansoneya (Februar 1995). s. 108

¹³ R. A. Foakes forklarer i sin analyse at Shakespeares originaltekst antageligvis ikke var oppdelt i akter og scener, men at dette er en senere oppdeling av teksten som har blitt gjort fordi det i ettertid var standard å dele teaterstykker inn i 5 deler. Han forklarer videre at denne versjonen av teksten antageligvis er fra *The First Folio*, en utgivelse fra 1623 av en redaktør som tilsynelatende har hatt tilgang til manuset brukt av Shakespeares skuespillerkompani. Dermed har denne redaktøren også lagt inn rundt tretti sceneanvisninger,

av Athen, og den mytologiske amazondronningen Hippolyta. Samtidig er det planlagt et bryllup mellom to høytstående familier; den unge Hermia skal vies til Demetrius etter sin fars ønske, selv om hun selv ønsker å gifte seg med Lysander. Hennes venninne, Helena, er samtidig håpløst forelsket i Demetrius. I frykt for å bli henrettet for å gå imot farens ønske, bestemmer Hermia og Lysander seg for å rømme igjennom en skog utenfor byen, natten før Theseus og Hippolytas bryllup. Demetrius, bestemt på å få Hermia tilbake, jager etter de med Helena i hælene. I denne skogen befinner det seg et eget samfunn av fefolk, ledet av fedronningen Titania og fekongen Oberon – et par i en heftig krangel om hvem av dem som har rett på et indisk byttebarn (oversatt fra engelsk *changeling*) som Titania har overtatt. Den siste gruppen i stykket befinner seg også i skogen; håndverkerne Quince, Bottom, Flute, Snout, Starveling og Snug øver på et skuespill som skal fremføres i anledning Theseus og Hippolytas bryllup.

Krangelen mellom Titania og Oberon utløser resten av handlingen og alle forvirringene som hører med. I sitt raseri mot Titania, ønsker Oberon å påføre henne skam. Ved hjelp av en magisk blomst forhekser han henne til å forelske seg i det første vesen hun ser når hun våkner. På vei for å utføre dette merker han seg også Helenas ugjengjeldte kjærlighet for Demetrius, og befaler sin høyre hånd Puck (også kjent som Robin Goodfellow, en fefigur fra engelsk mytologi) til å forhekse den unge athenske mannen med samme nektar. Puck forveksler Demetrius med den sovende Lysander, som blir funnet av Helena og dermed stormforelsket i henne. Samtidig blir håndverkeren Bottom forhekset av Puck, så hodet hans blir byttet ut med et eselhode, som skremmer bort de andre skuespillerne. Titania våkner, blir forelsket i ham, og tar han med tilbake til sitt forlystelsessted. Etter Puck forsøker å rette opp feilen ved å forhekse Demetrius, blir begge mennene betatt av Helena, som nekter å tro at hengivelsen deres ikke er en ondsinnet spøk. Når Hermia våkner, forstår hun ikke hvorfor Lysander plutselig virker frastøtt av henne, som utløser en krangel mellom venninnene der gamle, undertrykte problemer mellom dem kommer frem i lyset, og en kamp mellom Lysander og Demetrius utspiller seg i et stummørke der ingen av de klarer å finne den andre. Når athenerne

noe som ikke var inkludert i de tidligere publiseringene. Foakes forklarer at en årsak til at det kan være få eller inkonsekvente sceneanvisninger er at det antageligvis var én publisert utgave av historien, og en annen utgave som fungerte som manus til kompaniet som skulle spille stykket på scenen. Man må likevel være bevisst på at mange tolkninger av hvordan *A Midsummer Night's Dream* ble fremført på Shakespeares tid er basert på spekulasjoner. Shakespeare, W. (2003). *A Midsummer Night's Dream*. Red. R. A. Foakes. Cambridge University Press: Cambridge s. 147-9

sovner av utmattelse, opphever Puck magien¹⁴.

En stund etter Oberon får vite at fedronningen har blitt forelsket i et beist, befaler han at magien som påvirker både henne og Bottom, blir opphevet. Han forklarer at hun under magisk påvirkning har gitt opp sitt byttebarn til ham. Paret forsones, spiller musikk og danser i skogen. Stykket avsluttes med et trippelbryllup mellom de fire unge athenerne og Theseus og Hippolyta. Der blir en middelmådig versjon av skuespillet *Pyramus and Thisbe* blir fremført av håndverkerne, en tragedie av Ovid om uakseptert kjærlighet med døden som følge. Theseus og Hippolyta diskuterer seg imellom om hva de unge parene hadde opplevd i skogen, og om dette var ekte eller kun en drøm, noe de unge athenerne selv er usikre på. Feene er også til stede på bryllupet, der de tilbyr sine velsignelser til parene og deres fremtidige avkom. Stykket ender med en epilog der Puck henvender seg til publikum/leserne, ber om unnskyldning for mulige fornærmende elementer i stykket, og legger frem tanken om at hendelsene kun kan ha vært en drøm¹⁵.

Stykket tar for seg en flust med forskjellige temaer – fra kjønnsroller, ekteskap, klasse skiller, umulig eller forbudt kjærlighet, til britisk mytologi, magi og nærhet til naturen. Humor og samfunnskritikk samt ironisering over selve teaterkunsten er til stede i stykket, for eksempel ved å inkludere et skuespill inni et skuespill, som også latterliggjør og dramatiserer ung kjærlighet, lik den parene føler. I tillegg er forholdet mellom fantasi og virkelighet et tema som dukker opp ofte, og at man ikke alltid kan stole på det man ser. Shakespeares komedie kan i det store og hele tolkes som en fortelling om harmoni mellom to sider som kan virke som motpoler. På én side finner vi det logiske, rasjonelle og tradisjonelle som symboliseres av den greske byen og dets patriarkater. På den andre er det irrasjonelle følelseslivet til de unge elskerne (samt Oberon og Titania), det uforutsigbare, magiske og mystiske som symboliseres av skogen der fekongen og -dronningen regjerer. På hver sin side av disse to polene kan vi også plassere kategoriene mann og kvinne, som settes mot hverandre i handlingen, og forenes – bokstavelig talt i bryllupene – på slutten. Til slutt blir alle tråder knyttet sammen og de forskjellige, muligens også motstridende, delene av historien blandes sammen og reflekteres over. Ved å blande den logiske athenske verdenen med det kaotiske og uoversiktlige

¹⁴ Det er usikkerheter rundt hvem som forblir forelsket i skuespilllets lykkelige slutt. Demetrius forblir forelsket i Helena så muligens er han fremdeles under magisk påvirkning.

¹⁵ Hele epilogen er gjengitt i kapittel 3.

skogriket, oppstår det harmoni¹⁶. Temaet «drøm» er en sentral del av stykket – I slutten vet verken karakterene eller publikum med sikkerhet hva som er virkelighet og hva som er drømmer eller fantasier.

0.5 *A Midsummer Night's Dream* på scenen

I følge Foakes finnes det lite bevis på oppsetninger av *A Midsummer Night's Dream* fra før slutten av 1600-tallet, bortsett fra at den antageligvis ble fremført ved hoffet i 1604. Stykket var ifølge Gary Jay Williams i *Our Moonlight Revels* sannsynligvis ikke skrevet for denne typen publikum, men heller for det offentlige teater. Ifølge ham finnes det teorier om at *A Midsummer Night's Dream* originalt ble skrevet for et bryllup, men at dette ikke er sannsynlig ettersom skuespillerkompanier i hovedsak var avhengige av offentlige opptredener og ikke opptredener for hoffet eller adelen¹⁷. Williams forklarer videre at etter Shakespeares tid, ble ikke stykket fremført i sin helhet før Viktoriatiden, men at deler av den ble løftet ut og fremført uten kontekst, for eksempel *Pyramus and Thisbe*, stykket i stykket¹⁸. Ettersom det er flere forskjellige grupper og handlinger i originalstykket, gir det mening at deler kan fremføres selvstendig. Det er i tillegg en stor mengde temaer, som kan bety at stykket ikke alltid egner seg, eller appellerer godt nok til en viss tidsalder, til å vises i sin helhet¹⁹.

I 1692 ble hele stykket fremført i England i en produksjon av Henry Purcell kalt *The Fairy Queen*, som var svært ulik Shakespeares originaltekst. I grove trekk var dette en langt mer spektakulær forestilling enn det som ble fremført på Shakespeares tid, og var tilpasset den nye tiden ved å være en tydelig hyllest til den daværende kongen og dronningen, samt Englands rolle som handelsnasjon; det engelske ved stykket ble fremhevet, imens det greske ble fjernet²⁰. I slike produksjoner er det sannsynlig at originaltekst blir ofret for å gjøre rom for spektakulær scenografi og imponerende effekter²¹. Dette peker mot et særtrekk ved senere

¹⁶ Taylor, A. B. (2005). "Chapter 3: Ovid's myths and the unsmooth course of love in *A Midsummer Night's Dream*". I Martindale, C., & Taylor, A. B. (Red.), *Shakespeare and the Classics*. Cambridge University Press: Cambridge. S. 49-65

¹⁷ Williams, G. J. (1997). *Our Moonlight Revels*. University of Iowa Press: Iowa City. s. 2-18

¹⁸ Ibid. s. 38

¹⁹ Dette diskuteres også i Trevor Griffiths artikkel om Lucia Elizabeth Vestris sin produksjon av *A Midsummer Night's Dream*, der det argumenteres for at stykket mister sin mening hvis det fremføres i bruddstykker ettersom alle delene, uansett om de virker uforenelige, skaper en helhet. Griffiths, T. (Sommer 1979). "A Neglected Pioneer Production: Madame Vestris' *A Midsummer Night's Dream* at Convent Garden, 1840"

²⁰ Williams (1997). s. 43-60

²¹ Griffiths (Sommer 1979). s. 388

produksjoner; oppløftingen av Shakespeares rykte og *A Midsummer Night's Dream* som et nasjonsbyggende redskap for England. På midten av 1700-tallet var den innflytelsesrike skuespilleren og teaterregissøren David Garrick pådrivende for å oppløfte Shakespeare, med nye reformer til det engelske teater²². Garrick lyktes i å tilpasse *A Midsummer Night's Dream* til tidens ideal for italiensk opera og neoklassisisme i flere forskjellige produksjoner. Han var vellykket i å fremstille Shakespeare som en kulturskatt, noe særegent engelsk som måtte bevares i den litterære kanon²³. Disse var populære hyllester av Shakespeare som viser til en interesse for å bygge opp poeten som en nasjonal figur. Selv om Garrick ønsket å gjenopprette Shakespeares stykker og vise en mer sann fremstilling på scenen, var det likevel deler som var kuttet bort – for eksempel fjernet han håndverkerne i hans produksjon kalt *The Fairies* fra 1755²⁴. Som tittelen antyder, tok denne versjonen av stykket bare for seg feenes drama, samt de fire elskerne²⁵. Det viste seg at produksjonene som lignet minst på originalteksten, var de mest populære, som tyder til at *A Midsummer Night's Dream* fremdeles var for vid i temaer til å vises i sin helhet²⁶.

I neste århundre, rett før Viktorias regjeringstid, var Shakespeares skuespill fremdeles svært populære, i likhet med billedkunst med temaer hentet fra tekstene²⁷. Fra 1800-tallet av var det flere merkverdige produksjoner av *A Midsummer Night's Dream*, blant annet av Frederick Reynolds og sir Henry Rowley Bishop (1816) og Charles Kean (1856). Et særtrekk for produksjoner rundt denne tiden var en stadig mer avansert scenografi, og en større interesse for en antikvarisk tilnærming til stykket²⁸. Dette innebar blant annet å fremstille antikkens Hellas med større nøyaktighet basert på tilgjengelig historisk informasjon, blant annet et resultat av arkeologiske funn. Dette kan tenkes å by på problemer ettersom *A Midsummer Night's Dream*, til tross for at handlingen finner sted i antikkens Athen, også er koblet til Storbritannia, britisk natur og folketro. Hvordan klarte produsentene av scenekunst å forene disse elementene?

²² Encyclopedia Britannica (Sist red. 16.01.20 av The Information Architects of Encyclopaedia Britannica). «David Garrick» fra *Britannica.com*.

²³ Dette gjorde han blant annet ved å arrangere populære Shakespeare Jubilees i poetens hjemby, Stratford-upon-Avon, i 1769, og senere på hans teater Drury Lane i London fra 1769-70. Dulwich Picture Gallery (2003). s. 33

²⁴ Encyclopedia Britannica (Sist red. 16.01.20 av The Information Architects of Encyclopaedia Britannica).

²⁵ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 32

²⁶ Williams (1997). s. 61-64

²⁷ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 217

²⁸ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 35

Denne koblingen mellom antikkens Hellas og samtidas Storbritannia kunne utnyttes til nasjonens fordel. Blant annet ble Theseus rolle fremhevet i en operaversjon av stykket fra 1816 av Frederick Reynolds og sir Henry Rowley Bishop. Etter Napoleonstiden symboliserte Theseus en sivilisasjon styrt av orden, han ble en frontfigur for en nasjonalisme som kommer til uttrykk på 1800-tallet²⁹. Flere ganger dukker det opp referanser til Englands koloniale interesser, der det for eksempel Titanias overgivelse av byttebarnet er blitt fremhevet, og der visuelle virkemidler, som f.eks. krigsskip, skaper assosiasjoner til England og dets forhold til India. Lignende scener har også blitt skrevet inn, der for eksempel Hermia trygler sin far om retten til å få gifte seg med Lysander i slutten av stykket før bryllupet. Man kan tolke det slik at Reynolds kan ha valgt å inkludere disse scenene, som ikke er nødvendige for å fortelle historien, for å viske ut ambiguiteten ved Shakespeares originaltekst, der harmonien oppstår mellom det rasjonelle og irrasjonelle, mellom menn og kvinner. I Reynolds versjon viser det rasjonelle, greske, og patriarkalske seg å være overlegent. Kanskje dette fremmet britiske interesser, særlig i koloniland?

0.6 Produksjonen av Lucia Elizabeth Vestris i 1840

I 1840 satte Lucia Elizabeth Vestris, i samarbeid med James Robinson Planché opp en produksjon av *A Midsummer Night's Dream* i London. Denne var betydelig av flere grunner, blant annet fordi det i sin tid var den versjonen av stykket på scenen som beholdt flest originale linjer fra Shakespeare. Vestris var før oppsetningstidspunktet allerede en kjent operasanger og skuespiller, og den første kvinnen til å drive sitt eget teaterhus, The Olympic Theatre i London, og senere Covent Garden³⁰. I hennes versjon av Shakespeares komedie spilte hun selv rollen som Oberon. I produksjonen var bare 400 linjer kuttet, så til sammen 1700 linjer gjensto³¹. Første forestilling ble satt opp 16. november 1840 på Covent Garden i London – som bevis eksisterer det et programhefte fra akkurat denne forestillingen, der blant annet skuespillerne, scenografer og andre som arbeidet med forestillingen blir presentert, samt en oversikt over sangene. Her er det presentert 14 sanger, med navn, type, og sangere³². Ifølge

²⁹ Williams (1997). s. 86-87

³⁰ Women in World History: A Biographical Encyclopedia. "Vestris, Lucia (1797-1856)." fra *Encyclopedia.com*.

³¹ Shakespeare. Red. Foakes (2003). s. 13

³² Programheftet som man finner en kopi av i Williams (1997) på side 94 inneholder blant annet *I Know a Bank*, en duet mellom Oberon og en fe, som antageligvis er den ofte avbildede slutten på Akt 2, der Oberon, i vers, beskriver Titanias forlystelsessted (oversatt fra *bower*), et populært motiv for billedkunstnere som skal undersøkes senere. Den engelske karakteristikken til plantene han nevner ville sannsynligvis resonnert med et nasjonalromantisk publikum som ønsket å dyrke noe særegent engelsk.

programheftet for oppsetningen var Griefefamilien ansvarlige for scenografien, som vi har gjenlevende eksempler på fra en senere forestilling av Charles Kean. Det overlever også trykk av Vestris kostyme, som forteller oss at det ikke ble gjort forsøk på å fremstille henne som mann selv om hun spilte en mannsrolle – tvert imot bar hun et særdeles feminint og avslørende kostyme.

Vestris versjon av stykket, ble ikke bare populært, med 72 oppsetninger på to sesonger³³, men skapte også flere normer for senere produksjoner. En avgjørende forskjell mellom Vestris *A Midsummer Night's Dream* og tidligere produksjoner, var at det som hendte på scenen alltid var basert på Shakespeares tekst, noe som andre produksjoner måtte ofre for å få plass til det spektakulære³⁴. Med en voksende interesse for Shakespeare kan man også tenke seg at det muligens var et større ønske om å se forestillinger som var så nærmere relatert til originalteksten enn tidligere. Vestris versjon var banebrytende for sin tid da unike tolkning av Shakespeares tekst, og satte flere standarder for viktorianske produksjoner – at Oberon ble spilt av en kvinne, og at flere originale linjer av Shakespeare ble beholdt, samt at musikk kun ble satt til Shakespeares tekst³⁵. Hun satte også en standard for et spesifikt mønster for kutting av teksten som vedvarte fram til 1914, da teksten ble fremført i sin helhet.

Selv om Vestris beholdt 1700 linjer, var fremdeles 400 linjer kuttet. Å se nærmere på disse linjene kan gi et godt innblikk i hva som ble regnet som uakseptabelt for det viktorianske publikum, eller unødvendig for å fortelle historien. Dette kan også reflekteres i billedkunst, som vi kommer tilbake til i kapittel 3. Som sagt var stykket svært populært, så man kan anta at det samsvarte med viktorianske verdier og smak. Selv om det var flere linjer som ble beholdt, ble for eksempel en god del av de unge athenernes karakterbygging fjernet, i noen tilfeller fordi det var upassende for det viktorianske publikum³⁶. Dette inkluderer særlig referanser til avvikende seksuell adferd, for eksempel Lysanders forslag om at han og Hermia skal sove på samme mosepute, der nesten hele dialogen er fjernet, og Helenas kommentar om at hun vil følge Demetrius som en hund, uansett hvordan han behandler henne.

³³ Griffiths (Sommer 1979). s. 394

³⁴ Griffiths forklarer at Planché, som sto for iscenesettelsen av siste scene, baserte den på Oberons siste tale, som tillater en stor mengde feer og lys på scenen samtidig. Ibid. s. 395

³⁵ Hvis man studerer programheftet for Reynolds versjon, ser man navn på sanger som ikke har noe å gjøre med originalteksten, for eksempel et kor av jegere som synger '*Hark, each spartan hound*' og Hermias '*Warriors, march*', som glorifiserer Theseus men ikke er assosiert med Shakespeares originaltekst.

³⁶ Griffiths (Sommer 1979). s. 390-392

Det kan argumenteres for at slike deler av teksten var blitt fjernet fordi de alluderer til sex utenfor ekteskap. Det var også fjernet linjer som setter disse hovedfigurene i et dårlig lys – der de for eksempel fremstår som egoistiske. I *Shakespeare and the Classics* skriver A. B. Taylor at de unge elskerne i *A Midsummer Night's Dream* er veldig unge – og fremstår slik i originalteksten. De gjør valg og formulerer seg på måter som er umodne og viser til mangel på erfaring. Implikasjonen av sex utenom/før ekteskap ville også vært tabu for et elisabethansk publikum, slik det var for det viktorianske, noe jeg tar opp i tredje kapittel. Dermed ville Shakespeares inkludering av disse linjene, og Hermias påfølgende drøm der hun blir drept av en slange imens Lysander fryder seg, fungere som moralske advarsler om livet som venter de som får barn utenfor ekteskap³⁷. Vestris har heller valgt å fjerne linjer som kunne bli oppfattet som støtende, som da også fjerner noe av betydningen av Hermias drøm og parenes karaktervekst³⁸. Man kan da si at noe av moralen forsvinner, men til gjengjeld er det sikret at dialogen ikke kan misforstås som aksept for slik adferd.

Vestris avslørende antrekk i rollen som Oberon, gir et inntrykk av at fekongen er en kvinnelig figur, mer enn om det hadde blitt gjort forsøk på å skjule at Vestris er en kvinne. At en kvinne spilte rollen som Oberon var nytt, men ble på grunn av Vestris produksjon en tradisjon ut 1800-tallet i England og Amerika³⁹. Vestris produksjon eksemplifiserer en trend innenfor produksjoner av *A Midsummer Night's Dream* der det skapes en kobling mellom de overnaturlige feene og kvinner, noe vi også kan se i billedkunst. Dette blir diskutert i første kapittel, men er interessant å nevne ettersom stykkets popularitet og senere effekt på andre produksjoner viser at det var ikke bare akseptabelt, men *ønsket* å se kvinner i disse rollene, selv om det kan argumenteres for at det utfordrer patriarkalske normer og heteronormativitet. På Elizabeths tid, og antageligvis i fremførelsen av Shakespeares skuespill, ble kvinnenes roller spilt av menn⁴⁰, noe som hadde endret seg frem til Viktoriatiden, der en kvinne ikke bare kunne spille på scenen, men også være både regissør og teatersjef. Ulikt Elisabethansk teater, kunne en viktoriansk produksjon av *A Midsummer Night's Dream* spille mer på kvinnelig skjønnhet – og dette var tilfellet i flere produksjoner⁴¹. Dette var heller ikke unikt

³⁷ Taylor (2005). "Chapter 3: Ovid's myths and the unsmooth course of love in *A Midsummer Night's Dream*". s. 49-65. Taylor forklarer bruken av slanger som en referanse til Ovids *Metamorfoser*, som også kobles til syndefallet i Bibelen. Dette var en trend i middelalderlitteratur som også kunne dukke opp i Elisabethansk litteratur.

³⁸ Griffiths (Sommer 1979). s. 390-391

³⁹ Williams (1997). s. 93

⁴⁰ Richmond, H. M. (2016). "Gender in Performance" fra *shakespeare.berkeley.edu*.

⁴¹ Williams (1997). s. 96

for teateret – som vi skal undersøke i kapittel 1, var dette også tilfellet i Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* og flere andre avbildninger fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*.

KAP. 1: Robert Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* (1847) og forholdet mellom billedkunst og teateret



(fig. 1). Robert Huskisson (1847), *The Midsummer Night's Fairies*. Olje på mahogni, 28,9 x 34,3 cm, Tate Britain.

[...]

*There sleeps Titania sometime of the night,
Lulled in these flowers with dances and delight*

[...]

(Oberon, 2.1.253-4)

1.1 Introduksjon

I 1847 ble et maleri av Robert Huskisson utstilt i The Royal Academy of Arts i England, selv om kunstneren ikke var akademimedlem⁴². *The Midsummer Night's Fairies*, et lite oljemaleri på mahogni på ca. 30 x 35 cm, viser en scene fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, der blant annet fedronningen Titania og fekongen Oberon er visualisert, samt flere andre feer. I utstillingskatalogen siteres to linjer fra *A Midsummer Night's Dream*; "There sleeps Titania sometime of the night, lulled in these flowers with dances and delight." Disse stammer fra Oberons dialog på slutten på 2.1, som forteller både oss og datidas betraktere hvilken del av stykket vi blir presentert. Inkluderingen av dette sitatet er viktig for å forstå hva Huskisson selv ønsket å formidle til betrakterne.

Likt en teaterscene har kunstneren rammet inn handlingen i en klassisk buegang, noe galleriet Tate beskriver som en *proscenisk bue*⁴³. Den oppreiste mannfiguren kledd som en kriger på midten av bildet er mest sannsynlig Oberon. Denne tolkningen er basert på at figuren bærer en hjelm som kan ligne på en krone, og at drakten kan ligne på slik Oberon har blitt presentert i teateret⁴⁴. Den liggende kvinnefiguren, med den nakne kroppen vendt mot betrakterne, er den mest fremtredende kvinnefiguren, og sannsynligvis Titania. Vi ser en dunkel nattscene brutt av sterke, fokuserte lys som fremhever visse deler av bildet. Lyset kontrasteres med skygger som tilslører figurer og deler av handlingen. Figurene er inndelt i forskjellige grupper og er i forskjellige størrelser – basert på den omkringliggende naturen; blomster, blader og insekter, kan vi forstå at de alle er i en grad av miniatyr, som om de befinner seg på skogbunnen. Inkluderingen av vanndråpene på bakken bidrar til å forsterke vår oppfatning av dette som en miniatyrscene – en effekt som også den beskjedne størrelsen på selve maleriet kan ha.

Dette kapittelet gjør et dybdykk i det valgte verket, der det blir drøftet og analysert flere forskjellige faktorer som kan ha bidratt til maleriets endelige uttrykk. Grunnen til at det er verdt å ta utgangspunkt i dette bildet i et eget kapittel, er blant annet fordi det viser til en inspirasjon fra teateret som er større enn andre viktorianske malerier med utgangspunkt i *A Midsummer Night's Dream*. Derfor er det ideelt å bruke verket til å studere forholdet mellom

⁴² Huskissons navn står ikke oppført i listen over Akademimedlemmer. The Royal Academy of Arts (1847) THE EXHIBITION OF THE ROYAL ACADEMY. MDCCCXLVII – THE SEVENTY-NINTH. W. Clowes and Sons: London.

⁴³ Tate (1978). "T01901 THE MIDSUMMER NIGHT'S FAIRIES exh. 1847" fra The Tate Gallery 1974-6: Illustrated Catalogue of Acquisitions.

⁴⁴ Et eksempel er Vestris Oberondrakt, som også inneholder en hjelm med fjærpryd, og slik vi ser Oberon representert i Griefefamiliens vannfargebilder fra Charles Keans produksjon.

disse to mediene. Dette forholdet er likevel ikke tilstrekkelig for å forsøke å forklare *The Midsummer Night's Fairies* i sin helhet, derfor tar kapittelet også for seg forholdet mellom teksten og bildet, og analyserer flere aspekter ved verket. Først presenteres verket og dets historie, mulige inspirasjonskilder og sammenligninger med samtidige lignende motiver, blant annet av Richard Dadd og Daniel Maclise. Deretter diskuteres verkets elementer som kan være hentet fra teater og klassisk gresk-romerske motiver, og hva dette kan fortelle oss om hva kunstneren ønsker å uttrykke med *The Midsummer Night's Fairies*, før det drøftes over bildets opphav, altså hvordan det forholder seg til Shakespeares tekst. Kapittelet tar også for seg problemer med representasjon av *A Midsummer Night's Dream* og hvordan forholdet mellom illusjon og forestillingsevne ble håndtert av teateret i Viktoriatiden – noe som kan ha påvirket Huskissons uttrykk. I sammenheng med dette blir det også diskutert rundt kvinnekroppen på scenen og i maleriet, og motivets mulige opphav i orientalistiske motiver. Målet med kapittelet er å få en større forståelse for et enkelt verk sin plass innenfor en visuell kultur, der de forskjellige punktene ved kunstnerens uttrykk kan formidle sentrale verdier i Viktoriatiden.

1.2 Motiver og andre inspirasjonskilder

The Midsummer Night's Fairies er for øyeblikket utstilt i Tate Britain i rommet for viktoriansk kunst fra 1840-1890, som en del av *Walk Through British Art*⁴⁵. I tillegg finnes det i alle fall én kopi av verket, kalt *Titania Asleep*⁴⁶, som er svært lik den andre versjonen, og et annet maleri laget av Huskisson kalt *There Sleeps Titania* som ifølge Sotheby's er et mulig forarbeid til *The Midsummer Night's Fairies*⁴⁷. Dette bildet har en lignende komposisjon, men er speilvendt, og inneholder færre figurer. Da *The Midsummer Night's Fairies* ble utstilt, var femotiver, såkalt *fairy painting*, en godt etablert sjanger innenfor britisk billedkunst. Dette gjaldt særlig motiver fra Shakespeares stykker *The Tempest* og *A Midsummer Night's Dream*. Selv om Huskisson ikke var medlem av akademiet, ble bildet svært godt mottatt⁴⁸, som tyder på populariteten for slike motiver og for selve stykket.

⁴⁵ Tate (1978). Fra nettstedet til maleriet.

⁴⁶ Christie's (19.02.2003). "Robert Huskisson (fl. 1832-d.1854)" fra *THE FORBES COLLECTION OF VICTORIAN PICTURES AND WORKS OF ART*.

⁴⁷ Sotheby's (10.12.2014). "Robert Huskisson" fra *BRITISH & IRISH ART* [Auksjonsinfo].

⁴⁸ Christie's (19.02.2003).

Det er usikkert hvorfor bildet var i et så lite format, men vi kan se at det påvirker uttrykket – for eksempel at ansikter og detaljer er mindre definerte. Man kan også spekulere i om det beskjedne formatet kunne hatt den effekten at å se bildet utstilt ga betraktere et inntrykk av å kikke inn i en miniatyrverden. Dette er vanskelig å si om man ikke kan studere bildet *in situ*. Det er også mulig at formatet gjorde det enklere å skape reproduksjoner av bildet – slike ser vi for eksempel i Mrs. S. C. Halls *Midsummer Eve: a fairy tale of love*, en rikt illustrert eventyrbok fra 1848. Her bidro flere kunstnere som var kjent for sine femalerier, blant annet sir Joseph Noel Paton. Huskisson har illustrert 8 sider og tegnet to *frontispieces*, altså illustrasjonene før del I og VII. På side 115 ser vi et trykk av feenes kamp mot en snegle fra *The Midsummer Night's Fairies*. Huskissons *A Mother's Blessing*, og utdraget med sneglen var ikke originalt laget til boken, og flere av illustrasjonene kan dermed være fra Huskissons tidligere bilder. Flere av Huskissons illustrasjoner viser elegante og eteriske skikkelser i miniatyr, ofte i klassiske positurer, nakne eller halvnakne ikledt dynamiske, løse draperier, og omgitt av natur.

Huskisson har et annet verk som ligner på *The Midsummer Night's Fairies*, også fra 1847, kalt *Come Unto These Yellow Sands* (fig. 2). Tittelen henviser til en scene fra *The Tempest*, et annet teaterstykke av Shakespeare som var et populært emne for billedkunstnere under Viktoriatiden, særlig for sine overnaturlige figurer. Likt *The Midsummer Night's Fairies* har *Come Unto These Yellow Sands* også en proscenisk bue, og den tydelige kontrasten mellom lys og skygge – igjen med spotlyseffekten – er også til stede i dette bildet, samt halvnakne kvinneskikkelser i elegante positurer, noen gjemt i skyggene. Den prosceniske buen er viet mer oppmerksomhet i dette bildet – den inneholder blant annet flere figurer i relieff, som er tydeligere. En gravering av E. Brain ble trykket som forside til *The Art Journal* i 1847 - originalen var ved trykktidspunktet i besittelsen til S. C. Hall, som også eide *The Midsummer Night's Fairies*⁴⁹. Det er også verdt å nevne at S. C. Hall var innehaver av Art Union, som trykket *The Art Journal* og var gift med Mrs. S. C. Hall som utga *Midsummer Eve*. I utgaven fra 1847 med *Come Unto These Yellow Sands* ble *The Midsummer Night's Fairies* nevnt som årsaken til at Huskissons andre bilder nå fikk mer oppmerksomhet⁵⁰.

Både *Come Unto These Yellow Sands* og *The Midsummer Night's Fairies* har mye til felles med to andre malerier av den britiske kunstneren Richard Dadd. Seks år tidligere malte Dadd

⁴⁹ Tate (1978).

⁵⁰ Ibid.

sin versjon av Titanias tidligere nevnte scene i sin *Titania Sleeping* (fig. 3). Hans *Come Unto These Yellow Sands* ble malt i 1842 og bærer store likheter til Huskissons versjon. Her er det også et tog av feer, som danser og flyr rundt en naturlig buegang av stein på en overflate av sand. Disse tidligere tolkningene er også drømmende, og inneholder lettkledde, dansende og lekende figurer. *Titania Sleeping* har også en malt ramme rundt handlingen i bildet. Det er likevel en markant stilforskjell mellom de to kunstnere – lik den tidligere Henry Fuseli byr Dadd på en svært detaljrik, mørk, og nærmest psykedelisk tolkning av begge motivene. Små, dansende feer blandes med naturen og skaper en bue rundt Titania på en måte som gir *Titania Sleeping* et preg av drømmer og det uforståelige. Her er Titania også blendende opplyst og omringet av lignende, elegante kvinnefigurer, som kan ha inspirert Huskisson. Rammen rundt dette bildet er dessuten svært detaljert og inneholder menneskefigurer og flaggermus, med noe som kan minne om en grotesk statue på toppen. I *Yellow Sands* blir figurenes umenneskelighet illustrert ved hjelp av ansiktsuttrykk – vilt oppspærrede øyne uttrykker ukontrollerte og frie følelser, der Huskissons figurer beholder klassiske, elegante og kontrollerte positurer. Blanding av klassiske positurer og umenneskelige trekk, er noe vi finner igjen i flere tolkninger av feer – blant annet i Patons *The Quarrel of Oberon and Titania* som skal drøftes i neste kapittel. Begge maleriene av Dadd ble utstilt av The Royal Academy i henholdsvis 1841 og 1842, det er altså mulig at Huskisson kan ha blitt inspirert. Hans fremstillinger er derimot mer balanserte enn Dadd sine, med tydelige forgrunner og bakgrunner, som befinner seg trygt innenfor den prosceniske buen. Dadds versjoner derimot strekker seg ut i nærmest svimlende spiralkomposisjoner som i mindre grad har definerte forgrunner og bakgrunner.

En anmeldelse av utstillingen til The Royal Academy ble publisert i the Athenaeum 29. mai 1847. Her nevnes *The Midsummer Night's Fairies*, som ifølge anmelderen bærer likheter til komposisjoner av Daniel Maclise, en kontemporær, irsk kunstner, som Huskisson menes å ha blitt inspirert av⁵¹. Maclise har også funnet inspirasjon i Shakespeares fantasirike univers og tolket det i flere malerier, for eksempel *The Play-scene in 'Hamlet'* fra 1842 og den tidligere *The Disenchantment of Bottom* fra 1832, som viser øyeblikket der Bottom våkner ved soloppgang, uten eselhode, fremdeles omringet av feer. Selv om denne scenen tar utgangspunkt i samme stykke, er uttrykket svært forskjellig. Der Huskisson har en kontrollert og rolig komposisjon, har Maclise en svært dynamisk komposisjon, med den samme bruken

⁵¹ The Athenaeum (1847). "FINE ARTS" fra *The Athenaeum*, nr. 1022. s. 577.

av spiral som vi ser i f.eks. Paton og Dadd, noe som skaper et inntrykk av ubalanse og bevegelse. Feene i *The Disenchantment* har også større likheter til verk av disse to kunstnerne, samt den tidligere Henry Fuseli, med forvridde ansiktsuttrykk som skiller skapningene fra mennesker – Maclise har i tillegg malt flere ansikter som fremstår som svært realistiske, i motsetning til Huskissons feer. Det er usikkert hvilke malerier av Maclise som anmelderen mener har inspirert Huskisson, i museet Tate sin katalog nevnes *Scene from Undine* (1843), som en mulig inspirasjonskilde⁵². I det øvre venstre hjørnet av dette maleriet, ser vi dansende, nakne kvinner, som ligner de hvilende kvinnefigurene vi ser i *The Midsummer Night's Fairies*. Denne bruken av den nakne kvinnekroppen for å fremstille feer, er en trend innenfor viktoriansk femaleri som skal diskuteres nærmere senere.

Noe annet som preger flere malerier i samme sjanger fra denne perioden, som særlig eksemplifiseres av *The Midsummer Night's Fairies*, er at det er mye som er skjult i skyggene. Dette inviterer til nærmere studie av maleriet, og gjør det vanskelig å oppfatte alle detaljer hvis man ikke kan studere bildet *in situ*. Selv ikke da er det sikkert at man kan ha en fullstendig oversikt over alt som tar plass på billedflaten – dette fremhever den drømmeaktige og kaotiske karakteristikk ved den mytiske verdenen i *A Midsummer Night's Dream*. Til tross for at det i Shakespeares originaltekst er svært få beskrivelser av verken omgivelser eller karakterer, er det skyggelagde, mystiske, og uoversiktlige noe som går igjen i verk fra denne perioden, som også er til stede i Huskissons visualisering. I tillegg viser *The Midsummer Night's Fairies* til en tydelig inspirasjon fra teateret – men på hvilke måter, og hvordan har dette betydning for tolkningen av verket?

1.3 Hvordan forholder verket seg til teateret?

Det første teatraliske elementet man legger merke til i *The Midsummer Night's Fairies* er antageligvis den prosceniske buen som omkranser handlingen. Begrepet proscenisk beskriver noe *foran scenen*, som dermed i praksis fysisk skiller det som skjer på scenerommet fra publikum som ser på. Det skaper en større avstand mellom betraktere og det som blir betraktet, men gir til gjengjeld større rom for å skape en estetisk og illusjonistisk opplevelse innenfor rammen. Shakespeares skuespill ble originalt fremført på en åpen scene⁵³, i hovedsak

⁵² Tate (1978).

⁵³ Encyclopedia Britannica (Sist red. 05.02.2015 av Nirala, S.). "Open Stage" fra *Britannica.com*.

på The Globe, et teaterbygg som Shakespeare selv hadde investert i⁵⁴. På en åpen scene befinner skuespillerne seg på en plattform som kommer ut fra en vegg, som oftest med publikum på tre sider. Dette innebærer et lavere nivå av spesialeffekter og illusjonistiske elementer enn det som kan brukes på andre former for scene, men er til gjengjeld nærmere publikum, så dramaet virker inkluderende for tilskuerne. I Viktoriatiden var det prosceniske teateret rådende over det åpne teateret. Der publikum omringer den åpne scenen og ser skuespillerne nærmere, og fra flere vinkler, utspiller det prosceniske teater seg fra én synsvinkel, der publikum sitter foran scenen. Man kan tenke seg at denne typen teater ikke bare gjør det enklere å skjule mer og mer avansert mekanikk som styrer scenografien og skaper storslåtte illusjoner, men det gjør det også enklere å styre betrakternes blikk. I hovedsak kan man si at mellom utviklingen fra elisabethansk til viktoriansk teater skjedde det en endring i forholdet mellom betrakter og det som betraktes, som også kan påvirke billedkunsten – der det elisabethanske var nærmere publikum, var det viktorianske mer på avstand og mer visuelt kontrollert.

Det er flere forskjellige måter man kan tolke buens betydning i *The Midsummer Night's Fairies*. Det mest åpenbare er at det først og fremst klargjør ovenfor betrakter at vi blir vist noe fra teaterets verden, eller som i alle fall har en kobling til scenekunsten. Huskisson viser også at han har tatt inspirasjon fra en populær form for teaterscene, som kan tyde på hvilke produksjoner kunstneren har sett. Ifølge Christopher Wood i *Fairies in Victorian Art* var det vanlig for viktorianske kunstnere å dra på teaterforestilling, og at Huskisson muligens kan ha sett en produksjon av Macready⁵⁵. I tillegg kan det argumenteres for at Huskisson kan ha sett en oppsetning av madame Vestris, eller i alle fall noe som kan ha fulgt trendene etablert av hennes versjon av *A Midsummer Night's Dream*.

Andre elementer som kan ha utspring fra trendene etablert av Vestris er Oberons sitat, som er inkludert i katalogen for utstillingen og i begynnelsen av kapitlet. I Vestris sin produksjon er Oberons beretninger om Titanias soveplass satt til musikk, i *I know a Bank*, en duett mellom Vestris selv, og Miss Rainforth som spiller *First Fairy*⁵⁶, skrevet av Charles Edward Horn. I *Our Moonlight Revels* forklarer Williams at duetten var svært populær blant kritikere, og

⁵⁴ Encyclopedia Britannica (Sist red. 12.12.2019 av Lotha, G.). «Globe Theatre» fra *Britannica.com*.

⁵⁵ Wood (2000). "Robert Huskisson". s. 70-73

⁵⁶ Programheftet for første oppsetning, finnes i Williams (1997). s. 94

dukket opp flere ganger i senere produksjoner⁵⁷. Nevneverdig var dette også et populært motiv for billedkunstnere. Det finnes flere malerier fra Huskissons samtid ved navn *There Sleeps Titania*, eller en omformulering, f.eks. *There Lies Titania* av John Simmons, eller *Titania Sleeping* av Richard Dadd. Motivet av den sovende fedronningen var tydeligvis ikke unikt for Huskisson – blant annet tar dette motivet opp temaet drøm og søvn, som er viktige elementer i stykket, samt gir kunstnere en mulighet til å avbilde både kvinnelig skjønnhet og idyllisk natur i form av Titanias forlystelsessted (oversettelse av *bower*⁵⁸). Her kan man også spekulere i om teateret kan ha påvirket billedkunstnernes valg av motiver.

Man kan også argumentere for at Huskissons teateraktige maleri reflekterer teknologiske innovasjoner innenfor teaterverden. I dag kan vi gjenkjenne bruken av lys fokusert på de viktigste personene eller hendelsene i en scene, som noe typisk for teaterkunsten – men da Huskisson malte bildet, var bruken av en type spotlys kalt *limelight* relativt nytt for viktorianerne. Denne typen lys ble oppfunnet av Thomas Drummond i 1816, men det ble først brukt i teater i 1837, ti år før Huskisson malte *The Midsummer Night's Fairies*. Innen 1860-tallet var det vanlig å bruke, helt til det ble byttet ut med elektriske *spotlights* mot slutten av 1800-tallet⁵⁹. Der det tidligere hadde vært brukt bl.a. rampelys⁶⁰ (oversettelse av *footlights*) langs rampen av scenen, gjorde ny teknologi det mulig å bruke et lys som kunne fokuseres på spesifikke deler av scenen, og flyttes rundt for å følge hendelsene og dirigere betrakternes blikk. At Huskisson har valgt å fremstille lys på denne måten i sin tolkning av scenen, viser til at han kan ha sett bruken av *limelight* i en produksjon av *A Midsummer Night's Dream* – det er i alle fall sannsynlig at han har valgt å ta inspirasjon fra denne nye teknikken i sin egen tolkning.

Buen kan som sagt tolkes på flere måter – sentralt er at ved å inkludere en sånn bue i maleriet som en slags ramme, etablerer Huskisson et klart skille mellom virkelighet og fantasi.

Rammen er lyssatt helt forskjellig fra resten av scenen, som kan gi et inntrykk av at hele bildet skal ligne en teaterscene der figurene er skuespillere. Dermed blir handlingen innenfor rammen tydelig fremstilt som fiktiv. Figurene på utsiden av rammen skaper da et problem – er

⁵⁷ Williams (1997). s. 99

⁵⁸ Ordet *bower* er vanskelig å oversette, men basert på hvordan det blir beskrevet i teksten tolker jeg det som et bortgjemt og idyllisk sted i naturen der fedronningen kan være uforstyrret – noe som også er en vanlig måte for billedkunstnere å avbilde dette stedet. På grunn av dets idylliske natur velger jeg å oversette det som *forlystelsessted*.

⁵⁹ Encyclopedia Britannica (Sist red. 14.02.2012 av Tikkanen, A.). «Limelight» fra *Britannica.com*.

⁶⁰ Encyclopedia Britannica (Sist red. 11.12.2015 av Lewis, R.). «Electrification» fra *Britannica.com*.

det ikke mulighet for at de også er deler av handlingen? Å se sovende figurer til stede i en annen scene kan skape assosiasjoner til å se *A Midsummer Night's Dream* på scenen – i en teateroppsetning som krever forestillingsevne fra betraktere, kunne gjerne sovende figurer være til stede på scenen, selv om en annen del av handlingen utspiller seg i samme fysiske scenerom⁶¹. Å inkludere sovende figurer på utsiden av rammen kan forsterke maleriets kobling til teateret og en tradisjon spesifikt innenfor *A Midsummer Night's Dream*. Disse hvilende figurene bærer også likheter med marmorskulpturer. Dette er én av flere elementer som skaper assosiasjoner til det greske – en assosiasjon som hele den prosceniske buen kan sies å skape.

1.4 Det greske og antikvariatisme innenfor teateret

Interessen for det greske aspektet ved Shakespeares verker, kan man se reflektert i scenografi fra samme periode. Her er Griefefamiliens malerier av interesse, som er gode kilder til hvordan en oppsetning fra Viktoriatiden kunne ha sett ut. Etter Charles Keans produksjon i 1856 eksisterer det billedmateriale i form av små vannfargemalerier av scenene⁶². Disse gir en god indikasjon på hvordan scenografien så ut. Det er likevel verdt å nevne at dette kun påpeker trender for representasjon og ikke en mulig inspirasjonskilde for maleriet ettersom Keans oppsetning fant sted etter Huskisson malte *The Midsummer Night's Fairies*. Vi vet at Griefefamilien var populære scenemalere som bl.a. lagde malerier til flere oppsetninger av forskjellige produsenter, for eksempel Vestris. Ifølge Williams formet de et scenisk vokabular med arbeidet sitt i Reynolds opera, som de førte videre til senere produksjoner. Ut fra Griefefamiliens minneobjekter kan vi konkludere med at de viktorianske scenene var store, spektakulære, ment å romme en stor mengde aktører, og ikke minst illusjonistiske. Akkurat disse overlevende maleriene viser også interessen for antikvariatisme. Nye arkeologiske funn finner veien til teaterscenen i et vannfargemaleri av Quinces verksted (fig. 5), der det er plassert tidsriktige håndverkerredskap, basert på de aller nyeste arkeologiske funn fra antikken⁶³. Avbildningen av scenografien for 1.1 (fig. 4), viser en utsikt over det tidligere nevnte Parthenontempelet, som ruver over en rekonstruert tolkning av antikkens Aten. I en

⁶¹ Shakespeare. Red. Foakes (2003). "Introduction". s.1-48

⁶² I Dulwich Picture Gallery (2003) er alle bildene blitt gitt tittelen *Scenery Design for [...]*, og inskripsjoner på selve bildet forteller bare hvilken scene maleriet avbilder, men det står forklart at de fleste bildene antageligvis er minneobjekter og ikke skisser.

⁶³ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 164

avbildning av finalen (fig. 6), som viser Theseus palass, ser vi også produksjonens tydelige inspirasjon fra antikk arkitektur. Likt Huskissons bue, er scenen rammet inn av høye korintiske søyler, som holder oppe en firkantet konstruksjon. I bakgrunnen ser vi en klassisk tempelkonstruksjon, med søylerader som skaper en illusjon av dybde, og buer med svevende feer på himmelen. Alle feene er øyensynlig spilt av kvinner, inkludert rollen som Oberon, og rollen som Puck som ble spilt av åtte år gamle Ellen Terry⁶⁴. Drakten som Oberon bærer, er også lik den greskinspirerte drakten Vestris var ikledt i sin tidligere produksjon.

I Huskissons bilde viser Oberons drakt også til inspirasjon fra antikken. Oberons overkropp er kledd i et tettsittende plagg som går delvis over lårene, muligens en rustning med tydelige anatomiske detaljer. På hodet har han en hjelm med fjær, han har på en kappe og bærer på spyd og skjold. Det er også glinsende elementer som kan minne om en brynje, som skaper assosiasjoner til middelalderske riddere. Figuren framstår som teatralisk, med de tettsittende klærne og den rakryggede posituren. Om man studerer figurene foran på rammen, hvordan de er plassert og hvordan de ser ut, kan man se likheter til de kjente skulpturene som tilhørte Parthenon. Bare noen tiår før Huskisson malte *The Midsummer Night's Fairies* hadde skulpturene blitt hentet ned av Lord Elgin, og vist for første gang på det britiske nasjonalmuseet⁶⁵. Måten figurene er dandert under buen kan gi assosiasjoner til et pediment med ornamentale skulpturer. I tillegg bærer figuren til høyres positur likheter til den gresk-romerske Dionysos fra skulpturgruppen, som lener seg på en lignende måte, med bena i kors. Uansett om Huskisson tok inspirasjon fra Parthenonskulpturene eller ikke, er det en tydelig gresk innflytelse. Selve buen, som er ornamentert og støttet av to søyler med klassiske relieffer, skaper assosiasjoner til Hellas. Det er usikkert om de to figurene som vises på hver søyle har noen betydning – figuren til høyre skjuler ansiktet i draperiet sitt, og den andre er mindre detaljert. Muligens skal de forestille musene for tragedie og komedie, men de har ingen gjenkjennelige attributter, så det er usikkert om dette er tilfellet. Det er også usikkert om de representerer karakterer fra stykket, eller relieffer fra et spesifikt teaterhus.

Tate sitt kataloginnlegg om *The Midsummer Night's Fairies* forteller at Titantias positur er lånt fra Giulio Romanos freske; *Sovende Psyche* fra Amor og Psyches rom i Palazzo del Te, en

⁶⁴ Shawe-Taylor, D. (2003). "Theatrical Painting from Hogarth to Fuseli", i Martineau, J., & Shawe-Taylor, D., *Shakespeare in Art*. s. 168.

⁶⁵ Skulpturene befinner seg for øyeblikket fremdeles på det britiske nasjonalmuseet, men spørsmål om hvem som rettmessig eier dem, og om de skal returneres til Hellas, er den dag i dag et hett tema for debatt.

takfreske som forteller historien til de greskmytologiske figurene. I *Sovende Psyche* ligger kvinnen hvilende mot et tre, med armen utstrakt likt Huskissons Titania. Her lurar det også øyensynlig en fare fra en mannlig figur som iakttar henne, i form av en satyr i høyre hjørne som strekker seg mot henne. Dette skal forestille Pan, som fant henne sovende under hennes leting etter Amor. Tate skriver at samme positur ble brukt av Joshua Reynolds i *Death of Dido* fra 1781⁶⁶, som viser den historisk-mytologiske kartagiske dronningen fra rundt 800 f.Kr., som tar sitt eget liv på en begravellesbrann i det hun blir forlatt av Aeneas. I dette bildet ser vi svært tydelige likheter til takfresken, som tyder på at Reynolds refererte til Psyches sovende positur i sin avbildning av Dido, men omgjorde den til en dødspositur⁶⁷. For eksempel er det løse draperiet som blottar høyre bryst (muligens begge bryst) og venstre fot likt i begge maleriene, samt den utstrakte armen og hodet som lener seg mot høyre skulder. Tate nevner også at posituren til den kvinnelige figuren under buen i *The Midsummer Night's Fairies* er hentet fra en klassisk romersk skulptur av Ariadne (fig. 7) fra Vatikanmuseet⁶⁸. Ved studie av denne skulpturen ser man at posituren er nærmest direkte lånt, men speilvendt. Man kan også gjenkjenne klassiske positurer hos de kjempende feene, for eksempel en fe fra sneglegruppen som inntar samme positur som en tegning av Poussin basert på Leonardo da Vincis prinsipper om menneskelig bevegelse⁶⁹. Hvorfor har Huskisson valgt akkurat disse positurene, og har det en sammenheng med handlingen vi ser i bildet?

1.5 Hvordan forholder verket seg til handlingen i *A Midsummer Night's Dream*?

For å forstå hva vi ser på billedflaten må vi studere Shakespeares tekst. De tidlige siterte linjene i utstillingskatalogen er, som nevnt tidligere, et utdrag fra Oberons forklaring av sin plan for å ydmyke Titania ovenfor sin tjener Puck. Der beskriver han blant annet Titanias forlystelsessted, naturen som finnes der, og hvordan han har tenkt å forhekse henne⁷⁰. Med stykkets handling i bakhodet skjønner vi at vi blir presentert den sovende fedronningen, rett før hun blir forhekset av Oberon. Det flyvende barnet kan man tolke som Puck, ettersom den

⁶⁶ Tate (1978).

⁶⁷ Didos positur er en anelse mer dramatisk og dynamisk, med et bekymret ansiktsuttrykk og åpen munn, som kan minne om Gian Lorenzo Berninis *St. Teresas Ekstase*.

⁶⁸ Musei Vaticani. "Ariadne" fra *museivaticani.va*.

⁶⁹ Bildet kan sees på side 116 i Dulwich Picture Gallery (2003).

⁷⁰ «I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
[...]

And with the juice of this I'll streak her eyes,
And make her full of hateful fantasies." (Oberon, 2.1.249-67)

svever ved siden av Oberon, og bærer på en plante – antageligvis den magiske blomsten brukt til å forhekse flere i stykket. Noe som forsterker denne tolkningen, er de minste figurene som slåss mot edderkopper. Selv om Huskissons bilde blir introdusert med et sitat fra 2.1 inkluderer deler av 2.2, etter Oberon og Puck har forlatt scenen. Der instruerer Titania feene om å danse i ring, syng og kjempe mot nattens dyr og insekter for å beskytte henne før hun sovner⁷¹. Deretter synger feene en vuggesang som advarer dyr mot å nærme seg dronningen, for eksempel i «Weaving spiders, come not here» (2.2.20), og «Worm nor snail, do no offence» (2.2.23). Edderkopper og snegler finner vi i maleriet, i full kamp med feene. En linje fra teksten forteller oss at feene forlater dronningen, bortsett fra én som står vakt, som forklart i linjen “Hence, away! Now all is well; One aloof stand sentinel!” (2.2.31–3).

Huskissons fremstilling avviker på flere måter fra det som skjer i stykket. Den tidligere nevnte blandingen av scener er et eksempel – Huskisson formidler selv, ved hjelp av sitatet i utstillingskatalogen, at det vi blir presentert er en del av 2.1. Dette leder oss inn mot en spesifikk tolkning av det vi blir presentert på billedflaten – nemlig Oberons beskrivelse av Titanias soveplass, og hans plan for å ydmyke henne. Det er likevel flere deler av senere handlinger inkludert i bildet, blant annet begynnelsen av neste scene. Titania sover ikke før 2.2.30. Dessuten er ikke Titania den eneste til stede; rundt henne er det flere nakne kvinneskikkelser lik henne, uten noen spesielle trekk som identifiserer de som overnaturlige – bortsett fra at de fremstår som like lyse og eteriske som dronningen. Noen sover tilsynelatende, andre overvåker henne, som for eksempel figuren vi ser direkte ovenfor dronningen, som i en elegant bevegelse enten bærer eller lener seg mot en blomsterstilk. Alle feene skal egentlig ha forlatt scenen ifølge «sentinel»-linjen, 2.2.31-3⁷².

⁷¹ “Come, now a roundel and a fairy song,
Then for the third part of a minute, hence -
Some to kill cankers in the musk-rose buds,
Some war with rermice for their leathern wings
To make my small elves coats, and some keep back
The clamorous owl that nightly hoots and wonders
At our quaint spirits. Sing me now asleep;
Then to your offices, and let me rest.” (Titania, 2.2.1–8)

⁷² Det er verdt å nevne at det er vanskelig å si om spesifikke linjer, som denne, var inkludert i alle utgivelser av *A Midsummer Night's Dream* da Huskisson var virksom. Denne linjen finner vi ikke i Reynolds operaversjon fra 1816, men feene, ifølge sceneanvisningene, forlater scenen før Oberon ankommer likevel. Denne linjen finnes heller ikke i en versjon av teksten fremført på Daly Theatre i 1888, der det også er sceneanvisninger der feene forlater scenen. Selv om det hadde vært foretrukket å ha tilgang til Vestris eller en annen kontemporær hurtigbok, har dette vist seg vanskelig å få tilgang til. Basert på de to andre, kan man anta at feene også forlot scenen før Oberons ankomst i andre produksjoner, selv om 2.2.31–3 muligens ikke var med, men dette er spekulasjoner.

Andre elementer kan også spores til andre deler av stykket som ikke ville funnet sted i samme tid og rom, for eksempel de tre sovende figurene på utsiden av buen. De kan ligne marmorskulpturer, og er ved hjelp av buen separert fra handlingen i resten av bildet. Disse kan tolkes som ornamenter, basert på at de er i samme farge som buen, og er plassert så de ikke forstyrrer handlingen på flaten. De er antageligvis ikke bare ornamentale, men representerer figurer fra stykket. Dette er særlig tydelig fordi figuren til høyre har et eselhode, og skal sannsynligvis ligne håndverkeren Bottom, som Titania forelsker seg i når hun våkner⁷³. De to andre figurene kan tolkes som en representasjon av enten Hermia og Lysander eller Demetrius og Helena, galleriet Tate identifiserer kvinnefiguren som inntar Ariadnes positur som Hermia⁷⁴. Ingen av de tidligere nevnte figurene sover innen 2.1 – i tillegg har ikke Bottom blitt forhekset enda. Muligens er disse avbildet utenfor rammen nettopp fordi de ikke befinner seg i 2.1, men hører til den overordnede handlingen. I tillegg er Puck inkludert – han skal være til stede idet Oberon forteller om sin plan, men det er kun Oberon som besøker fedronningen. Dermed er det ikke bare figurer utenfor buen som ikke hører til i den spesifikke scenen. Man kan vurdere muligheten for at Huskisson heller har avbildet en del av 4.1 der Oberon og Puck møtes for å oppheve forbannelsen over Titania, men enda flere elementer peker imot denne tolkningen – blant annet de kjempende feene og at ingen figurer innenfor rammen kan tolkes som Bottom⁷⁵.

Basert på stykkets handling kan vi tolke kunstnerens valg av klassiske positurer videre. Det er verdt å nevne at å visualisere Bottom som Parthenons tilbakelente Dionysos, er interessant ettersom Dionysos regnes som guden for teater – som forsterker verkets tilknytning til teateret. I tillegg bærer Psyches historie likheter til Titanias. I den klassiske historien om Psyche og Amor, ble den dødelige kvinnen Psyche nesten et offer for Venus, som forsøkte å forhekse henne ved hjelp av én av Amors piler til å forelske seg i noe grusomt. Dette gjør valget å fremstille Titania med Psyches positur en interessant kobling mellom de to figurene. Ariadne er en gresk-romersk mytologisk figur som ble reddet av Theseus fra Minotauren – et interessant valg for å avbilde Hermia, særlig ettersom skulpturen viser henne sovende idet Theseus bedrar og forlater henne. Likt Psyche og Titania, kan man tolke en sammenheng

⁷³ Titania våkner først i 3.1.114.

⁷⁴ Tate (1978).

⁷⁵ I en fremstilling med så små figurer ville det vært vanskelig å inkludere Bottom, ettersom han som menneske ikke ville passet inn i en miniatyrscene. Dette kan for såvidt også være en grunn til at Huskisson har plassert de menneskelige figurene utenfor buen.

mellom denne figuren og Hermia. Hermia blir også bedratt og sviktet imens hun sover – hun plages av forferdelige mareritt, og når hun våkner finner hun ut at mannen hun tror elsket henne har forlatt henne⁷⁶. Ved å fremstille disse to kvinnene i positurere til kjente gresk-romerske mytologiske kvinner, hvis søvn også er et viktig element for deres historie, forankrer Huskisson maleriets kobling til det klassiske gresk-romerske. Videre forsterker disse valgene også Shakespeares kobling til greskmytologiske fortellinger, som Theseus historie, og klassiske kjærlighetsforheksinger⁷⁷.

1.6 Problemet med forestillingsevne

Viktorianske og romantiske kritikere argumenterte for at *A Midsummer Night's Dream* var umulig å fremføre på scenen – denne typen kritikk var ikke bare rettet mot dette spesifikke stykket, men andre skuespill av Shakespeare, samt visuelle tolkninger av hans verk overhodet⁷⁸. Som forklart av Desmond Shawe-Taylor i *Shakespeare in Art* ligger argumentet i at de høyere konseptene ikke kommer frem i materialiseringer av stykkene, selv om de gir en form for estetisk nytelse. Innenfor billedkunsten gjelder dette spesielt teatermaleri (oversettelse av *theatrical painting*), en sjanger der en skuespiller, fra et spesifikt skuespill, blir avbildet som figuren de spiller, ofte mot en ambivalent bakgrunn (f.eks. i George Henry Harlows *Sarah Siddons in the scene of Lady Macbeth sleepwalking* fra 1814, der den kjente skuespilleren Sarah Siddons blir avbildet i kostyme). I disse maleriene er skuespillerne identifiserbare, bildene kan sies å fungere som både et portrett av skuespilleren, men også karakteren.

Deler av stykkets betydning kan gå tapt i den voksende tendensen fra 1600-tallet til 1800-tallet til fokus på det spektakulære og illusjonistiske innenfor teater, ifølge Williams⁷⁹. Konseptet om å ikke kunne tro på det en ser, og om uklare grenser mellom fiksjon og virkelighet er viktige deler av Shakespeares originalstykke. Problemet med å få betraktere til å forestille seg det du ønsker å videreformidle, kan for eksempel tolkes inn i inkluderingen av

⁷⁶ "Methought a serpent ate my heart away,
And you sat smiling at his cruel prey." (Hermia, 2.2.155-6)

⁷⁷ Shakespeares inspirasjon fra det greske forklares i detalj i Martindale, C. & Taylor, A. B. (Red.) (2005). *Shakespeare and the Classics*.

⁷⁸ Shawe-Taylor, D. Red. Dulwich Picture Gallery (2003). "Theatrical Painting from Hogarth to Fuseli" s. 114-173.

⁷⁹ Williams (1997). s. 20.

håndverkernes oppsetning av *Pyramus and Thisbe*. Før stykket skal fremføres for hertugen, er det en diskusjon skuespillerne imellom om hvordan de forskjellige figurene skal spilles for at de ikke skal virke skremmende realistiske, som Snugs rolle som løve, eller være vanskelige å tolke, som for eksempel Starveling som månen⁸⁰. Under fremføringen av stykket, ender skuespillerne opp med å unnskyldes og forklare sine roller, som bryter illusjonen, for eksempel Starvelings linje: «All that I have to say is to tell you that the lanthorn is the moon, I the man i'th'moon, this thorn bush my thorn bush, and this dog my dog» (5.1.242-4).

Så vidt denne delen av stykket har blitt beholdt i produksjoner av *A Midsummer Night's Dream*, blir betrakterne av Shakespeares komedie også betraktere av et ekstra stykke som forklarer vanskelighetene med representasjon på scenen. Dette kan dermed gjøre betrakterne bevisste på denne problematikken i *A Midsummer Night's Dream*. Man kan tolke det slik at Shakespeares originale visjon for fremføringen av stykket innebar en vilje av betrakterne til å forestille seg noe de ikke kunne se, og at stykket i seg selv, ved hjelp av *Pyramus and Thisbe*, kommenterer på balansen mellom illusjon og forestillingsevne. For eksempel kan betrakter forestille seg at sovende figurer som er til stede på samme scene som våkne figurer, ikke nødvendigvis befinner seg på samme plass, som nevnt tidligere. I produksjoner som tar i bruk veldig illusjonistiske grep og scenografi, forsvinner forventningene til forestillingsevne hos betrakterne. Detaljerte scenetepper for forskjellige områder av skogen, forteller betrakter til enhver tid hvor de befinner seg – da må også scener flyttes rundt på for at de sovende figurene ikke skal våkne i et nytt område, som bryter illusjonen⁸¹.

1.7 Feminiseringen av feer

Vestris suksessfulle teaterproduksjon etablerte en trend innenfor det viktorianske teateret der feene eksklusivt ble spilt av kvinner. Ifølge Marija Reiffs artikkel var det nemlig Vestris sin feminisering av feer som førte til at skuespillet kom nærmere det eteriske – fordi kvinner ble regnet som nærmere det overnaturlige. Et samfunn bestående bare av kvinner, ville derfor

⁸⁰ «[...] you must name his name, and half his face must be seen through the lion's neck, and he himself must speak through, saying thus, [...] 'I would entreat you, not to fear, [...] If you think I come hither as a lion, it were pity of my life. No, I am no such thing; I am a man, as other men are'" (Bottom, 3.1.28-34)

⁸¹ Dette var tilfellet ved Vestris produksjon, og senere viktorianske produksjoner, bortsett fra Samuel Phelps. Selv om lite var endret ellers, ble rekkefølgen av oppvåkninger endret siden Titania's forlystelsessted og skogen der de atenske parene sovnet er to forskjellige lokasjoner med forskjellige baketepper. Originalt er Bottom den siste som våkner, etter Theseus sitt jaktlag har funnet parene, men i dette tilfellet og i senere produksjoner våkner Bottom før parene, og scenen der han forteller resten av håndverkene om at de skal spille stykket på trippelbryllupet ble spilt før Theseus hadde innkalt til bryllup. Williams (1997). s. 101

kunne oppfattes av betraktere som noe mer uvirkelig, og dermed være en mer akseptabel måte å vise den overnaturlige feeverdenen til teaterpublikumet, i en tid der det ble argumentert for at skuespillet ikke kunne oppnå et slikt uvirkelig og overnaturlig uttrykk. Reiff mener at feminiseringen av feer ikke bare omhandlet eterisk essens, men også seksualitet. Dette argumenter også Williams for i *Our Moonlight Revels*, der han forklarer at et ensemble av kun kvinnelige feer var en bebreidelsesfri måte å seksualisere kvinner for det mannlige blikk. Ifølge Williams, ble viktorianske kvinner sett på som: “[...] closer to nature and the irrational; they were, at one and the same time, eroticized as sexual companions, feared as predators, and idealized as creatures of the spirit.”⁸².

Noen forskjeller mellom tekst og bilde som er til stede i *The Midsummer Night's Fairies* peker, som undersøkt tidligere, til inspirasjon fra andre billedkunstnere, som Maclise og Dadd. Et spesielt avvik som ble nevnt i sammenligningen med originalteksten, er den store mengden kvinnelige feer, som alle er i samme størrelse som Titania, er nakne og uten noen spesielle særtrekk som identifiserer de som feer. Dette dukker også opp i *Come Unto These Yellow Sands*, men er ikke noe som er unikt for Huskisson – som vi ser i eksemplet fra Maclises visualisering av scenen fra *Undine*, der vi finner de samme lettkledde, eteriske, og erotiske kvinneskikkelsene. Disse ser vi også i verkene til den senere viktorianske kunstneren Etheline E. Dell, for eksempel *Titania's Bower*, som viser en stor mengde lysende, nesten barnlige kvinneskikkelser i miniatyr, som alle er nakne og ligger i forskjellige positurer på skogbunnen.

Det er dermed verdt å merke seg at Huskisson, og mange andre kunstnere, har valgt å avbilde Oberon som en mann. Hvorfor var det slik, i en tid der nesten alle teaterproduksjoner hadde en kvinnelig Oberon, særlig i et maleri som viser til inspirasjon fra teateret? Huskissons Oberon bærer en drakt som kan minne om den greskinspirerte drakten til Vestris, og likt hennes tolkning, har denne fekongen heller ikke noen trekk som identifiserer ham som overnaturlig⁸³. I Huskissons bilde, særlig med den visshet om at samtidens teater hadde en kvinnelig Oberon, er det mannlige blikk til stede i figuren, som iakttar de sovende, nakne kvinnene. Det er et tydelig erotisk tema, som likt teateret kan spille på et mannlige blikk uten at

⁸² Williams (1997). s. 96.

⁸³ Reiff, M. (Høst 2018). ““More Aerial, More Graceful, More Perfect”: Madame Vestris’s Oberon, Victorian Culture, and the Feminized Fairies of *A Midsummer Night’s Dream*, 1840-1914” fra *Victorian Review*, Vol. 44, Nr. 2. s. 258

det bebreides, siden det både presenteres som fiktivt, og viser til noe som ikke er menneskelig. Christopher Wood beskriver fremstillingen av kvinnelige feer, i dette tilfellet John Simmons sine fedronninger, som Viktoriatidens *bunny girls*⁸⁴, som kunne appellere til mannlige fantasier.

I Huskissons bilde kan fremstillingen av nakne, draperte kvinner, skape assosiasjoner til samtidig orientalistisk kunst, en sjanger av vestlige bilder av østlige kulturer, som ofte viser idealiserte og mystifiserte scener preget av et utenforstående blikk. Sånne typer bilder kunne også seksualisere kvinner, som forklart av i Mark Antliff og Patricia Leightens essay om begrepet *primitive*. De forklarer hvordan andre kulturer kunne bli sett på som fristeder, blant annet for seksualitet, i en urbanisert og industrialisert vestlig verden med en streng seksualmoral⁸⁵. Et eksempel man kan trekke frem er den franske kunstneren Jean Auguste Dominique Ingres sine motiver av kvinnelige slaver, for eksempel *Odalisque med Slave* (fig. 9), laget i samarbeid med hans assistent Paul Flandrin. Dette maleriet fra 1826 viser en kvinnelig, naken konkubine med vestlig utseende som ligger utstrakt i et «østlig» interiør, med en kvinne som spiller på et strengeinstrument sittende ved siden av henne, og en mørk mann stående i bakgrunnen. Det er flere referanser til østlig kultur i form av arkitektur, tekstiler, og gjenstander som instrumentet, en vifte, og en vannpipe. På samme måte som kvinner kan seksualiseres innenfor imaginære østlige omgivelser, kan man si at den mytologiske feeverdenen også representerer et naturlig imaginært fristed i kunsten, der kvinnekropper kan seksualiseres ved å fremmedgjøres som noe annet.

1.8 Konklusjon

Problemet med å visualisere noe som er så sterkt koblet til forestillingsevnen, og som attpåtil oppfordrer oss til å tvile på det vi ser, var ifølge Trevor Griffiths en årsak til at kritikere i tiden rundt Vestris oppsetninger mente at stykket var umulig å spille. Feenes verden i *A Midsummer Night's Dream* er ifølge dem så eterisk og uvirkelig at den blir ødelagt så snart mennesker trer inn i rollene som feer⁸⁶. Det blir for virkelig og upoetisk, men kunne aksepteres om den eteriske essensen ble ivaretatt ved at alle feene ble spilt av kvinner.

⁸⁴ Wood (2000). s. 126

⁸⁵ Antliff, M. & Leighten, P. (2003). "Primitive" fra *Critical Terms for Art History* (red. Nelson, R.S & Shiff, R.). s. 220-5

⁸⁶ Griffiths (Sommer 1979). s. 386 og 395

Dette er et problem som billedkunsten ikke støter på i samme grad og på samme måte, og som tydelig skiller den fra teateret. Scenekunsten formidles ved hjelp av kroppen i et tidsrom, noe billedkunsten ikke blir hindret av på samme måte. Som vi ser i *The Midsummer Night's Fairies*, står kunstneren friere til å visualisere en tolkning av scenen fra *A Midsummer Night's Dream*, der mer er mulig, og mer er akseptert. Der blir figurenes overnaturlige natur visualisert blant annet ved at de er i forskjellige størrelser, og at noen av de er nakne – dette ville vært umulig for en sceneproduksjon å gjøre ved hjelp av kroppslig formidling. Problemet med den 'eteriske essensen' som sceneproduksjoner kunne sies å mangle, var ikke en hindring for billedkunstnerne.

Selv om det er muligheter for at de tidligere nevnte forskjellene mellom bilde og tekst i Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* stammer fra sceneproduksjoner som kunstneren kunne ha sett, er heller forskjellene mellom de to forskjellige mediene – scenekunst og billedkunst – en mulig forklaring på disse avvikene. Selv om skuespill som nevnt er begrenset av dens kroppslige dimensjon, har den til gjengjeld *tid* til å vise alle deler av stykket. Der er billedkunsten begrenset – det er mer sannsynlig at mediet billedkunst tillot kunstneren å vise flere deler av historien som utspiller seg over tid, i samme øyeblikk, selv om dette muligens ikke *skjer* på samme tidspunkt. Dette ga Huskisson muligheten til å fremstille et sammendrag av feenes historie i *A Midsummer Night's Dream*, i stedet for et spesifikt øyeblikk – noe som støttes av tittelen: *The Midsummer Night's Fairies*. De mest essensielle delene av feenes historie vises her – Titania med sitt tog av feer, Oberon og Puck med blomsten, feene som kjemper mot dyr, og de dansene feene i bakgrunnen. Figurene som vi finner på utsiden av den innrammende buen tilhører ikke feenes historie, men blir berørt av den.

Å skjule figurer i skyggene, kan ha vært enda et virkemiddel som fremhevet den drømmeaktige og overnaturlige essensen til feene fra stykket. Dette var noe som også ble gjort på teaterscenen, sånn som i Vestris oppsetninger, der det ble brukt gasbind; tynne stoffer, for å gi scenene en mer drømmeaktig følelse⁸⁷, og i Samuel Phelps sin senere produksjon⁸⁸. Ulikt teatermaleri, der en spesifikk skuespiller blir presentert i en rolle, har Huskisson valgt en mer klassisk tolkning – figurene er distanserte nok til at de ikke har noen definerende ansiktstrekk, og skal med høy sannsynlighet ikke ligne noen gjenkjennbare

⁸⁷ Griffiths (Sommer 1979). s. 393.

⁸⁸ Williams (1997). s. 111.

skuespillere. Perspektivet på selve scenen, og den store forskjellen i størrelse på figurene, viser også til at Huskisson ikke nødvendigvis har nøyaktig avbildet en spesifikk oppsetning, men heller brukt teater som inspirasjon for sin tolkning av historien.

I sammenhengen mellom bildet og teateret kom det også frem at Huskissons maleri skiller seg fra samtidige teaterproduksjoner ved å ha en tydelig mannlig Oberon, som i kombinasjon med den store gruppen nakne kvinneskikkelser, gir et inntrykk av inspirasjon fra orientalistiske haremscener. Dette tyder også på billedkunstens større frihet innenfor visuelle tolkninger av *A Midsummer Night's Dream*, ettersom figurene ikke måtte bli fremstilt som kvinner for å oppnå det foretrukne, overnaturlige uttrykket. Dette forteller også om en trend for seksualisering og mystifisering av kvinnekroppen, som også var til stede i det samtidige teater. Dette løfter frem spørsmål om viktorianernes forhold til seksuell tabu, og hvorvidt dette var mer akseptert i en fantasiverden.

I tillegg til en mulig inspirasjon fra samtidige medier, utviklinger og sjangre, som scenekunst, innovasjon innenfor teateret, og orientalistisk kunst, kan vi også se en kobling mellom *The Midsummer Night's Fairies* og klassisk gresk tradisjon. Viktoriatidens interesse for antikvariatisme kan dermed også spores i dette maleriet, og Huskissons maleri står ut som et eksempel på vektlegging og fremheving av det greske ved *A Midsummer Night's Dream*. Som diskutert i gjennomgangen av stykkets handling, kan det greske i stykket tolkes som en representasjon av det logiske og rasjonelle – Huskissons ramme virker på samme måte som en motpol eller et balanserende element til det som foregår på billedflaten. På billedflaten er det en stor og uant mengde figurer i vill natur, der noen kjemper, noen sover, noen danser, og mye er skjult av skygger. Kaoset i maleriets handling står i kontrast til den strenge, geometriske innrammingen i form av den prosceniske buen, som later til å være upåvirket av det som foregår på innsiden. Med dette kan man tolke det slik at Huskisson har visualisert de to motpolene som er sentrale, og også harmonerer, i *A Midsummer Night's Dream*, representert i gresk antikk sivilisasjon mot natur, logikk mot følelser, og kvinne mot mann.

KAP. 2: Sir Joseph Noel Patons *The Quarrel of Oberon and Titania* (1849),
seksualitet, folketro og det indiske byttebarnet



(fig. 10). Sir Joseph Noel Paton (1849, utstilt 1850), *The Quarrel of Oberon and Titania*. Olje på lerret, 99 cm x 152 cm, National Galleries of Scotland.

[...]

*The King doth keep his revels here tonight.
Take heed the Queen come not within his sight,
For Oberon is passing fell and wrath,
Because that she as her attendant hath,
A lovely boy stol'n from an Indian king;
She never had so sweet a changeling,*

[...]

(Puck, 2.1.18-23)

2.1 Introduksjon

Titantias indiske byttebarn skaper splid mellom kongeparet, en krangel som påvirker mer enn bare dem. I *The Quarrel of Oberon and Titania* (1849), av den skotske kunstneren Joseph Noel Paton, blir feeparet visualisert midt i en diskusjon, omringet av et utallig antall feer. Dette maleriet er, i motsetning til Huskissons *The Midsummer Night's Fairies*, i stor skala (ca. én meter i høyde og én og en halv i bredde), og fremstillingsmåten er langt mer detaljert. Ved første øyekast kan *The Quarrel* være svimlende i sin mengde detaljer – som inviterer betraktere til å studere maleriet nærmere for å forstå hva som foregår på billedflaten.

Den første versjonen av maleriet ble fullført som et vitnemålsarbeid for hans utdanning ved The Royal Scottish Academy (RSA) i 1845⁸⁹. Det endelige maleriet ble utstilt gjennom The Royal Scottish Academy i Edinburgh i 1850 (da Paton hadde blitt et fullverdig medlem av akademiet), og senere samme år i Pall Mall Gallery i London. Samme år ble det også kjøpt av Royal Association for Promoting the Fine Arts in Scotland (RAPFAS) og senere overført til National Gallery of Scotland i 1897⁹⁰. Da maleriet ble utstilt i Edinburgh ble det kalt 'picture of the season'⁹¹. Dets forgjenger; *The Reconciliation of Oberon and Titania* (fig. 11), nøy stor suksess da han meldte den inn i en konkurranse for dekorering av det nye Westminster Palace og vant £300^{92,93}, som kan ha vært en årsak til at han malte *The Quarrel*, en lignende scene, få år etter. Bildene fungerer som en pendant, en todelt visuell fortelling av kongeparets historie. Det er også en god del skisser til *The Quarrel* tilgjengelig via The National Galleries of Scotland sine nettsider, som viser kunstnerens prosess. Patons to femalerier var populære i sin tid⁹⁴, så det er verdt å ta for seg disse maleriene for å tolke trender i viktorianske motiver fra *A Midsummer Night's Dream*.

Disse to store verkene er noen eksempler på Patons femalerier – feer er et tema som kunstneren besøkte flere ganger, ofte (men ikke alltid) relatert til *A Midsummer Night's Dream* og figuren Puck. Patons siste femaleri; *The Fairy Raid* fra 1867, viser et motiv fra

⁸⁹ Schindler (Mai 1988). s. 196.

⁹⁰ National Galleries Scotland. "Sir Joseph Noel Paton" [Oppslagsverk] fra nationalgalleries.org

⁹¹ Ibid.

⁹² Dulwich Picture Gallery (2003). s. 234.

⁹³ Schindler (Mai 1988). s. 168-216. Det var vanskelig å finne anmeldelser av *The Quarrel* i forhold til *The Reconciliation*.

⁹⁴ Ibid. s. 8-9

britisk folketro, der et byttebarn blir båret bort i et tog av feer⁹⁵. Et tidligere maleri fra rundt 1855, kalt *The Pursuit of Pleasure*, er interessant å ta for seg ettersom Paton tar i bruk karakteristikk relaterte til hans avbildning av feer i *The Quarrel*. Dette skal utforskes i siste delkapittel for å koble feer til viktoriansk moral. Etter *The Fairy Raid* sluttet Paton å bidra til britisk femaleri, og fokuserte i stor grad på bibelske og ridderlige motiver⁹⁶.

The Quarrel og *The Reconciliation* ble laget for forskjellige formål, som kan ha påvirket uttrykket. *The Quarrel of Oberon and Titania* har en stor mengde figurer og vignetter (forskjellige handlinger) som utspiller seg på billedflaten, samt mytologiske referanser. Særlig er verket verdt å ta for seg ettersom representasjonene av feer er særdeles erotiske – ikke bare i form av nakne figurer slik vi så i *The Midsummer Night's Fairies*, men i form av figurer som begår seksuelle handlinger. Dette er ikke i samme grad til stede i *The Reconciliation*, som kan være fordi sistnevnte var laget for en konkurranse, og at det muligens var lettere å få aksept for temaene i *The Quarrel* når kunstneren hadde oppnådd offentlig anerkjennelse. Verket eksemplifiserer et interessant aspekt ved britisk femaleri – visualiseringen av feer som erotiske, groteske, voldelige og lekende, samt med en tydelig kobling til det greske. Dette er interessant ettersom bildet antageligvis ikke ble kritisert i sin samtid for dette⁹⁷. Hvorfor har kunstneren avbildet feer på denne måten og hvilke årsaker kan ligge til grunn for at dette var akseptert i samtiden?

Sentralt for dette kapittelet er feenes kobling til tabuer, og hvordan kunstneren formidler dette ved hjelp av ikonografisk gresk-romerske motiver. Jeg tar utgangspunkt i begrepet bakkanal, hedonistiske ritualer relatert til den gresk-romerske guden Dionysos/Bacchus, og undersøker hvordan det kan brukes til å tolke Patons representasjon av feene. Kapittelet skal ta for seg opprinnelsen og den ikonografiske betydningen til *The Quarrel* sine feer basert på klassiske motiver og britisk folketro. I den anledning undersøker jeg feenes rolle i folketro (særlig i form av figuren Puck), basert på Mary Ellen Lambs artikkel om feenes funksjon i samfunnet og koblingen til *A Midsummer Night's Dream*, samt Marjorie Swanns artikkel om feer i litteratur etter Shakespeare. Informasjon om kunstneren og en alternativ tolkning av de samme bildene finnes i Richard Schindlers doktorgradsavhandling *Art to Enchant*, som har vært en viktig kilde i dette kapittelet, samt Christopher Woods *Fairies in Victorian Art*. Paton var

⁹⁵ Wood (2000). s. 91-93

⁹⁶ Ibid. s. 93.

⁹⁷ Ibid. s. 91.

interessert i legender og mytologi, som kan ha formet hvordan kunstneren valgte å visualisere feenes kongerike⁹⁸. Dette kapittelet tar også for seg det indiske byttebarnet, katalysatoren for Titania og Oberons krangel, også et motiv med opphav i folketro. Her undersøkes Patons måte å representere denne figuren, som er nærmest usynlig i stykket, og hvordan dette kan kobles med orientalistiske motiver av «de andre»⁹⁹ og ideer om konsumerisme relatert til feer. Videre drøftes formidling av moral via femotivet, og hvorvidt dette kan tolkes inn i *The Quarrel*, med utgangspunkt i en sammenligning med *The Pursuit of Pleasure*. Med dette kapittelet ønsker jeg å vise til mulige tolkninger av hvorfor Patons feer ser ut slik de gjør, og hvordan *The Quarrel of Oberon and Titania* kan vise til viktorianernes kompliserte forhold til seksualmoral.

2.2 Hva foregår i *The Quarrel of Oberon and Titania*?

The Quarrel of Oberon and Titania viser til en helt spesifikk scene, som kan forstås ut ifra tittelen og figurene som er til stede. Handlingen utspiller seg fra 2.1, i en del av scenen der Puck forklarer sin rolle som ugagnskråke til en fe, før Oberon og Titania entrer scenen med åpningslinjen; «Ill met by moonlight, proud Titania!» (Oberon, 2.1.60) og legger frem årsaken for sin debatt, Titanias indiske byttebarn som begge ønsker rettighet over. Deretter fortsetter scenen med Helenas forfølgelse av Demetrius i skogen, der Oberon merker seg den ugjengjeldte kjærligheten, og befaler Puck om å forhekse Demetrius. Fra første øyeblikk blir Titania og Oberons forhold presentert som turbulent. De forteller blant annet om hverandres forhold til andre menn og kvinner, blant annet det fremtidige brudeparet Theseus og Hippolyta, og om hvordan naturen er i ubalanse på grunn av deres uenigheter¹⁰⁰. Oberon

⁹⁸ I *Fairies in Victorian Art* påstår Christopher Wood at Paton var en ekspert innenfor keltisk mytologi og legender (s. 86-97), men de tilgjengelige kildene er uklare på hva dette innebærer. I tillegg er det vrient å koble Patons uttrykk i *The Quarrel of Oberon and Titania* med myter fra et spesifikt land, ettersom Paton var tilknyttet både England og Skottland, og *A Midsummer Night's Dream* er skrevet fra et engelsk perspektiv. Jeg velger å tolke det slik at kunstneren hadde kjennskap og interesse for britisk folketro, et overordnet begrep jeg velger å bruke i dette kapittelet i stedet for å gå nærmere inn på forskjeller mellom forskjellige land i Storbritannia. I den anledning bruker jeg kilder som omhandler spesifikt behandlingen av folketro i *A Midsummer Night's Dream*.

⁹⁹ I kapittelet brukes begrepet «orientalistisk» som et samlende begrep for kolonialistiske og fremmedgjørende fremstillinger av figurer fra andre kulturer.

¹⁰⁰ The spring, the summer,
The childing autumn, angry winter change
Their wonted liveries, and the mazèd world
By their increase now knows not which is which.
And this same progeny of evils comes
From our debate, from our dissension.

krever at Titania overgir byttebarnet sitt, som hun nekter.

Ulikt Huskissons *The Midsummer Night's Fairies*, er *The Quarrel of Oberon and Titania* lett gjenkjennelig som midtdelen av 2.1, ettersom feparet blir vist midt i en krangel, og deres respektive tog av feer skal være til stede, som antageligvis er den store mengden feer som vises på bildet. Det er vanskelig å skille hvilke tog feene hører hjemme i, og de later til å holde på med sine egne aktiviteter – kun noen få følger med på kongen og dronningens krangel. Titanias indiske byttebarn har også blitt avbildet av Paton i *The Quarrel* (men er fraværende i *The Reconciliation*). Her gjemmer han seg bak dronningen, og kikker frem mot Oberon med et lurt smil. Hvordan Paton har valgt å visualisere denne figuren – feminisert, ikledt et dyreskinn og bærende på piler og bue – har ikke opphav i originalteksten, og skal diskuteres senere i kapittelet. I stykket fungerer barnet mer som en rekvisitt enn en rolle, ettersom han ikke har noen linjer, og hans tanker og følelser blir ikke uttrykket, til tross for at han fungerer som en katalysator for handlingen.

The Quarrel of Oberon and Titanias varme fargepalett med grønn- og gultoner gir scenen et unaturlig preg – likt *The Midsummer Night's Fairies* av Huskisson, med sin mørkere fargepalett, skaper paletten og lyssettingen et preg av det teatraliske eller oppsatte. Det er likevel ikke et spotlys eller sterke kontraster mellom lys og skygge som preger bildet, men en jevn lyssetting fra en kilde litt til venstre for bildet, som virker sterkere og gulere enn månelys. Selv om lyssettingen ikke er like dramatisk og tydelig teatralisk som i Huskissons maleri, er det å skjule feenes handlinger i skyggene likevel et virkemiddel som Paton benytter seg av. I mellomgrunnen, på venstre side av bildets sentrum, ser vi Titania og Oberon – disse er gjenkjennelige fordi de er større enn de omkringliggende feene og er tydelige blikkefang blant mylderet. I tillegg er Titania fremstilt som lysere enn de andre figurene, og en glødende «glorie» av feer direkte bak henne bidrar til å fremheve henne på billedflaten – og kontrastere henne mot det mørke barnet som klenger seg til henne. Oberon sees gående med armen utstrakt foran seg, som om han gestikulerer et poeng.

Til tross for den store mengden figurer, virker ikke Patons bilde kaotisk og uoversiktlig – som kan være på grunn av kompositoriske grep. Den tidligere nevnte spiralkomposisjonen, som vi finner i andre malerier med motiv fra Shakespeares stykker, kan man argumentere for at er til

We are their parents and original.
(Titania, 2.1.111-7)

stede her, men ikke i like stor eller åpenbar grad som i for eksempel Maclises *The Disenchantment of Bottom* (fig. 8), eller i *Titania Sleeping* (fig. 3) av Dadd. Plasseringen av figurene gir inntrykket av denne spiralen. Ytterpunktet i spiralen kan sees i nederste hjørne til venstre, der den beveger seg opp trestammen litt til høyre for midten, og rundt til åpningen mot nattehimmelen i bakgrunnen, der den til slutt møter de største figurene. Det virker også som om figurene på utsiden av spiralen, på høyre side av bildet, følger den samme buede plasseringen. Spiralkomposisjonen bidrar til å skape en følelse av bevegelse som man kan assosiere med de minglende figurene – lekent og dynamisk. Den skaper også en følelse av dybde – ettersom de omkringliggende figurene allerede er miniatyrer til forskjellig grad, kan det være vanskelig å si noe om dybde basert på deres størrelser alene. Treet i forgrunnen, mot høyre fra midten av flaten, bidrar også til å skape dybde, og til å skille forgrunnen fra mellomgrunnen, der kongeparet befinner seg. Paton bruker åpne flater som et kompositorisk element, for eksempel området direkte foran hovedfigurene, og bakgrunnen i øvre venstre og høyre hjørne, som viser både åpen himmel, og mørke, skyggelagde områder. Dette bidrar til at bildet unngår å virke travelt til tross for den store mengden detaljer, noe som skiller Patons avbildning fra Richard Dadds senere visualisering av samme scene i *Contradiction: Oberon and Titania* (fig. 14) fra 1848-54¹⁰¹, som er omhyggelig detaljert med svært realistisk natur, arkitektur, og figurer¹⁰². Her er ingen figurer skjult i skyggene – scenen virker heller til å være jevnt belyst, nærmest uten skygge. Figurene i Dadds bilde er også kledd i eksotiske plagg, som fremhever Titania og Oberons rolle som herskere, der kun små elementer i Patons bilde, som Oberons kappe og hodeplaggene, fremhever kongeparets status.

Selv om Titania og Oberon er hovedpersoner, har Paton valgt å visualisere en rekke handlinger som ikke er eksplisitt forklart i stykket, handlinger som foregår feene imellom. Det finnes konkrete referanser til Shakespeares tekst blant feene i bildet. Vi finner flere av dyrene som nevnes i feenes vuggesang for Titania (2.2.1-30), blant annet biller og snegler, en edderkopp krypende på statuen av Pan, en flaggermus flyvende over, og en ugle flyvende over Oberon. På bildet finner vi også andre dyr som mus, møll, frosker og øgler. Feene vises som interagerende med disse dyrene, selv om feene, som nevnt tidligere, kun kjemper mot dyr når Titania skal sove i stykkets handling. Inkluderingen av dyrene kan bidra til å skape et

¹⁰¹ Det finnes mange forskjellige gjengivelser av maleriet som har forskjellige fargetoner, og dermed gir et annerledes uttrykk – min tolkning av bildet er basert på gjengivelsen i Dulwich Picture Gallery (2003) side 218.

¹⁰² Dadd malte *Contradiction* da han var innlagt på Bethlem Royal Hospital. Derfor ble ikke maleriet utstilt offentlig før i 1930. Det betyr at det kan ha blitt påvirket av tidligere utstilte verk, men deltok ikke i å skape et formspråk for viktoriansk femaleri. Wood (2000). "Richard Dadd" s. 74-85

perspektiv på figurenes størrelser, og det gir også Paton en mulighet til å vise hvordan feene interagerer med andre vesener og naturen rundt dem – i dette tilfellet er flere av feene svært fiendtlige ovenfor dyrene, noe vi også ser i *The Reconciliation*. Eksempler inkluderer feene som plager en ugle (kan sees i begge bildene), som skyter piler etter en mus (til venstre for Titania), eller som prøver å stikke en møll (under Panstatuen). Det finnes likevel unntak, som en fe nederst i bildet som ser ut som den mater en øgle, omringet av flere insekter.

I *Art to Enchant* mener Richard Schindler at vignettene, de forskjellige handlingene som utspiller seg på bildet, har en funksjon som er knyttet direkte til opphavsteksten – nemlig at de forskjellige handlingene gjenspeiler dramaet som utspilles mellom fekongeparet¹⁰³. Ifølge ham er Patons bilde, i likhet med *The Reconciliation*, fullt av detaljer som er ladet med symbolsk betydning knyttet til teksten. Eksempelvis beskriver han feenes plageri av en ugle, et tradisjonelt symbol på søvn, som et frempek mot Oberons utnyttelse av Titania imens hun sover (samt flere andre lignende symboler på søvn), og feenes amorøse eventyr som et frempek mot kongeparets forsoning. Hvis Schindlers tolkning stemmer, ville denne måten å knytte feenes handlinger til hovedplottet med kongen og dronningen på, innebære at betraktere kjenner til symbolikken, og resten av handlingsforløpet i *A Midsummer Night's Dream*. På den måten vil feenes handlinger ikke virke distraherende, upassende eller irrelevante, men kunne analyseres ved hjelp av kjennskap til symboler, og trekkes tilbake til kongeparet. Han mener også at de komposisjonelle forskjellene mellom *The Quarrel* og *The Reconciliation* reflekterer handlingen i historien – én er preget av uro i form av spiralkomposisjonen, imens den andre har handlingene arrangert langs en horisontal flate og uttrykker heller ro og orden¹⁰⁴. *The Quarrel of Oberon and Titania* viser altså til en helt spesifikk scene i *A Midsummer Night's Dream* – slik Schindler tolker bildet, har Paton formidlet scenen ved bruk av symbolske handlinger og en komposisjon som tilsvarer kaoset og spenningen i kongeparets forhold på dette punktet i historien. Det kan drøftes om vignettene også kan tolkes som en måte å skape en dimensjon i bildet der feene blir vist som et samfunn integrert i naturen. De foretar seg handlinger som er små og umerkbare for mennesker, og som på noen områder etterligner menneskelig oppførsel, om enn overdrevet.

¹⁰³ Schindler (Mai 1988). "Chapter 4: Joseph Noel Paton and Early Victorian Fairy Painting" s. 168-216

¹⁰⁴ Ibid.

2.3 Hvordan er feene visualisert?

Forrige del forklarer hvorfor det er inkludert handlinger som ikke er beskrevet i stykket, men det forklarer ikke hvorfor bildet er av så erotisk – og at dette ikke påvirket dens popularitet negativt. Her kan det være nyttig å ta for seg Patons inspirasjonskilder, symbolbruk og opphav til motiver. Selv om Paton kan sies å ha blitt inspirert av Prerafaelittisk stil under sin tid i London¹⁰⁵, er dette langt mer tydelig i hans senere bilder, som for eksempel i *The Bluidie Tryste* fra 1855¹⁰⁶. Patons to, store femalerier, ble derimot skapt tidlig i hans karriere, og kan argumenteres for at viser en langt større inspirasjon fra klassisk kunst. I dette delkapittelet drøftes det over hvordan man kan tolke *The Quarrel of Oberon and Titania* som et bakkanal. Her utforskes det hvordan Paton visualiserer feenes natur, og hvordan dette uttrykkes via en kobling til klassiske symboler, motiver og innhold.

I *The Quarrel of Oberon and Titania* finner man flere referanser til klassisk gresk-romersk mytologi og motiver. Dionysos/Bacchus har blitt nevnt tidligere, i sammenheng med Bottoms henslengte positur i *The Midsummer Night's Fairies* – som guden for teater. Han assosieres også med satyrer, vin og bakkanal, hedonistiske feiringer med drukkenskap og orgier¹⁰⁷. I *The Quarrel* ser vi flere symboler og motiver vi kan koble til Bacchus. Et viktig eksempel er satyrer og nymfer, mytologiske figurer og populære motiver i vestlig kunst – motivet med satyrer og nymfer sammen oppsto allerede i hellenistisk kunst. Noen kvinnelige figurer i *The Quarrel* deler likheter med fremstillinger av nymfer. Det er lite som karakteriserer mange av figurene som feer, slik som elegante positurer, gjennomsiktede eller naturlige klesplagg. Bortsett fra insektingene som er til stede på de fleste, men som mangler på noen figurer, for eksempel to kvinneskikkelser i en elv i nedre del av bildet – en med et skjell på hodet. De nakne, vakre kvinneskikkelsene som svømmer i elver og gjemmer seg blant trær og buskas i skoglandskapet, skaper en assosiasjon til de klassiske nymfene, som ofte avbildes som vakre kvinner blant naturelementene de tilhører og representerer¹⁰⁸.

Eksempler på satyrmotivet ser vi for eksempel i den store statuen i øvre høyre hjørne; denne

¹⁰⁵ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 234

¹⁰⁶ Her ser vi den ekstremt realistiske gjengivelsen av natur og historiske klesplagg som man forbinder med denne kunstbevegelsen, som vi ser i for eksempel Millais *Ferdinand lured by Ariel* fra 1849-50, som også viser en scene fra Shakespeare.

¹⁰⁷ Hall, J. (1996). "Bacchus" *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. John Murray (Publishers): London. S. 37

¹⁰⁸ Luta, I. (2017). "Nymphs and Nymphomania: Mythological Medicine and Classical Nudity in Nineteenth Century Britain" fra *Journal of International Women's Studies*, Vol. 18, Nr. 3.

figuren er ikledt en slitt kappe, og fremstilt med et skøyeraktig, muligens ondsinnet uttrykk likt flere andre figurer på bildet. Den har fremtredende horn, rufsete hår og skjegg, og forlengede ører, og kan tolkes som en satyr. Siden figuren også bærer på en panfløyte, kan den tolkes som Pan, en gresk gud assosiert med skog, enger og flokker, som deler fysiske trekk med satyrene¹⁰⁹. Den fremoverlente posituren og det våkne uttrykket som kikker ned mot mylderet av feer, gir figuren et preg av å være engasjert i handlingen. Pan assosieres også med sterk seksualdrift og Bacchus, som forsterker tolkningen av scenen som et bakkanal – han kan tolkes som å ikke bare overvåke feenes amorøse handlinger, men dirigere dem.

Denne skulpturen er også til stede i den tilhørende scenen i *The Reconciliation of Oberon and Titania*, der den kan sees i sentrum av en flyvende sirkel med feer bak fedronningen. Her sees den rett forfra, med et truende uttrykk – i stedet for å overvåke femyldelet later figuren til å se ut mot betrakter. Dette forteller oss at maleriene antageligvis avbilder samme sted, men fra forskjellige vinkler. Det er mer enn bare plasseringen av handlingen som er lik i de to bildene. For eksempel er fargepaletten lik, med gul- brun, og grøntonner, og flere av de samme figurene og motivene er til stede i begge bildene. Satyrmotivet er et eksempel; I *The Reconciliation* ser vi en skjeggete mannsfigur som løfter opp en lysere, tydelig uaffektet kvinneskikkelse med sommerfuglvinger. De befinner seg direkte bak den flaggermusaktige Puck, ved et tre. Mannen er mørk, med spisse ører, og bærer en eføykrans, assosiert med satyrer og Dionysos/Bacchus¹¹⁰. Dette kan minne oss om et erotisk satyr- og nymfemotiv, der de mytologiske figurene vises i seksuelt samvær med hverandre, ofte der satyrene oppfører seg seksuelt aggressivt mot nymfene. Satyrer og nymfer er representert nærmest eksklusivt som henholdsvis menn og kvinner. Dette eksemplifiserer en kjønnsfordeling mellom figurene, og en kjønnsbestemt utøvelse av seksuell aggresjon som forsterker bildets erotiske uttrykk.

De vakre, klassiske feene representerer begge kjønn, men er i hovedsak fremstilt som kvinner. De mer groteske og humoristiske feene, er derimot alle mannlige. En slik kjønnsfordeling blant forskjellige representasjoner av feer er ikke unikt for Paton, og er en tendens innenfor femaleri som er særlig tydelig i hans pendant. Dette ser vi også i John Simmons senere *Hermia and Lysander* (fig. 15) fra 1870, der mannlige feer blir fremstilt som små, lekende, kjempende figurer, imens de kvinnelige feene er større, elegante, og eteriske vesener som mest ligger til skue, slik som Simmons tolkninger av fedronningen selv. I *The Quarrel of*

¹⁰⁹ Hall (1996). "Pan". s. 232

¹¹⁰ Hall (1996). "Satyr". s. 273

Oberon and Titania, er det de mannlige feene som blir vist som seksuelt aggressive og initiativtagende¹¹¹, som jager eller gjør tilnærminger mot kvinnelige feer, som på sin side ofte uttrykker en leken sjenerhet. Det seksualiserte satyr-nymfe-motivet dukker også opp i dette bildet; I en dam nederst på bildet ser vi to kvinneskikkelser, som klenger seg inntil en eldre mannlig figur, og med makt drar han ned i vannet. Dette alluderer til et motiv vi blant annet kan kjenne igjen i den senere *Nymphs and Satyr* (1873) av William-Adolphe Bouguereau. Eføykransen dukker også opp i *The Quarrel*, båret av en kort, mannsfigur med armene utslått, til venstre for Titania. I tillegg ser vi drueplanter i begge bildene – i *The Quarrel* vokser de under Panskulpturen, der et ungt par plukker og knuser druer. I *The Reconciliation* later drueplanten til å vokse i toppen av treet i høyre mellomgrunn.

Denne koblingen mellom feer og greskmytologiske figurer er ikke tilfeldig, noe som kommer frem om man studerer Patons studie i penn og blekkvask (fig. 12), som er den mest detaljerte skissen tilgjengelig. Her er den samme badende gruppen til stede, med en ekstra, kvinnelig fe, men den mannlige figuren er tydelig fremstilt som en satyr, med horn og geiteben. Motivets opprinnelse i gresk kunst er dermed tydelig, men Paton valgte å endre dette i det endelige bildet. Var dette fordi koblingen ikke skulle være for tydelig? Muligens ble dette gjort for å understreke at figurene stammer fra britisk folketro og ikke gresk-romersk. Motivet, og hva det symboliserer, er antageligvis likevel gjenkjennelig for det samtidige publikum med kjennskap til klassisk kunst. Selv om figurene ikke tydelig representeres som satyrer, kan det ha en betydning for hvordan kunstneren ville at betrakterne skulle lese bildet og forstå feenes natur.

Patons fremstillinger av feer er preget av en dualitet. Noen ligner klassiske skjønnheter, og andre ligner groteske, forvridde karikaturer av mennesker. Selv om fremstillingene oscillerer mellom den ene og den andre i forskjellige grader, er det mulig å dele Patons feer inn i to kategorier; Klassiske, og humoristiske. Trekk som er karakteristiske for disse feene, gjelder også i andre del av pendanten; *The Reconciliation of Oberon and Titania*, som forsterker en kobling mellom de to maleriene. Blant annet kan feene være ikledt merkelige plagg, som for eksempel hatter laget av skjell og blomster – fedronningen er også avbildet med en skjellaktig krone som hatt – samt blomsterkranser, smykker, belter, og andre, spesielle hodeplagg, for eksempel en fe med en eksotisk gullfarget hatt i form av en fugl, som dukker opp i begge

¹¹¹ Det finnes kun ett avvik fra dette mønsteret, i form av de to kvinneskikkelsene nede på billedflaten som drar en mann med seg ned i vannet.

bildene. Noen feer er også ikledt rustning, og i *The Reconciliation* spiller flere av feene musikkinstrumenter. Merkverdig er en stor andel av feene nakne, uansett hvilken gruppe de tilhører.

Et annet karakteristisk trekk er noen av feenes overdrevne ansiktsuttrykk. Dette er også koblet til distinksjonen mellom klassiske og humoristiske feer, der overdrevne uttrykk for det meste forekommer i den siste gruppen¹¹². Noen av karakterene har følelsesladde uttrykk – flere vises smilende og med lekende ansiktsuttrykk, men noen viser overdrevent sinne eller glede. Vi ser eksempler på dette i gruppen på bakken til venstre for Titania, og i en humoristisk scene ved elven direkte under Oberon, der en gruppe feer plager en annen ved å spille musikk¹¹³. Paton formidler altså et overdrevent følelsesliv og seksualitet koblet til feene, som også relaterer de til de gresk-mytologiske satyrene og nymfene. Flere andre symboler knytter feene til gresk-romerske motiver og bakkanal, og kjønnsdelingen mellom figurene bidrar til å forsterke uttrykket for seksualitet. Dette tilbyr en forståelse for hvordan Paton ønsker at betraktere skal oppfatte feenes natur, men det forklarer likevel ikke hvorfor disse vesenene blir fremstilt slik, og kan undersøkes videre ved å se på deres opphav som britisk-mytologiske figurer.

2.4 Folketro og feenes symbolske dimensjon

Konseptet feer er et element innenfor britisk folketro som har blitt tolket på en rekke forskjellige måter opp igjennom tidene, og det er vanskelig å foreta seg en altomfattende beskrivelse. I en tradisjonell folkekulturell tro på feer, bidro disse vesenene til regulering av hushold – ved å straffe eller belønne huseiere basert på hvor godt de ivaretar husholdningen¹¹⁴. Videre var de amoralske og handlet uten menneskelige etiske retningslinjer¹¹⁵. Feer er mest interessante å ta for seg med tanke på hvordan konseptet har blitt tolket og brukt opp igjennom tidene – særlig hvordan de ble brukt av Shakespeare, og senere gjentolket av viktorianerne og Paton, og hva de i disse tilfellene symboliserer.

Handlingen i 2.1 gir oss ganske mye informasjon om naturen og utseendet til Shakespeares

¹¹² Det er noen nevneverdige avvik, som kvinnen som ligger på bakken til venstre for Titania.

¹¹³ Dette er for så vidt scenen som Paton har omgjort til et eget maleri i *Puck and Fairies*.

¹¹⁴ Swann, M. (Sommer 2000). "The Politics of Fairylore in Early Modern English Literature" fra *Renaissance Quarterly*, Vol. 53, Nr. 2.

¹¹⁵ Schindler (Mai 1988). s. 17

feer, blant annet i samtalen mellom Puck og en fe før kongeparet gjør sin entré. Her beskrives blant annet den indiske gutten som *changeling* (byttebarn)¹¹⁶, som forbinder feene med folkekulturell tro, og Puck og feen forklarer sine respektive roller. Puck blir beskrevet av feen som en «shrewd and knavish sprite» (2.1.33) også kalt Robin Goodfellow. Dette er navnet på en kjent figur i britisk folketro, som utfører vanskelige husholdningsoppgaver som spinning av hamp¹¹⁷, men som også utfører skøyerstreker – begge disse funksjonene nevnes i samme del av stykket, der feen påstår at Puck saboterer husarbeid, men gjør tjenester for de som behandler ham rett, eksemplifisert i linjen: «Those that ‘Hobgoblin’ call you, and ‘Sweet Puck’, You do their work, and they shall have good luck» (Fairy, 2.1.40-1). Som en figur med landlig opphav har hans rolle i litteraturen vært flersidig og til tider motstridig, ettersom det beleste publikum i hovedsak befant seg i byene, som gjorde visse temaer i skrevne tekster upassende¹¹⁸. I *A Midsummer Night’s Dream* blir figuren omgjort til Puck, som tjener Oberon og utfører narrestreker mot athenerne og Bottom. Her blir hans opphav i folketro som en som leder folk på ville veier¹¹⁹ referert til i det Puck imiterer og forvirrer Lysander og Demetrius i skjul av nattens mørke (fra 3.2.400). Figuren Robin Goodfellow kunne noen ganger også bli vist med satyraktige trekk og assosieres med Satan, men at dette kunne bli gjort for å fremheve hans rolle som et vesen som ikke stammer fra kristendommen¹²⁰. Dette relaterer Puck, likt feene, til satyrmotivet, selv om det er usikkert om Paton visste om denne sammenligningen.

Begrepet *changeling* (byttebarn) stammer også fra folketro, der det betegner et febarn, eller lignende vesen, som i hemmelighet har blitt byttet ut med et menneskebarn. Dette var en måte å forklare syndromer og sykdommer hos barn, noe som før-industrielle familier ikke var rustet til å kunne håndtere¹²¹ og tilbød muligens også en mer sosialt akseptert grunn til å bli kvitt et spedbarn med defekter¹²². I *A Midsummer Night’s Dream* er tilsynelatende det mørkere aspektet ved begrepet byttebarn fjernet – i stedet brukes begrepet om et menneskebarn som Titania har tatt over og oppdratt etter moren døde i barsel, men om dette involverer at et

¹¹⁶ Eksemplifisert i sitatet i begynnelsen av kapittelet.

¹¹⁷ Lamb, M. E. (Høst 2000). “Taken by the Fairies: Fairy Practices and the Production of Popular Culture in *A Midsummer Night’s Dream*” fra *Shakespeare Quarterly*, Vol. 51, Nr. 3, s. 277-312.

¹¹⁸ Lamb nevner for eksempel et hefte med historier om Robin Goodfellow, der han også synger sanger om å motstå synd, som motstrider Goodfellows andre handlinger. Lamb (Høst 2000). s. 302.

¹¹⁹ Ibid. s. 295

¹²⁰ Ibid. s. 298-9

¹²¹ Ashliman, D.L. (1997). “Changelings” [Essay]. Pittsburgh University.

¹²² Lamb (Høst 2000). s. 292

febarn ble lagt i hans plass er ikke nevnt i fortellingen. Barnet beskrives likevel gjennomgående som en *changeling*, som stemmer overens med at menneskebarn i folketro er høyt ettertraktet av feene – her som noe som driver splid mellom fedronningen og -kongen på grunn av begges ønske om eierskap over gutten. Bruken av dette ordet for å beskrive barnet, kan også bety at Titania ikke forklarer hele historien om guttens opphav, noe som drøftes i Anna Kurians «*A Midsummer Night's Dream and the Stolen Generation*». Som nevnt tidligere fra 2.1.22, gir Puck en alternativ forklaring for guttens opphav, som «... stol'n from an Indian King». Å stjele et barn stemmer mer overens med den tradisjonelle betydningen av ordet *changeling* og feenes amoralske forhold til menneskelig etikk.

Marjorie Swann presenterer en inndeling av hvilke typer feer som fantes i litteratur på 1600-tallet. Der skilles det mellom feer fra tradisjonell britisk folketro, femytologi skrevet av hoffets forfattere (*courtly mythography*), og Shakespeares miniatyrfeer. De tradisjonelle feene forbindes med en før-kapitalistisk type handel der rikdom kunne oppnås ved å ivareta sin funksjon i samfunnet, men litterære tolkninger av disse vesenene endret seg med utbredelsen av kommersiell handel. Hun mener at feene i *A Midsummer Night's Dream* og *Romeo and Juliet*, fundamentalt påvirket fremtidige litterære tolkninger av fekongeriket, blant annet ved at de fremstår som utøvere av en ny, konsumeristisk handel og statussymboler¹²³. Hvordan feene fremtrer som konsumeristiske, kan sies å komme særlig frem i både Titania og Oberons ønske om eierskap over den indiske gutten, som skal drøftes senere i sammenheng med Patons maleri. Et annet viktig element, som også lett kan spores i senere billedkunst, er at Shakespeare eksplisitt beskriver flere av feene sine som miniatyrer¹²⁴ – selv om det er uenigheter, er det flere som mener at dette er noe som oppsto med Shakespeare, og at feer i tradisjonell britisk folketro var beskrevet som på størrelse med små mennesker¹²⁵.

Miniatyriseringen kunne bidra til å parodierte menneskelige samfunn. Noe annet som nevnes av Mary Ellen Lamb, er at feene angivelig mistet sin mørkere natur ved Shakespeares tolkning¹²⁶, noe vi for eksempel merker i den tidligere nevnte bruken av *changeling*. Man kan også merke seg forskjeller ettersom disse feene som tradisjonelt sett skal være amoralske, blir vist i stykket som vesener som både bryr seg om menneskelige affærer, og ender opp med å

¹²³ Swann (Sommer 2000). s. 449

¹²⁴ Eksempler inkluderer navnene på Titanias hjelpere og deres assosiasjon med miniatyr (Moth, Peaseblossom, Mustardseed, Cobweb), og linjen:

«But they do square, that all their elves for fear
Creep into acorn cups and hide them there” (Puck, 2.1.30-1)

¹²⁵ Swann (Sommer 2000). s. 454

¹²⁶ Lamb (Høst 2000). s. 309

velsigne de nygiftes fremtidige avkom. Shakespeares feer skiller seg altså ut ved å forbindes med en nyere type handel, og ved at mye av deres mørke, truende natur er endret eller fjernet, særlig i form av miniatyrisering.

I stedet for kun å ta for seg hvordan feer er som mytologiske vesener, kan det også være interessant å ta for seg feer som konsepter og symboler, ettersom dette kan fortelle mye om deres funksjon i samfunnet. I *Taken by the Fairies*, en undersøkelse i fepraksis knyttet til *A Midsummer Night's Dream*, forklarer Mary Ellen Lamb hvordan allusjoner til feer på 1600-tallet kunne bli brukt, særlig som et våpen for allmuen. Dette vil si at å omtale noe som feenes verk, var et språklig virkemiddel som var innforstått i en kultur til å bety noe annet – for eksempel at man legger skyld på feer når en ikke ønsker å legge skyld hos noen som har begått eller vært offer for en tabubelagt handling, for eksempel barn utenfor ekteskap, voldtekt eller tyveri. Referanser til feer innebar derfor ikke nødvendigvis en tro på overnaturlige vesener, men kunne heller være en uforklart og innforstått avledning av skyld, som i eksempelet med begrepet *changeling* som avleder skyld ved barnedrap. Feallusjoner blir forklart som «de svakes våpen» ved at de ikke nødvendigvis var forståelige for eliten, som dermed bare oppfattet forklaringene som overtro. Å forstå feer som en allusjon gir videre nye meninger til bruken av feer i *A Midsummer Night's Dream*, som dermed kan tolkes som et språklig virkemiddel som tar skylden bort fra de menneskelige aktørene i stykket og deres forvirrende forhold til kjærlighet.

2.5 Patons forhold til folketro

I tolkningen av *The Quarrel of Oberon and Titania* kommer vi tilbake til koblingen mellom feer og tabuer – som undersøkt i forrige del kan Puck, byttebarnet, og feer generelt bli brukt som språklige virkemidler i sammenheng med tabuer. Feer som utøvere av tabubelagte handlinger er noe vi ser formidlet i *The Quarrel*, der de viser uhemmet seksualitet og sadisme. Hvordan har Paton jobbet med feenes truende natur for å uttrykke noe med basis i britisk folketro, men som likevel kan gjenkjennes som Shakespeares feunivers? I første kapittel nevnes Richard Dadds *Come Unto These Yellow Sands*, og hvordan han har avbildet feer med vilt oppsperrede øyne, som kan være en måte å visualisere ukontrollerte og frie følelser på. Dette er som sagt også til stede i Paton, men likevel oppleves ikke Patons feer som like truende. En forskjell som kan merkes mellom de to kunstverkene er at Dadds dansende feer,

med de overdrevne uttrykkene, vises på størrelse med mennesker – imens er de minst menneskelige, og mest overdrevne og humoristiske feene i Patons bilde, som regel de minste.

Trenden for å beskrive feer som miniatyrer i litteratur og billedkunst, er noe vi vet har vedvart siden Shakespeares tid, og som kan sees i flere viktorianske tolkninger av Shakespeares feunivers, og generelt av feer i britisk folketro. Dette ser vi for eksempel i Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* og i John Anster Fitzgeralds karakteristiske fargerike og rikt utsmykkede miniatyrfeer, som for eksempel kan sees i en ekstravagant servering i *The Banquet* fra 1859. Her skiller Patons feer seg ut, men på komplekse måter. De er vist som både miniatyrer, og i alle størrelser opp mot liten menneskestørrelse, som er Oberon og Titania. Hvor store de er i forhold til mennesker sees best i *The Reconciliation* der kongeparet vises stående ved siden av et sovende menneske – Bottom rett etter han har mistet eselhodet. Her stemmer Patons visualisering av kongeparet overens med de tradisjonelle feenes natur ifølge Swann, som små mennesker, men ikke som miniatyrer. Patons femylde, der de fleste later til å være på størrelse med spedbarn, kan raskt få et mer truende uttrykk enn de små, vakre, og tilsynelatende harmløse feene som vi for eksempel ser i verk av Huskisson og Simmons. Dette stemmer overens med Schindlers beskrivelse av de tradisjonelle feenes foruroligende dualitet; «... the gentle associations of childish size with the threat of impersonal, malicious behavior»¹²⁷.

Paton har likevel forbeholdt de mest ubehagelige figurene til enten miniatyrer eller i skyggene – det store myldeket av feer bidrar til at han kan få fram et mangfold i disse folkloristiske figurene, som også inkluderer ubehagelige framstillinger. Det er vanskelig å si om miniatyrene i Patons bilde er parodierende eller ikke. Hele inntrykket av dette monarkiske fesamfunnet virker ikke parodierende, der Oberon og Titanias størrelse og holdning ruver over resten av myldeket. Der det finnes miniatyrer, kan de likevel skape en komisk effekt, særlig med bruken av ansiktsuttrykk, og med hvordan de interagerer med floraen og faunaen rundt seg. Dette ser vi for eksempel i en liten fe sitt overdrevne skremte uttrykk i det en edderkopp nærmer seg (på Panstatuen), eller i de oppspilte uttrykkene til feene som skyter piler etter en mus.

Patons framstillinger av Puck er preget av en mangel på sammenheng. I pendantmaleriene er

¹²⁷ Schindler (Mai 1988). s. 17

han representert med påfuglfjær i hatten, men i utdraget *Puck and Fairies* bærer han en eføykrans. Originalt har Paton, i *The Reconciliation*, fremstilt Puck med flaggermuskarakteristikk, for eksempel forstørrede ører¹²⁸ og flaggermusvinger. Dette ser vi også i den tidligere nevnte vannfargeskissen, der Puck presenteres med noe som ligner en turban med en påfuglfjær, og flaggermusvinger. I de senere fremstillingene har han derimot møllvinger, sett bort fra Patons gjenbesøk med femaleri i *Oberon and the Mermaid* (fig. 16) fra 1883, der vi ser en yngre Puck¹²⁹ med flaggermusvinger og -ører, samt små horn. Andre avbildninger inkluderer blant annet et lite maleri fra 1846, der figuren vises i samtale med en kvinnelig fe. Denne fremstillingen ligner svært på den senere versjonen i *The Reconciliation* ettersom han har det samme ansiktet og ørene, men han er vist i miniatyr, og med noe som ligner fuglevinger. En annen versjon av Puck eksisterer i maleriet *Puck and the Fairy* (udatert), som viser figuren, ikledd et lignende narraktig lendeklede og påfuglfjær som i *The Quarrel*, som kaster seg mot en langhåret fe – dette kan minne om slik Puck blir representert i *The Quarrel*.

Paton gir altså Puck forskjellige karakteristikk i forskjellige malerier, men figurens personlige uttrykk, og hans alder, er noe som går igjen. Patons Puck stemmer overens med Lambs bildeeksempel av Robin Goodfellow som en voksen mann¹³⁰. Dette skiller seg fra sir Joshua Reynolds barnlige og Amoraktige Puck (fig. 18), som også dukker opp Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* og Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream: Titania and Bottom*. Å fremstille Puck som en voksen mann, gir han en tilstedeværelse som kan tolkes som langt mer truende – noe som både i *The Quarrel* og *The Reconciliation* forsterkes av hans ekspressive ansiktsuttrykk. Dette stemmer mer overens med slik figuren Robin Goodfellow blir presentert i folketro og i Shakespeares introduksjon av figuren, og peker også mot den dualistiske naturen til tradisjonelle feer – som amoralske vesener, men medgjørlige så lenge man behandler dem rett.

Når det gjelder det indiske byttebarnet, har Paton i *The Quarrel of Oberon and Titania* avbildet ham som mørkt, med langt, bølgete hår, og ikledd en blomsterkrone, dyreskinn, og

¹²⁸ Pucks lange flaggermusører kan gi assosiasjoner til Bottoms forvandling – på bildet ser vi at feene har fjernet eselhodet.

¹²⁹ Aldersforskjellen i Patons fremstillinger av Puck bidrar til en kontinuitet i Patons femalerier – scenen i *Oberon and the Mermaid* viser til en tidligere hendelse der Oberon så skapelsen av den magiske blomsten imens han lyttet til en havfrue. (2.1.146-150)

¹³⁰ Lamb (Høst 2000). s. 299

med en pil og bue. Verdt å merke seg er også barnets ansikt, som karakteriseres av unormalt forstørrede øyne og det lure smilet. Det er mulig at han har blitt avbildet med store øyne for at betraktere skulle forstå at dette var et barn og ikke en fe – ettersom de små størrelsene gjør det vanskelig å skille mellom de to - men Patons byttebarn har likevel en overnaturlig kvalitet ved seg, særlig på grunn av smilet. I tillegg har barnet i *The Quarrel* et feminint utseende, og ligner nesten et jentebarn. Det er mulig å gjøre en sammenligning mellom figuren i *The Quarrel* og i den tidligere nevnte *Contradiction* av Dadd, der det indiske byttebarnet er tydelig en gutt, og virker skremt der det gjemmer seg bak Titanias klesplagg. Videre kan fremstillingen sammenlignes med skissen for *The Quarrel* (fig. 12) som har et lignende uttrykk som Dadds byttebarn. Der er barnet kun ikledt en blomsterkrans, har kort hår og kikker tvilende bort på Oberon med et fokusert uttrykk, helt ulikt det smilende og skøyeraktige barnet i maleriet. Det er en stor kontrast mellom slik barnet ble fremstilt i det endelige resultatet og i skissen. Dette viser at Paton har valgt å endre hvordan barnet skulle representeres – hva formidler det nye uttrykket om denne figuren?

Dette bringer oss over til kolonialistiske og konsumeristiske motiver i maleriet, der det indiske barnet står som et eksempel på koblingen mellom folketro og engelsk kolonialisme. Dette kan videre kobles med den nye typen konsumeristisk handel som ble nevnt i sammenheng med Shakespeares feer. Det indiske barnet blir formidlet via eksotiske elementer som ikke nødvendigvis samsvarer med barnets opprinnelse. Til sammenligning var dette også ofte tilfellet i malerier fra 1700-tallet som inkluderte svarte tjenerbarn – det viktigste var å signalisere at barna var eksotiske¹³¹. Swann tar også opp dette når hun siterer Margot Hendricks; her knyttes Oberons ønske om å eie barnet til en gryende konsumerisme og trender fra samtiden om å eie utenlandske barn som maktsymboler¹³², som igjen forsterker Shakespeares feer som utøvere av en ny type handel. I *The Quarrel* er barnet feminisert – også et kjennetegn for orientalistiske fremstillinger av mennesker fra andre kulturer¹³³ – og har karakteristikk som peker mot andre kulturer, men ikke nødvendigvis India. Patons byttebarn bærer et plagg laget av leopardskinn eller noe lignende, som peker mot Asia og Afrika, men bærer også pil og bue som kan gi assosiasjoner til nord-amerikanske urfolk¹³⁴.

¹³¹ Kurian, A. (2016). "A *Midsummer Night's Dream* and the Stolen Generation", *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, Vol. 29, Nr. 1.

¹³² Swann (Sommer 2000). s. 455-6.

¹³³ I den tidligere nevnte «Primitive» and Mark Antliff of Patricia Leighton nevnes feminiseringen av andre kulturer i orientalistiske malerier.

¹³⁴ Barnets kobling to Nord-Amerika kan påpeke dobbeltbetydningen av det engelske ordet *indian*.

Merkverdig fremstår barnet som usivilisert, men ikke på samme måte som feene – her knytter leopardskinn barnet til menneskekulturer. Likt visualiseringene av mørke tjenerbarn, er det indiske barnet fremstilt som en blanding av forskjellige kulturer for å fremstille han som eksotisk.

I *The Quarrel* og *The Reconciliation* har Paton også trukket elementer fra andre kulturer inn i sin tolkning av feene – som undersøkt i forrige kapittel, kan referanser til «Østen» i avbildninger av feer bidra til å fremstille feeverdenen på en lignende måte som de østlige visjonene i orientalistisk kunst, som et fristed. I nederste høyre hjørne av *The Quarrel*, ser vi enda en vri på kjærlighetstematikken som er gjengående i bildet, men her med orientalistiske og konsumeristiske undertoner – en skjeggete, mørk mann, ikledt armbånd i gull og en krone, gestikulerer mot gullmynter som renner ut av en sekk, i et forsøk på å prøve å vinne en uinteressert kvinnes oppmerksomhet. En annen mørk figur ikledt en rød hatt later til å arbeide imens en gruppe andre feer bøyer seg for ham – deres trekk er overdrevne og groteske. Disse to figurene skiller seg ut fra de andre feene ved å ligne parodier på mennesker fra østlige kulturer. Ikke bare har Paton inkludert referanser til andre kulturer – det indiske byttebarnet, og språket som omhandler dette barnet i Shakespeare, knytter den britiske folketroen direkte til tanker om engelsk kolonialisme og konsumerisme.

2.6 Seksualitet og moral i Viktoriatiden

Vi har sett at Patons feer skiller seg ut blant samtidige visualiseringer ved å ikke bare avbilde feer som vakre, eteriske skikkelser, men håndgripelige, levende og flersidige skapninger. Men hvorvidt stemmer Patons tolkning overens med viktoriansk moralitet og retningslinjer for kunst? Først kan man ta for seg relasjonen mellom tekst og bilde – på en måte må Patons bilde være tilpasset sitt publikum om man tar i betraktning at han visualiserer skapninger som ikke er beskrevet like nøyaktig i originalteksten – særlig det indiske barnet. I motsetning til Huskissons femalerier er disse visualiseringene svært realistiske, og Paton forteller mye om feenes natur som ikke beskrives i originalteksten – blant annet kobler han de til tabubelagte handlinger, som utøvelse av vold og utøylet lyst. Barnet kobler han til orientalistiske symboler, om enn generaliserende, som gjør ham gjenkjennelig som «eksotisk». Ifølge Schindlers tolkning har feenes handlinger symbolsk betydning fordi de gjenspeiler forskjellige deler av Titania og Oberons historie, som i så fall vil bety at Paton har knyttet sin

fremstilling mer til originalteksten enn det ser ut som. At han har valgt å vektlegge seksualitet og vold, stemmer likevel overens med slik Christopher Wood beskriver funksjonene til viktoriansk femaleri i *Fairies in Victorian Art*.

Her skriver han blant annet at interessen for feer og det overnaturlige signaliserte et behov blant viktorianerne for et romantisk avbrekk fra den industrialiserte, vitenskapelige hverdagen¹³⁵. Derfor oppsto femaleri innenfor billedkunsten, noe han definerer som et valg av motiv som noen kunstnere kun eksperimenterte med, imens andre spesialiserte seg innenfor¹³⁶. Særlig betydningsfullt er Woods utsagn på side 16 om ett av femaleriets funksjoner for kunstnerne: “[Fairy painting] offered the artist a way to explore those taboo subjects – sex, nudity, violence, even drugs – beneath the respectable cloak of art.” I *The Quarrel of Oberon and Titania* er den seksuelle og voldelige dimensjonen ved *fairy painting* særlig tydelig. De fleste figurene er nakne eller ikledt gjennomsiktige draperier, og de vises som deltagende i amorøse handlinger. De vises som utøvere av vold eller sadistiske handlinger, noe som *Shakespeare in Art* også beskriver som definerende for femaleri¹³⁷. Dette kan videre knyttes til Patons bruk av symboler og motiver knyttet til gresk kunst. Nymfer og satyrer sammen er et erotisk, og til tider også voldelig tema¹³⁸ som symboliserer overdreven henholdsvis kvinnelig og mannlig seksualitet¹³⁹, og har vært et motiv i vestlig kunst som viser seksuelt samvær mellom menn og kvinner på en sosialt akseptabel måte; fordi det er innenfor rammen av mytologi.

Paton knytter også, som forklart, symboler for guden Dionysos/Bacchus og bakkanal, i form av eføykranser og druer, til feene. Denne koblingen mellom feer og Bacchus er interessant, ettersom det kan fortelle oss noe om Patons tolkning av feer, eller hvordan han ønsket at betrakterne skulle tolke feene. Man kan anta at et publikum med kjennskap til klassiske motiver skjønner koblingen mellom druer, satyrer og eføy med Bacchus, og dermed med hedonistisk oppførsel. Dette tilbyr en mulig forklaring på at et maleri som viser så mye nakenhet og upassende oppførsel, kunne bli godt mottatt. Å koble feene med bakkanal, ikke bare skaper en sammenheng mellom den britiske mytologien og den greske, med

¹³⁵ Wood (2000). “Introduction”. s. 8-17.

¹³⁶ Ibid. s. 16.

¹³⁷ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 234

¹³⁸ Se for eksempel Alexandre Cabanels *Nymphe et Saty* (1860).

¹³⁹ Se en mer detaljert tolkning av sammenhengen mellom de mytologiske nymfene og begrepet *nymphomania* i Luta (2017).

britiskfolkloristiske feer som «tilbedere av Bacchus», den forteller også noe om feenes forhold til omverden, som hedonister, nytelsessøkere. Dette stiller de til kontrast med det viktorianske samfunnets moral angående nakenhet og seksualitet, som videre skiller skapningene fra mennesker.

Viktorianerne hadde et komplekst forhold til den nakne kroppen i kunsten, som forklart av Alison Smith i *The Victorian Nude*. Særlig viktig var idealet for kvinner, særlig fra middel- og overklassen. Idealet for den viktorianske kvinnen innebar moralsk renhet, moderlighet, og uskyld, definert av deres plass innenfor hjemmets vegger, et ideale som ble formidlet av samtidens kunstnere¹⁴⁰, noe som skal diskuteres nærmere i neste kapittel. Som forklart av Richard D. Altick i *Victorian People and Ideas*, var kvinnens ideelle rolle «... a priestess dedicated to preserving the home as a refuge from the abrasive outside world» (s. 53). Kvinnesynet skapte problemer med valg av motiver i kunsten, ettersom nakne fremstillinger av kvinner ikke kunne inkludere noen tegn til klasse som knyttet de til det moderne samfunnet – dessuten ble kvinnelige aktmodeller beskyldt for umoralskhet som skapte problemer for synet på kunst som opphøyet¹⁴¹. Viktoriatidens seksualmoral innebar uro knyttet til offentlig utstilling av nakne figurer i kunsten, i frykt for at det skulle oppmuntre til uregulert seksuell aktivitet¹⁴². Dermed var det innenfor kunsten et distinkt skille mellom *the nude*, en kunstnerisk og symbolsk nakenhet, og *the naked*, en realistisk nakenhet. Dette kan bidra til å forklare hvorfor nakenhet, slik Paton representerer det, er adskilt fra virkeligheten i så mange lag.

Alison Smith skriver at grunnen til at *The Quarrel of Oberon and Titania* oppnådde popularitet, var den tidligere nevnte blandingen mellom det ideelle og det groteske¹⁴³ - den trådte akkurat på linjen for hva som kunne være akseptabelt. Her kan man tenke seg at inkluderingen av et mangfold av feer åpnet opp for erotiske og voldelige fremstillinger blant dem. Hun nevner også at avbildninger av kvinnelig nakenhet innenfor mytologiske rammer, ofte er lignende uansett hvilke vesener som avbildes – sett bort fra vingene er Patons feer «... barely distinguishable from the typical nymph or Venus» (Smith 1996, s. 92). Muligens spilte

¹⁴⁰ Casteras, S. P. (1984). *Images of Victorian Womanhood in English Art*. Fairleigh Dickinson University Press: London & Toronto: Associated University Presses. S. 50. Denne boka har flere eksempler på kunstneriske tolkninger av kvinnens rolle i samtiden.

¹⁴¹ Smith, A. (1996). "Introduction", "The Study of the Nude", *The Victorian Nude*. Manchester University Press: Manchester. S. 1-46

¹⁴² Ibid. s. 1-2

¹⁴³ Ibid. s. 90-93

Paton på denne mytologiske nakenheten som beskrives av Smith, som ifølge henne blir ufarliggjort ved å vise et samfunn blant naturen, som tydelig skilles fra rasjonelle, menneskelige samfunn¹⁴⁴.

Ifølge Wood tok viktorianerne avstand fra nytelse, men de ville gjerne se den avbildet i kunsten¹⁴⁵. Det viktorianske moralens avstand fra hedonisme blir særlig tydelig i Patons allegori over livet; *The Pursuit of Pleasure* (fig. 17), påbegynt i 1848¹⁴⁶ og antageligvis fullført 1855. Dette bildet inneholder flere lignende symboler som i *The Quarrel*; Blant annet personifiseres nytelse som en svevende kvineskikkelse, med møllvinger, blomsterkrone og et lett, halvgjennomsiktig plagg, likt en fe. Rekken av mennesker som desperat prøver å nå henne, har en tydelig religiøs og moralistisk tone om hva som venter de som jakter på nytelse og ære, i form av de døende skikkelsene langs bakken, og den hevne engelen som kan sees med hevet sverd i himmelen bak. Noen av figurene ligner også tilbedere av Bacchus, med eføykranser og vinbegre. Selv om den svevende figuren ikke skal forestille en fe, er fremstillingen svært lik. I dette tilfellet blir bildet av en elegant og vakker feskikkelse merkverdig makabert.

Sammenlignet med *The Pursuit of Pleasure*, forsterkes en mulig tolkning av at Patons feverden i *The Quarrel of Oberon and Titania* har tydelige moralistiske undertoner. Som Smith nevner, er feverdenen et rike definert av nytelse, i kontrast med virkeligheten¹⁴⁷. I *The Pursuit of Pleasure* uttrykkes denne koblingen mellom fe og nytelse, men kunstneren viser tydelig hvilke farer som truer ved å hengi seg til nytelse, slik en tilbeder av Bacchus gjør. Hvis vi tar utgangspunkt i at *The Quarrel* viser et samfunn dedikert til nytelse, ser vi også hvor kaotisk og til tider grotesk et slikt samfunn kan være, i stedet for idyllen vi finner i flere andre femalerier, for eksempel utgangspunktet for neste kapittel; *Scene from A Midsummer Night's Dream: Titania and Bottom* av Edwin Landseer. Det er usikkert hvorfor Paton valgte å visualisere nytelse som en fe, og om dette har noen sammenheng med samtidige femaleri, eller var ment til å moralisere ovenfor denne motivkonvensjonen – vi kan for eksempel merke oss likheten mellom denne feen og John Simmons sine eteriske og seksualiserte kvinnelige feer. Det kan i alle fall tolkes som at den nakne, vakre kvineskikkelsen symboliserer nytelse

¹⁴⁴ Smith (1996). s. 92-3

¹⁴⁵ Wood (2000). s. 91

¹⁴⁶ Det er vanskelig å finne ut når bildet var ferdigstilt, men som figur brukes en gravering fra 1855.

¹⁴⁷ Smith (1996). s. 92-3.

som ikke skal oppsøkes om en ønsker å leve det Viktorianerne ville definert som et moralsk rent liv.

2.7 Konklusjon

Som vi har sett i dette kapittelet har Paton formidlet en svært seksualisert framstilling av feene fra *A Midsummer Night's Dream* – feene er kroppslige, varierte, og til tider groteske. Han eksemplifiserer en trend innenfor viktoriansk femaleri, der han representerer tabuer som nakenhet, seksualitet og vold. Schindlers tolkning var at Patons vignetter i *The Quarrel* kunne relateres tilbake til stykkets handling, og kongeparets drama – det bidrar også til at Paton får formidlet hvordan han mener at feene interagerer med naturen og hverandre. Dette kobler maleriet til originalteksten. Flere lag av fremmedgjøring og symbolikk relatert til gresk-romerske motiver, tradisjonell folketro og orientalisme har bidratt til at fremstillingen er svært frakoblet fra det virkelige liv og idealer for viktoriansk moralsk oppførsel.

I tillegg har vi sett at *The Quarrel* kan tolkes som å fremheve kolonialistiske og konsumeristiske aspekter ved *A Midsummer Night's Dream* som blir tatt opp av Swann. Blant annet kan inkluderingen av det indiske byttebarnet og en mørk fe som prøver å betale for en kvinne, fremheve at grunnlaget for kongeparets krangel ligger i kolonialistiske og konsumeristiske motiver¹⁴⁸, som videre knytter disse britiske feene til en mer moderne form for handel. Den drømmeaktige og eteriske essensen av feene, som vi tidligere har undersøkt innenfor teateret og annen billedkunst, blir ikke fremhevet like mye i *The Quarrel of Oberon and Titania*. Patons feer representeres mer som håndgripelige vesener, med tydelige kroppslige lyster, som til tider kan virke truende. Dette kobler de videre til bruken av feer som et språklig virkemiddel for å uttrykke tabuer.

I Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* så vi at bruken av gresk-romerske motiver kunne brukes til å forankre Shakespeares tilknytning til en etablert klassisk tradisjon, som dermed legitimerte Shakespeares plass i litterær kanon – og Shakespearemotivets plass i billedkunst. Det kan sies at Paton også gjør dette – forskjellen er at Patons bruk av symboler som satyr-nymfe-motivet og referanser til Bacchus heller kan tolkes som å symbolisere verdier og moraler, som deretter legges på britiskfolkloristiske figurer som feer og Robin

¹⁴⁸ Swann (Sommer 2000) s. 455-6.

Goodfellow. Videre har vi sett på muligheten for moralisering ved hjelp av et annet verk av Paton, *The Pursuit of Pleasure*. Dette verket kan også brukes til å tolke et mer moraliserende syn på *The Quarrel* sine frivole feer, og særlig en avstand fra feenes handlinger. Ved å tolke viktorianske moraler basert på dette bildet, ser vi det kompliserte forholdet til tabuer, særlig relatert til seksualitet, og potensialet ved femaleri for å uttrykke dette. Min tolkning av maleriet er at disse lagene av fremmedgjøring, samt det å inkludere en stor mengde feer, har gitt Paton muligheten til å representere et mangfold i form av både humoristiske, voldelige, vakre, og erotiske tolkninger, som gir et innblikk i, og et avbrekk til, et samfunn med svært andre moraler enn det viktorianske.

KAP. 3: sir Edwin Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream*.
Titania and Bottom (1848-51), kjærlighetstabu og ekteskapsmoral



(fig. 19). Sir Edwin Landseer (1848-51). *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom*. Olje på lerret, 82 x 133 cm, National Gallery of Victoria.

*“If we shadows have offended,
Think but this (and all is mended),
That you have but slumber'd here
While these visions did appear ;
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend ;
If you pardon, we will mend.
And as I am an honest Puck,*

*If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long ;
Else the Puck a liar call.
So good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.” –
Epilogue.¹⁴⁹*

¹⁴⁹ Pucks fullstendige epilog fra 5.1.401-16, slik den er gjengitt i: The Royal Academy of Arts (1851). THE EXHIBITION OF THE ROYAL ACADEMY OF ARTS. MDCCCLL – THE EIGHTY-THIRD. W. Clowes and Sons: London. S. 11.

3.1 Introduksjon

I epilogen til *A Midsummer Night's Dream*, henvender Puck seg direkte til publikum, og presenterer muligheten for at hendelsene de har vært vitne til, kun har vært en drøm. Sitatet på kapittelets tittelside er å finne i utstillingskatalogen til The Royal Academy fra 1851 der maleriet ble utstilt, under sir Edwin Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* (heretter referert til som kun *Titania and Bottom*). Tittelen er lengre enn slik vi kjenner den, her gjengitt som *Scene from the Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom ; Fairies attending – Peas-blossom, Cob-web, Mustard-seed, Moth, &c. [sic.]*. Maleriet ble laget på oppdrag fra ingeniøren Isambard Kingdom Brunel, til hans «Shakespearerom» i London¹⁵⁰. *Titania and Bottom* ble Landseers eneste bidrag til viktoriansk femaleri, som likt mange andre hadde basis i Shakespeare. Maleriet viser fedronningen og håndverkeren i en romantisk og skyggelagt scene i ambivalente, men antageligvis naturlige omgivelser. Andre, mindre figurer er til stede, men hovedfokuset ligger på paret. Maleriet ble flyttet fra forskjellige private samlinger før det ble oppkjøpt til Felton Bequest i 1932, og er i dag under eie av National Gallery of Victoria¹⁵¹.

Sir Edwin Landseer var medlem av The Royal Academy, og ble tilbudt presidentskap i akademiet i 1865, som han avsto¹⁵². Han var i hovedsak kjent for sine dyremalerier med en høy grad av realisme og demonstrasjon av gode tekniske ferdigheter, for eksempel av hunder som i *A Distinguished Member of the Humane Society* (1838), eller hjorter som i *The Monarch of the Glen* (1851), et maleri som var svært populært i sin samtid og i ettertiden¹⁵³. Reproduksjoner av maleriene hans, gjort av hans bror Thomas Landseer, bidro også til kunstnerens popularitet og en vid spredning av hans verk¹⁵⁴. Edwin Landseers popularitet kan tolkes ut fra katalogen fra 1851 – oppføringen for *Titania and Bottom* opptar en hel tredjedel av katalogsiden, og minst fem andre verk av kunstneren er å finne i denne utstillingen. Andre kilder tyder også på Landseers produktivitet, popularitet og rykte i samtiden, som for

¹⁵⁰ Dulwich Picture Gallery (2003). s. 219-20.

¹⁵¹ Gott, T. (2003). "Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom" fra 19th century painting and sculpture in the international collections of the National Gallery of Victoria. s. 35. Hentet via Google Arts and Culture.

¹⁵² Art UK. Edwin Henry Landseer fra *Oxford Dictionary of Art and Artists* via artuk.org.

¹⁵³ Baker, C. (05.09.2019). "Revisiting 'The Monarch of the Glen': Landseer's most famous painting and its influence" fra artuk.org.

¹⁵⁴ Art UK.

eksempel hans dødsannonse som er å finne i *The Athenaeum* fra 1873¹⁵⁵, der hans livsverk og oppnåelser er ramset opp. *Titania and Bottom* ble også godt mottatt i sin samtid¹⁵⁶. I sammenheng med at verket ble utlånt til en utstilling i 1857, finnes det en notis/reklame og en kort anmeldelse av verket i *The Athenaeum* fra dette året. Notisen siterer *Times* fra 1851, da verket sto ferdig, der bildet blir beskrevet som «[...] one of Landseer's happiest efforts: imaginative, fantastical, and elfish, yet full of natural grace and reality»¹⁵⁷. Her ser vi at verkets realisme var nevneverdig, beskrevet som å gi motivet en «naturlig ynde». Anmeldelsen vektlegger dets innflytelse på samtidige kunstnere, som «[o]ne of those singular, exceptional and episodical pictures with which great painters sometimes startle the world»¹⁵⁸. Dette viser at verket ble godt mottatt i London, selv om det var et uvanlig og uventet motiv fra Landseer. Ifølge denne anmeldelsen forsvant verket en stund fra offentligheten, og slik det defineres her kan tolkes som at det representerer en fem år gammel tradisjon¹⁵⁹. Anmeldelsen vektlegger også at den delikate fremstillingen av dyr, her med kaninene som et eksempel, er bildets sterkeste side.

Dette maleriet skal utforskes i et eget kapittel av flere årsaker – det er ideelt å foreta en analyse av maleriets kobling til tekst, ettersom det inneholder avvik fra originalteksten som skal undersøkes, i tillegg til at den er utstilt med et sitat fra en annen del av stykket (som sitert i begynnelsen av kapitlet). Maleriet er også et godt eksempel på innvirkningen en ny, rik middelklasse kunne ha på kunstproduksjonen i Viktoriatiden. Ifølge et brev fra Brunel til Landseer, hadde oppdragsgiverens Shakespeareprosjekt et tydelig mål – å fremme britiske kunstnere fra samtiden ved å bestille og utstille verk med motiver fra stykkene til en godt kjent, britisk poet fra fortiden¹⁶⁰. Likt sir Joseph Noel Patons *The Reconciliation of Oberon and Titania*, viser dette at oppdragsgivere med interesse for å fremme «det britiske» hadde en innvirkning på valg av motiver for flere kunstnere som lagde malerier fra *A Midsummer Night's Dream* i Viktoriatiden. Rammene for oppdraget bestemte derfor hvilket motiv Landseer kunne male, og bidro til at *Titania and Bottom* står som et unikt eksempel på et

¹⁵⁵ *The Athenaeum* (04.10.1873). "FINE ARTS" fra *The Athenaeum*, nr. 2397 s. 440-1.

¹⁵⁶ Gott (2003). s. 35.

¹⁵⁷ *The Athenaeum* (12.12.1857). Fra *The Athenaeum*, nr. 1572 s. 1533.

¹⁵⁸ *The Athenaeum* (28.11.1857). "FINE-ART GOSSIP." Fra *The Athenaeum*, nr. 1570 s. 1419. Her er verkets tittel gjengitt som *Titania and the Fairies*, men er høyst sannsynlig samme bilde, ettersom Landseer ikke malte flere bilder med femotiv. Denne tittelen utelukker Bottoms tilstedeværelse – muligens for å fremheve feene?

¹⁵⁹ "Every artist of even five years' standing must remember the studio traditions about this fantasia". *The Athenaeum* (28.11.1857).

¹⁶⁰ Faberman & McEvansoneya (Februar 1995). s. 109-10.

maleri med motiv fra stykket, som er tilpasset viktoriansk smak. *Titania and Bottom* er også interessant å ta for seg på grunn av sammenligningsgrunnlaget i andre fremstillinger av samme motiv – den sveits-britiske 1700-talls-kunstneren Henry Fuselis velkjente malerier av Titania og Bottom, *Titania and Bottom* fra ca. 1790 (fig. 21) og *Titania Embracing Bottom* fra 1792-3 (fig. 20) som Landseer kan ha blitt inspirert av. Forskjeller mellom disse skal drøftes, der Fuselis viser inspirasjon fra klassisk kunst og skildrer mørkere sider ved stykket. Landseers *Titania and Bottom* preges derimot av en mangel på klassiske inspirasjonskilder, og en svært realistisk fremstilling av teksturer og materialer. Dette gir bildet et romantisk og sensuelt preg, i større grad enn de andre femaleriene vi har undersøkt tidligere. Effekten av denne realismen skal diskuteres i dette kapittelet, ettersom den kan tolkes som å fremheve sider av Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* som ikke har blitt diskutert i de andre kapitlene – nemlig slik stykket behandler temaer som kjærlighetstabuer relatert til klasse og ekteskapsmoral.

Kjærlighet er et svært sentralt tema i stykket – i den anledning ønsker jeg å undersøke hvordan forholdet mellom fedronningen Titania og håndverkeren Bottom har blitt tolket tidligere, og koble dette til hvordan viktorianerne håndterte temaer som kjønnsroller og ekteskap, også i Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Forholdet mellom Titania og Bottom i stykket representerer ett av flere kjærlighetstabuer i *A Midsummer Night's Dream* – kjærlighet på tvers av sosial rang. Hvordan er dette formidlet i Landseers representasjon?

3.2 Forholdet mellom tekst og bilde

I Landseers *Titania and Bottom* ser vi fedronningen Titania og håndverkeren Nick Bottom, etter Pucks forvandling i 3.1 som gav ham et eselhode. De befinner seg i ambivalente, skyggelagde omgivelser, men igjennom en åpning til høyre på billedflaten ser vi nattehimmelen og en halvveis skjult måne. Likt Huskissons *The Midsummer Night's Fairies*, er scenen opplyst av noe som ligner et spotlys, som fremhever paret, samt en liten, naken mannsfigur i miniatyr, to feer ridende på hvite kaniner, og en kvinnelig, naken fe med store insektvinger, som entrer scenen med armen utstrakt. En femte skikkelse, en anelse skumlere enn de andre, befinner seg under den flyvende feen, der kun uklare, lange hender og toppen av et ansikt er synlig. Belysningen bidrar til at omgivelsene rundt er lagt i skygger, og skjuler figurer som for eksempel Puck, hvis hode så vidt er synlig bak Titania. Bildet er dominert av

en tydelig trekantkomposisjon, der Bottoms hode befinner seg på toppen av trekanten. I bunnen av trekanten er Titantias lyse kjolekant på venstre side, og de hvite kaninene på høyre. Her fremheves komposisjonen av de opplyste, lyse fargene på kaninene og kjolen. I tillegg kan vi se en flik av Bottoms skjorte som stikker ut under jakken, en lys, hvit trekant som gjenspeiler komposisjonen.

Titania and Bottom viser antageligvis en del av fjerde akt (4.1), der Titania og Bottom befinner seg inne i Titantias forlystelsessted. Tidligere, i 3.1 våkner Titania for så å forelske seg i det første hun ser – som viser seg å være Bottom. Bottom har øvd på håndverkernes oppsetning av *Pyramus and Thisbe*, men midtveis igjennom blir han forhekset av Puck som forvandler hodet hans til et eselhode. De andre skuespillerne rømmer i frykt, og Bottom later ikke til å vite hvorfor. Titania, som har sovet i forlystelsesstedet sitt imens hun ble forhekset av Oberon, våkner av Bottoms sang og blir forelsket i ham¹⁶¹. Her introduserer hun ham for sine hjelpere, før de forsvinner tilbake til hennes forlystelsesstedet. I Landseers maleri later det til at de allerede befinner seg på dette stedet, så det viser antageligvis begynnelsen av 4.1, der Titania steller og tilrettelegger for Bottom, som befaler hjelpefeene om å klø ham på hodet og hente honning. Selv om rommet de er i kan beskrives som ambivalent, kan man skimte omkringliggende vegetasjon, og muligens stein. I tillegg ser det ut som om paret befinner seg på en bunn av gress eller mose. Utsynet mot himmelen og åser eller fjell i bakgrunnen tyder også på at de befinner seg i et naturlig skjulested på natten, bortgjemt fra resten av skogen. De ambivalente omgivelsene viser muligens til inspirasjon fra andre fremstillinger av motivet, som skal drøftes senere. I kapittel 1 undersøkte vi populariteten for motivet av den sovende Titania – kanskje kan motiver som befinner seg i Titantias forlystelsessted på samme måte ha et romantisk og idyllisk potensial som bidro til maleriets popularitet. Dette uttrykket for naturlig skjønnhet og idyll ser vi for eksempel formidlet av andre kunstnere, som John Simmons i *There Lies Titania*.

Utstillingskatalogen fra 1851 kan brukes til å gi oss en pekepinn på hvordan kunstneren ville at verket skulle oppfattes. Som nevnt i introduksjonen er tittelen gjengitt som mye lengre enn slik vi kjenner den i dag, der Titania, Bottom og alle Titantias medhjelpere, Peaseblossom, Cobweb, Mustardseed og Moth, er nevnt – det vil si feene som i stykket får beskjed om å ta seg av Bottom. Tittelen inneholder både navnet på stykket, hovedfigurer, og bifigurer, noe

¹⁶¹ | pray thee, gentle mortal, sing again;
Mine ear is much enamoured of thy note. (Titania, 31.1.114-5)

som i liten grad åpner for tolkning for samtidens publikum. I bildet er det ikke åpenbart at alle disse feene er til stede, men basert på tittelen er det grunnlag for å tolke de fire feene som Titantias hjelpefeer. I stykket er feene beskrevet som menn, ettersom Bottom høflig henvender seg til dem, noe som i maleriet kan tolkes i den åpne håndflaten, med mannlige pronomen («master», «sir» og «gentleman»). I Landseers *Titania and Bottom* er det bare én fe som tydelig er mannlig, der to feer tydelig er kvinnelige, én er et spedbarn, og den femte skikkelsen er vanskelig å definere. Ellers har originalteksten til stykket få beskrivelser av feenes utseende – dermed er det mulig at kunstneren har tatt seg frihet i utformingen av feene, som fører til at det er en stor variasjon imellom dem. Mulige årsaker til at de er avbildet på denne måten blir drøftet i neste del.

Som sagt er også hele Pucks epilog sitert – hvorvidt passer dette til det vi blir vist i *Titania and Bottom*, og hvorfor kan det være at denne delen av stykket ble sitert i stedet for noe som er nærmere handlingen? Sitatet leder oss ikke nødvendigvis til Titania og Bottoms del av stykket, men til stykket i sin helhet – og særlig temaet drøm. Å koble et motiv av Titania og Bottom til temaet drøm kan tolkes som å tydeliggjøre at interaksjonene mellom dem kan, i stykkets handling, ha vært uvirkelige. Dette forsterkes av originalteksten; når Bottom våkner etter å ha sovet i Titantias forlystelsessted (og forheksingen på dem begge har blitt fjernet), fortsetter han der han slapp i øvingen av stykket, før han blir bevisst på det som nettopp har hendt ham, og oppfatter det hele som en fantastisk og uforklarlig drøm¹⁶². Det samme gjør de unge athenerne i det de våkner¹⁶³.

Det finnes altså avvik fra originalteksten i Landseers representasjon av møtet mellom fedronningen og håndverkeren. Feene passer ikke til de få beskrivelsene som finnes av de i teksten, i tillegg er det inkludert et sitat fra en annen del av stykket. Sitatet fremhever drømmetematikken i stykket - her dukker spørsmålet om maleriet, og motivets, kobling til forbudt kjærlighet opp. Å fremheve delen av stykket som forklarer hendelsenes mulige uvirkelighet, kan kanskje fungere som en motvekt til maleriets realisme – og som skal undersøkes senere, dets representasjon av en forbudt og tabubelagt kjærlighet. For å tolke

¹⁶² «When my cue comes, call me and I will answer. [...] I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. [...] The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was!» (Bottom, 4.1.197-207) Forklaringer av hva dette kan bety er å finne i Shakespeare. Red. Foakes (2003). s. 121.

¹⁶³ «Are you sure
That we are awake? It seems to me
That yet we sleep, we dream.» (Demetrius, 4.1.189-91)

verket basert på dette skal jeg først undersøke verkets kontekst og mulige inspirasjonskilder, for å se hvordan denne avbildningen forholder seg til lignende verk, og hvordan det passet inn i samtiden.

3.3 *Titania and Bottom* satt i kontekst – omstendigheter for verket og sammenligning med andre verk

Hvilke faktorer kan ha bidratt til å forme bildets endelige uttrykk? Oppdragets art har sannsynligvis hatt en innvirkning på hvordan motiv kunstneren valgte, og hvordan maleriet til slutt ble seende ut. Isambard Kingdom Brunels Shakespearerom var påvirket av viktoriansk smak, for eksempel interessen for motiver fra engelsk litteratur, som blant annet ble fremdrevet av nylige konkurranser og samlinger¹⁶⁴. Brunel bestemte det overordnede temaet for alle maleriene han bestilte til rommet, der kunstnerne selv kunne velge hvilken del av Shakespeares verker de ville visualisere. Shakespearerommet var likevel et resultat av samarbeid mellom kunstnerne, der de individuelle verkene skulle skape en helhet. Dermed diskuterte kunstnerne og oppdragsgiveren ideer seg imellom og delte skisser, så de kunne sørge for harmoni mellom bildene¹⁶⁵. Det ble uttrykt som viktig for Brunel at kunstnerne kunne formidle sin personlige stil, ettersom et mål med samlingen som sagt var å fremme britiske samtidskunstnere. Av den årsak kan man anta at Landseers valg av motiv og utforming i stor grad var et uttrykk av hans personlige stil – som kan være en årsak til at han, som dyremaler først og fremst, har valgt en scene fra Shakespeare som ga ham muligheten til å avbilde dyr¹⁶⁶. Vi kan også anta at Landseers endelige uttrykk var påvirket av viktoriansk smak og oppdragsgiverens ønsker.

Motivet som viser Titania og Bottom i Titantias forlystelsessted finner vi i noen andre samtidige verk, men det virker ikke som om det er et motiv som er like ofte representert i kunsten som for eksempel avbildninger av kun Titania, noen ganger med andre feer¹⁶⁷. For

¹⁶⁴ For eksempel konkurransene for dekorering av Parlamentshusene, og samlinger som Boydells Shakespearegalleri. Faberman & McEvansoneya (Februar 1995). s. 108

¹⁶⁵ Ibid. s. 110

¹⁶⁶ Gott (2003). s. 35

¹⁶⁷ Dette er en påstand som er vanskelig å bekrefte, men tolkning av materialet jeg har tilgjengelig tyder på at Titania og Bottom-motivet ikke var like populært som f.eks. å kun fremstille Titania og andre feer. Dette kan muligens tolkes inn i at verket ble presentert som *Titania and the Fairies* i *The Athenaeum* i 1857, selv om katalogen fra 1851 inkluderer Bottom i tittelen (noe som diskuteres senere). Var dette gjort for å nærmere knytte maleriet til femaleri?

eksempel ser vi Titania & Bottom-motivet i John Anster Fitzgeralds *Titania and Bottom, a scene from A Midsummer Night's Dream*, og i Henry Fuselis tidligere nevnte malerier av paret. Trekantkomposisjonen i Landseers *Titania and Bottom* finner vi i begge av Fuselis verk av samme motiv, samt lys-skygge-kontrast og figurer skjult i skyggene. I tillegg har Landseer malt Titania i en lignende positur, og med lignende kjole som i *Titania Embracing Bottom*. Henry Fuseli er blant annet kjent for sine mørke og bisarre tolkninger av Shakespeares verk. I hans motiver fra *A Midsummer Night's Dream* befinner karakterene seg i et enda mer ambivalent rom enn i Landseers maleri, lyssetting og figurstørrelser (særlig i *Titania Embracing Bottom*) bidrar til å fremheve bildets uvirkelighet og drømmeaktige uttrykk.

I motsetning til spiralkomposisjonen som skapte dynamikk og bevegelse i Patons *The Quarrel of Oberon and Titania* og Maclises *The Disenchantment of Bottom*, kan trekantkomposisjonen i Landseers *Titania and Bottom* tolkes som beroligende og stabiliserende. Selv om Fuselis versjoner av motivet også har en trekantkomposisjon, bidrar dynamiske positurer og en stor mengde figurer til at bildet ikke virker like rolig. Vi finner også en mulig inspirasjonskilde i sir Joshua Reynolds *Puck* (fig. 18), der figuren er fremstilt som et spedbarn. Landseers *Puck* stikker hodet opp ut av skyggene bak Titania. I likhet med Reynolds *Puck*, har denne figuren vilt hår, lange, spisse ører og et skøyeraktig ansiktsuttrykk. En annen likhet er at figuren bærer blomster – dette ligner også svært på slik Huskisson representerer *Puck* i *The Midsummer Night's Fairies*, så det er sannsynlig at begge kunstnerne har tatt inspirasjon fra Reynolds.

Fuseli har også avbildet Titanias hjelpefeer, men her er de avbildet som miniatyrmenn, som stemmer godt overens med slik de er beskrevet i originalteksten. I stedet for inspirasjon fra originalteksten, later det til at Landseers feer heller viser til inspirasjon fra den samtidige trenden for femaleri som viser både erotiske, idylliske, og senere uskyldige og barnevennlige feer. Som vi har undersøkt i de tidligere kapitlene, var viktoriansk femaleri særlig knyttet til erotiske fremstillinger av kvinnelige feer – inspirasjon fra denne trenden er å spore i Landseers *Titania and Bottom* og, men i dette tilfellet kun i den kvinnelige feen som entrer scenen fra åpningen til høyre på billedflaten. Muligens er tilfellet slik at Landseer, som en kunstner som ikke hadde avbildet feer tidligere, hentet inspirasjon fra samtidig femaleri i stedet for originalteksten? Man kan spekulere i om dette kanskje ble gjort for å nærmere knytte den realistiske fremstillingen av hovedfigurene Titania og Bottom til den samtidige trenden for femaleri. En slik tolkning kan muligens også tilby en forklaring på hvorfor Landseers valgte å inkludere *Pucks* epilog i katalogen – muligens ønsket han å tydeliggjøre

maleriets kobling til Shakespeare og femaleri, som en kunstner som sjeldent lagde litterære malerier eller femalerier. Som vi for eksempel ser i *The Athenaeum* fra 1857, ble maleriet referert til som *Titania and the Fairies*¹⁶⁸ – I Landseers dødsannonse i *Times* som *Fairy Scene from Midsummer Night's Dream* [sic.]¹⁶⁹.

Når det gjelder inspirasjonskilder er det verdt å merke seg at i motsetning til både Patons *The Quarrel of Oberon and Titania* og Huskissons *The Midsummer Night's Fairies*, samt Fuselis tolkninger av fedronningen og håndverkeren, fremstår ikke Landseers maleri som om det har inspirasjon fra klassisk kunst. Det peker heller til viktorianske trender, som nevnt femaleri, men også realisme i kunsten. Dette var antageligvis ikke så vanlig for femaleri, men fremtredende i andre sjangre i tiden¹⁷⁰. Landseers maleriske evner er tydelig demonstrert i behandlingen av forskjellige materialer og teksturer – for eksempel pelsen til kaninene og på Bottoms hode og den delikate håndteringen av plaggenes forskjellige teksturer og materialer. Vi kan merke oss at kontrasten mellom lys og mørke, som bidrar til å fremheve mystikken i bildet, er et virkemiddel også tatt i bruk i *The Midsummer Night's Fairies*, men i *Titania and Bottom* er de lyslagte områdene langt mer detaljerte.

Schindler kobler dette bildet visuelt med teateret på grunn av dets sterke realisme: «... as if the events took place upon a well-stocked stage» (Schindler Mai 1988, s. 116) Han mener at Landseer feiler på å fange fantasien vi ser i kontemporære avbildninger av *A Midsummer Night's Dream*, på samme måte som teateret gjorde – fordi fremstillingen, særlig av Bottom med eselhodet, er for realistisk. Julia Thomas forklarer at noen viktorianske kritikeres tanker om forholdet mellom tekst og bilde var at bildet skal «følge» teksten, men at dette ikke alltid er mulig¹⁷¹. Det stemmer også overens med kritikken mot *A Midsummer Night's Dream* på scenen som ble undersøkt i kapittel 1 – her er det den eteriske essensen til feene som gjør teksten vanskelig å visualisere. Den sterke realismen bidrar ikke bare til å koble bildet til teateret – den store mengden detaljer og mangel på inspirasjon fra klassisk kunst gir grunnlag for å tolke bildet basert på kjærlighetstabuer relatert til klasseforskjeller, som kommer til uttrykk i *A Midsummer Night's Dream*.

¹⁶⁸ *The Athenaeum* (04.10.1873). s. 440-1

¹⁶⁹ *The Times* (02.10.1873). "SIR EDWIN LANDSEER" fra *The Times*. S. 10

¹⁷⁰ Thomas (2004). "Introduction: War and Peace" 1-20

¹⁷¹ *Ibid.* s. 9

3.4 Tolkninger av forholdet mellom Titania og Bottom, kjønn og klasse i *A Midsummer Night's Dream*

Som undersøkt i forrige kapittel, var kjærlighetstabu, i hovedsak relatert til seksualitet, et særlig relevant tema i Patons *The Quarrel of Oberon and Titania*, der vi blant annet ser feer som begår seksuelt aggressive og lystbetonte handlinger – vi ser til og med to kvinnelige figurer som kysser, direkte bak fedronningen og fekongen, en adferd som avviker fra samtidens heteronormative seksualmoral. Selv om Landseers *Titania and Bottom* er et langt mindre erotisk maleri enn Patons *The Quarrel*, er kjærlighetstabu i form av ulovlig kjærlighet et underliggende tema som kan tolkes inn i forholdet mellom fedronningen og håndverkeren. Deres forhold er utenomekteskapelig og kan dermed symbolisere en affære mellom en overklassekvinne og en laverestående arbeider. I denne delen skal tolkninger av karakterene, og deres forhold i stykket undersøkes, og deretter relateres til Landseers formidling av motivet.

Som nevnt tidligere er forholdet mellom binære motsetninger et grunnleggende tema i Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Eksempler er forholdet mellom fantasi og logikk, natur og kultur, høykultur og lavkultur, menn og kvinner. Det kan også argumenteres for, slik R.A. Foakes gjør i Cambridges nyere utgivelse av stykket, at et hovedpoeng i *A Midsummer Night's Dream* er at harmoni oppstår når disse «motpolene» samarbeider¹⁷². I tillegg er temaer som «feil» og uakseptert kjærlighet, samt kjærlighetsforvirringer og sjalusi svært sentrale i å drive handlingen fremover. Begge de athenske parene opplever forbudt kjærlighet, og som vi skal undersøke i denne delen, kan Titania og Bottoms forhold også tolkes slik. I Shakespeares originaltekst er skillet mellom karakterene tydelig i setningsstruktur – athenerne og feene snakker som regel i blankvers og rim, imens håndverkerne snakker i prosa¹⁷³. Dette gjør skillet mellom figurenes forskjellige status tydeligere, der håndverkerne har en uttrykksmåte som kan tolkes som mer spontan ettersom den ikke er rytmisk. Dessuten kan man merke seg at håndverkerne humoristisk sliter med poesi i sin fremførelse av *Pyramus and Thisbe*, der de blir møtt av hån fra det høytstående publikummet. Skillet mellom poesi og prosa bidrar til å vise karakterenes forskjeller, der håndverkernes lavere status blir tydelig.

¹⁷² Blanding mellom høykultur og lavkultur blir diskutert i Lamb (Høst 2000).

¹⁷³ Shakespeare. Red. Foakes (2003). s. 28-9.

I *Shakespeare and the Classics*, forklares forholdet mellom kjønnene og hvordan temaet ekteskap både ble håndtert, og antageligvis oppfattet i Elizabeths England. A. B. Taylor tar for seg Shakespeare og datidas forhold til klassiske tekster, med særlig fokus på forholdet mellom menn og kvinner, og komplisert kjærlighet. Ifølge ham er kjærlighetstabuer til stede i for eksempel Lysanders ønske om å dele seng med Hermia¹⁷⁴, som antyder samleie utenfor ekteskap, noe som i Elizabeths tid innebar sosial og moralsk skam og ruin, særlig for kvinnen¹⁷⁵. Man kan merke seg at referanser til samleie utenfor ekteskap også er å finne i Oberon og Titantias dialog – deres utroskap og kjærlighet for andre menn og kvinner, særlig Theseus og Hippolyta, er en årsak til deres krangel. Taylor mener at *A Midsummer Night's Dream* i grunnen er moralistisk og at Shakespeare har blitt inspirert av kalvinisten Arthur Goldings oversettelse av Ovids *Metamorfoser*¹⁷⁶. Dette baserer han blant annet på at stykkets lykkelige slutt hviler på opprettholdelse av patriarkatet, med ekteskap og sunne avkom.

Her sammenligner han Titania med nymfen Salmacis fra *Metamorfoser*, som en utøver av en overdreven, og dermed destruktiv, kvinnelig lyst. Hans tolkning av forholdet mellom Titania og Bottom, er at det er “an image of a marriage blighted by female lust, the vice to which, in the eyes of a patriarchal society, wives were most prone”¹⁷⁷. Det er verdt å merke seg at sammenligningen mellom Titania og Salmacis er grunnlagt i fedronningens ordbruk når hun sier at Bottom ikke får forlate henne¹⁷⁸, og en metafor om en vinranke som omfavner et almetre, et symbol for hustruen som omfavner mannen. I stykket er vinranke byttet ut med eføy¹⁷⁹, som Taylor tolker som å antyde et parasittisk forhold mellom Titania og Bottom¹⁸⁰, der fedronningens forheksede lyst er kontrollerende og farlig.

Mary Ellen Lamb presenterer også en tolkning av Titania og Bottoms forhold, men med basis i folketro. I sammenheng med den tidligere nevnte bruken av feallusjoner for å dekke over tabu handlinger, beskrives Titania og Bottoms forhold slik i *Taken by the Fairies*: «a socially

¹⁷⁴ “One turf shall serve as pillow for us both;
One heart, one bed, two bosoms, and one troth.” (Lysander, 2.2.47-8)

¹⁷⁵ Martindale & Taylor (2005). s. 53

¹⁷⁶ Ibid. s. 57-62

¹⁷⁷ Ibid. s. 60

¹⁷⁸ “Out of this wood do not desire to go:
Thou shalt remain here, whether thou wilt or not.” (Titania 3.1.126-7)

¹⁷⁹ «So doth the woodbine the sweet honeysuckle
Gently entwist, the female ivy so
Enrings the barked fingers of the elm.” (Titania 4.1.39-41)

¹⁸⁰ Martindale & Taylor (2005). s. 60.

unacceptable sexual union between an artisan and an upper-class woman» (Lamb 2000, s. 303). Lamb mener altså at forholdet mellom fedronningen og håndverkeren symboliserer et seksuelt, og dermed uakseptabelt forhold på tvers av sosial rang, selv om det ikke blir uttalt direkte. Tidligere tok vi for oss drømmebegrepet, og hvordan det kan brukes for å skape uvisshet om det som har hendt i stykket var virkelig eller ikke. Det kan det være at dette ble akseptert fordi det er usikkert på om det virkelig fant sted, og at det dessuten var i feenes verden og dermed ble distansert fra virkeligheten, slik vi tidligere har tolket inkluderingen av erotiske motiver i for eksempel Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* og Patons *The Quarrel of Oberon and Titania*. Det er likevel uenigheter om hvorvidt Titania og Bottoms forhold er seksuelt eller ikke – slik R. A. Foakes beskriver det, er det kun Titania som viser seksuell lyst, noe Bottom ikke later til å legge merke til¹⁸¹.

Det er vanskelig å tolke Landseers *Titania and Bottom* som et bilde som viser et parasittisk, umoralsk, eller seksuelt forhold mellom karakterene. En slik visualisering av forholdet er heller å finne i Fuselis *Titania Embracing Bottom* der fedronningen har armene rundt Bottom, som ser ukomfortabel ut der han sitter med bena i kors og fingrene flettet. Landseers versjon av motivet er langt mer romantisk, der Titania virker hengiven og ufarlig – bildet mangler også de truende figurene i Fuselis *Titania and Bottom* – her er Landseers feer miniatyrer og tilsynelatende vennlige. Det eneste som kan tyde på lyst eller aggresjon, er en vag rødfarge i det ambivalente rommet bak Titania¹⁸².

Lamb presenterer enda en tolkning av forholdet mellom Titania og Bottom, som har blitt argumentert for av flere kritikere, basert på funksjonen til eventyr. Der symboliserer Titantias forlystelsessted, og hvordan hun steller med Bottom, en retur til en uskyldig og androgyn barndom i en moderlig sfære – noe som gjenspeiler en feminin oppdragelse basert i folketro og eventyr (*fairy tales*)¹⁸³. I følge Lamb kan man tolke det slik at Bottom har byttet plass med det indiske byttebarnet, som gjenstanden for Titantias hengivenhet. Hun utøver dermed en slags beskyttende moderlighet ovenfor Bottom. Dette mener hun forsterkes av at Titania kler Bottom med blomster, slik hun gjorde med barnet, som uttrykkes i Puck linjer om byttebarnet: “But she perforce withholds the lovèd boy, Crowns him with flowers, and makes him all her

¹⁸¹ Shakespeare. Red. Foakes (2003). s. 33

¹⁸² Det er også mulig å tolke rødfargen som et malerteknisk grep som balanserer fargene på maleriet og bringer frem rødtone i f.eks. rosebladene og Titantias hud.

¹⁸³ Lamb (Høst 2000). s. 303-5

joy.” (2.1.26-7.), og Oberons linjer om hvordan Titania har behandlet Bottom: “For she his hairy temples then had rounded With coronet of fresh and fragrant flowers;” (4.1.48-9). Titania oppgir også byttebarnet i sin forheksede tilstand, som viser at Bottom har tatt barnets plass som hennes prioriterte objekt for hengivenhet.

Det feminine i stykket kan vi også finne i et annet element, nemlig månen. Dette blir undersøkt av Mark S. Rideout i doktorgradsavhandlingen *Other Powers* om forholdet mellom kjønnene og magi i Shakespeares verker. Her tolkes månen og gudinnen den er assosiert med, Diane, som et feminint symbol med stor betydning for alle gruppene i stykket¹⁸⁴. Månen blir ofte referert til i teksten – i åpningen til stykket bruker Theseus og Hippolyta månens fase som referanse for hvor lenge de må vente på bryllupet sitt¹⁸⁵. Månen har blant annet en betydning for Titania og Oberons krangel, håndverkernes oppsetning av *Pyramus and Thisbe*, Theseus og Hippolytas bryllup, og de unge athenernes flukt¹⁸⁶. Diane nevnes også flere ganger i stykket. Som Rideout forklarer, forsterker de mange referansene til månen at “the forest is Diana’s realm, and thus the action of the play shifts from the masculine, hyper-controlled, walled city to the feminine space of the disorderly wilderness”¹⁸⁷. Rideout mener at kjønnsroller er et sentralt tema i stykket – der månelysen symboliserer feminitet som ikke tilpasser seg kjønnsroller. Avvik fra kjønnsroller kan vi for eksempel se i at Titania nekter å tilpasse seg rollen som passiv og underlegen Oberon¹⁸⁸, slik Hermia nekter å følge sin fars ønsker om hvem hun skal gifte seg med, selv om hun blir truet med døden eller et liv som nonne for å trosse patriarkatet¹⁸⁹.

I Landseers maleri ser vi månelysen tydelig i bakgrunnen, og som vi skal se i neste del, kan kjønnsroller og det feminine tolkes i Landseers *Titania and Bottom*. Den feminine hengivenheten og en feminin sfære er lettere å tolke i dette bildet enn den mørkere tolkningen

¹⁸⁴ Rideout, M. S. (2017). “2.8 The Forest of Folklore: Faerie and Lunar Influences” fra *Other Powers: Magic and the Politics of Gender in Early Modern English Drama, 1585-1625*. s. 120-127

¹⁸⁵ “And then the moon, like to a silver bow
New bent in heaven, shall behold the night
Of our solemnities” (Hippolyta 1.1.9-11)

¹⁸⁶ Rideout, M. S. (2017). s. 119

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ “Tarry, rash wanton! Am not I thy lord?” (Oberon 2.1.63)

¹⁸⁹ “Upon that day either prepare to die
For disobedience to your father’s will,
Or else to wed Demetrius, as he would,
Or on Diana’s altar to protest
For aye austerity and single life.” (Theseus 1.1.86-90)

av forholdet som kontrollerende og parasittisk. I tillegg ser vi tegn på returen til en uskyldig barndom slik Lamb tolker det – i Landseers maleri er Bottom avbildet med blomsterkrone, slik Paton avbildet det indiske byttebarnet i *The Quarrel of Oberon and Titania*. Blomster som «sweet favours» (4.1.46) er å finne i maleriet, der Titania holder en rose, og flere roser ligger strødd ved Bottoms ben og Titanias kjolekant. Det er vanskelig å vite hvordan viktorianerne tolket Titania og Bottoms forhold – men ved hjelp av samtidig teater kan vi undersøke hvordan Landseers bilde forholder seg til viktorianske normer og moraler for kjærlighet og tabu i *A Midsummer Night's Dream*, i tillegg til samtidige visualiseringer av den ideelle kvinnen.

3.5 Klasse og kjønn i Viktoriatiden – hvor ser vi dette i *Titania and Bottom*?

Elisabethanernes forståelse av umoralske handlinger i *A Midsummer Night's Dream*, finner vi også tegn til i Viktoriatiden. Som forklart i introduksjonskapittelet, ble en stor del av den tidligere nevnte dialogen mellom Hermia og Lysander kuttet fra Vestris sin teaterproduksjon, noe som satte standarden for senere produksjoner¹⁹⁰. Dette er særlig av betydning ettersom Vestris sin produksjon, som nevnt tidligere, var nyskapende i at den ble beholdt langt flere linjer enn vanlig. Hva angår fekongen og -dronningen, ble referansene til Theseus sine elskere også kuttet bort, samt Titanias beskrivelse av at hennes kvinnelige tilhenger ble gravid¹⁹¹. Likevel virker det som, basert på slik Trevor Griffiths beskriver Vestris stykke, at Titania og Bottoms dialog i stor grad ble beholdt slik de var – som vi har undersøkt kan deres forhold tolkes på flere forskjellige måter basert på originalteksten. Man kan også spekulere i om referanser til utroskap kunne være mer akseptert mellom Titania og Oberon ettersom de er feer og ikke mennesker, i tillegg til at handlingen er fremmedgjort fra virkeligheten ved å finne sted i en svunnen tid, i et annet land. Det greske ble fremhevet i kostymene fra Vestris sin produksjon¹⁹², der både mennesker og feer bar gresk-inspirerte drakter – Bottom og de andre håndverkerne var ikledt kjortler og sandaler.

Landseers formidling av motivet mangler dette laget av fremmedgjøring, der Titania og Bottoms utseende og bekledning heller gir assosiasjoner til Storbritannia. Bortsett fra

¹⁹⁰ Kuttingen av dialog ga elskernes dialog en helt ny mening – i Vestris versjon er de enige fra første stund om at de ikke skal sove sammen. Griffiths (Sommer 1979). s. 390-392

¹⁹¹ Ibid. s. 390

¹⁹² Ibid. s. 392

troverdigheten som skapes av en realistisk framstilling, ligger det et potensial til å fremheve sider av forholdet mellom Titania og Bottom som ikke er like tydelig i en avbildning med klassisk inspirasjon, nemlig klasseforskjellene mellom karakterene. I Fuselis to versjoner av motivet, vises klassisk inspirasjon i både Titania og Bottoms positurer, der de er vist som nakne eller ikledt nøytrale plagg. I *Titania and Bottom* fra 1790 er fedronningen kun ikledt et draperi på ryggen, som er knyttet rundt brystkassen. I Landseers versjon av motivet er Titania ikledt en dekkende, men tynn kjole, med detaljer i gull som reflekterer lyset¹⁹³. Bottom er avbildet som tykkfallen og kraftig – den hvite skjorta som stikker ut, fremhever dette. Klærne består av mørke jordfarger, jakken virker tykk og flisete – I originalteksten beskriver Puck skuespillerbanden som «hempen homespuns» (3.1.60), en referanse til grove klær av hamp som ble brukt av fattige¹⁹⁴. Man kan også skimte et redskap som ser ut som en saks på hans høyre side. Blodårer og muskler er tydelige på de mørke beina, en manglende sko viser en skitten fot, som blir kontrastert av roseblader. Særlig bidrar parets hender til å vise ulikheter – Bottoms hånd har til og med tydelig skitt under neglene, der Titanias delikate hender befinner seg rundt armen hans, én av de bærende på en rose.

I tidligere billedkunst er Bottom som regel avbildet som større, mørkere og kraftigere enn feene, slik vi ser i Fuselis malerier, og for eksempel i Patons *The Reconciliation of Oberon and Titania*. Den realistiske og svært detaljerte fremstillingen gjør likevel at Landseers versjon av motivet skiller seg ut og setter temaet kjærlighet på tvers av sosial rang på spissen. Mangelen på inspirasjon fra gresk kunst forsterker også dette inntrykket, ved at figurene, særlig Bottom, ikke bærer et antrekk som gir assosiasjoner til antikkens Hellas. En annen effekt av realismen er en forsterkelse av de sensuelle sidene ved forholdet mellom fedronningen og håndverkeren, der Landseers fremstilling av forskjellige teksturer, som pels, hår og klesplagg, inviterer til berøring. Videre kan man undersøke hvordan Landseers realistiske uttrykk i *Titania and Bottom* peker til samtidige trender for viktoriansk maleri.

I *Art to Enchant* skriver Richard Schindler at måten Landseer har avbildet Titania på har “the mawkish ideality of the worst of Victorian femininity”¹⁹⁵, der *mawkish* kan oversettes som

¹⁹³ Selv om det kan være at Titanias klesplagg er for avslørende for en viktoriansk kvinne, er hun likevel ikke avbildet som naken eller halvnaken, slik Fuseli gjør. Slik vi har undersøkt i de tidligere kapitlene, kunne nakenhet i viktoriansk kunst aksepteres så lenge det var innenfor rammen av klassisk mytologi og med inspirasjon fra klassiske motiver – muligens ville nakenhet i et bilde som Landseers *Titania and Bottom* være upassende når motivet ikke viser til inspirasjon fra klassiske motiver.

¹⁹⁴ Shakespeare. Red. Foakes (2003) s. 89.

¹⁹⁵ Schindler (Mai 1988). s. 116

oversentimental. Med dette kan man tolke en sammenheng mellom ideal og trend i viktoriansk kultur og Landseers maleri. Kan man rettferdiggjøre påstanden om at *Titania and Bottom* viser et viktoriansk kvinneideal? Tidligere har vi undersøkt en tolkning der feminitet i form av hengivelse er et tema som kan sees i Titanias rolle ovenfor Bottom i selve stykket. I forrige kapittel rørte vi ved kvinnens rolle som husets beskytter, og viktorianernes vanskelige forhold til erotikk og nakenhet i kunsten. I sammenheng med *Titania and Bottom*, er det heller en annen kvinneverole i kunst som er synlig, nemlig rollen som det var forventet at viktorianske kvinner skulle rette seg etter. Som presentert av Susan P. Casteras, var frieri (*courtship*) et tema som økte svært i popularitet fra 1840-tallet og utover mot slutten av århundret¹⁹⁶. Viktorianerne var altså vandt til å se temaer som kjærlighet og idealistiske forhold mellom menn og kvinner i kunsten. Her nevner hun blant annet at den ideelle kvinnens passivitet i forhold til mannens aktivitet, noe som var en del av viktoriansk etikette i dagliglivet, ofte ble avbildet i slike malerier¹⁹⁷.

Med tanke på Titania og Bottoms forhold der Titania er den aktive part, kan man tenke seg at dette kunne være et problem å avbilde i en realistisk stil uten referanser til klassisk kunst, slik Landseer gjør. Derfor er det mulig å tolke bildets fremstilling av Titania som påvirket av datidas kvinneideal. Vi har allerede sett at Landseers maleri appellerer til viktoriansk smak på andre måter – med den realistiske gjengivelsen av materialer og teksturer, samt et litterært tema, og en kobling til viktoriansk femaleri. I *Titania and Bottom* kan man tolke Titanias positur som hengiven og underdanig – den bærer likheter til slik for eksempel George Elgar Hicks fremstiller kvinnen i det senere *Woman's Mission: Companion to Manhood* fra 1863 (fig. 22), ett av de to eksisterende maleriene fra en serie som avbilder kvinnens forskjellige plikter i livet¹⁹⁸. Dette eksemplifiserer muligens den formen for viktoriansk feminitet som Schindler kaller et oversentimentalt ideal, der kvinnens rolle var bestemt av hvordan hun kunne oppfylle en manns behov, om det er romantisk, støttende eller moderlig¹⁹⁹. Casteras mener at slike bilder fungerte som propaganda, men resonerte også med viktorianske middelklasseverdier. Det går for eksempel an å sammenligne Titanias positur med Fuselis *Titania and Bottom*, der hun står langstrakt over Bottom, med hånden på hodet hans, eller for eksempel slik hun omfavner ham i *Titania Embracing Bottom*. Her er Titania aktiv, og kan

¹⁹⁶ Casteras (1984). s. 85

¹⁹⁷ Ibid. s. 52

¹⁹⁸ Fowle, F. (Desember 2000). "Woman's Mission: Companion of Manhood" fra tate.org.uk.

¹⁹⁹ Casteras (1984). s. 52

lettere tolkes som farlig, et symbol på kvinnelig lyst som tar overhånd. Landseers Titania kan heller tolkes som en kjærlig og hengiven kvinne – muligens enda et element ved maleriet som gjorde at det appellerte til datidas betraktere.

3.6 Konklusjon

I dette kapittelet har vi undersøkt hvordan temaet kjærlighetstabu på tvers av sosial klasse kan relateres til Landseers *Titania and Bottom*, og undersøkt flere forskjellige faktorer ved maleriet som kan ha bidratt til at det appellerte til et viktoriansk publikum. Her har vi blant annet tatt opp oppdragets art som et tegn på innflytelsen til en rik middelklasse i kunstverden, ettersom bildet var bestilt til ingeniøren Isambard Kingdom Brunels Shakespearerom, men at bildet likevel reflekterer kunstnerens egne stil og valg av motiv fra Shakespeares verker. Videre kan en analyse av verkets opphavstekst og annet tekstlig materiale i form av utstillingskatalogen fra 1851, avdekke avvik mellom tekst og bilde. Blant annet har Landseer valgt å avbilde feene ulikt fra slik de er beskrevet i originalteksten (som menn). Som drøftet over i neste del, kan dette være en måte for en kunstner som ikke har malt feer før, å relatere bildet til den viktorianske trenden for femaleri. Videre kan inkluderingen av Pucks epilog framfor et sitat fra Titania og Bottoms dialog, nærmere koble maleriet til det overordnede temaet *drøm*. Dette bidrar til å forsterke usikkerheten rundt hva som er ekte og hva som kun er fantasi, noe som kan døyve virkeligheten i en så realistisk framstilling. Ved hjelp av en sammenligning med Henry Fuselis tidligere malerier med samme motiv, samt andre mulige inspirasjonskilder, ser vi at Landseer har valgt å fremstille fedronningen og håndverkeren uten bruk av klassiske referanser. Dette stemmer mer overens med kunstnerens maleriske uttrykk, men byr på problemer når man tar for seg at Titania og Bottoms forhold kan tolkes som en affære mellom en overklassekvinne og en laverestående håndverker, og burde dermed fremmedgjøres for å ikke være et uakseptabelt motiv.

De forskjellige tolkningene av forholdet mellom Titania og Bottom gir et innblikk i hvordan man kan oppfatte kjærlighetstabuer slik de presenteres i *A Midsummer Night's Dream*. A. B. Taylor sin tolkning baserer seg på Shakespeares klassiske inspirasjonskilder, der han mener at *A Midsummer Night's Dream* er skrevet med et patriarkalsk syn på moral. Dette mener han også at det Elisabethanske publikum ville oppfattet og akseptert. Her tolker han Titania som en kvinne med utøylet lyst, som oppfører seg kontrollerende og parasittisk ovenfor Bottom.

Mary Ellen Lamb, som har tolket Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* med basis i folketro, presenterer to forskjellige tolkninger. I den første er forholdet mellom Titania og Bottom et symbol på et uakseptert seksuelt forhold mellom en overklassekvinne og en arbeider. I den andre er Bottoms opphold i Titanias forlystelsessted et symbol på en retur til barndommen, i en feminin og moderlig sfære, en femininitet som også trekkes frem av Mark S. Rideout.

Den kontrollerende Titania er noe vi lettere ser i Fuselis fremstillinger av fedronningen, der Landseers Titania heller er hengiven. Dette forsterker min tolkning av at Landseers *Titania and Bottom* måtte nærmere tilpasses viktoriansk moral, ettersom han ikke refererer til klassiske inspirasjonskilder, og at motivet dermed ikke blir fremmedgjort like mye som for eksempel Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* og Patons *The Quarrel of Oberon and Titania*. Videre argumenterer jeg for at noen av de samme referansene til utroskap og samleie utenfor ekteskap som var umoralske i Elizabeths tid, også var umoralske i Viktoriatiden, ved hjelp av Vestris sine kuttete linjer. Dette diskuteres videre, ved at jeg tolker bildets realistiske detaljer som en virkeliggjøring av dette uaksepterte forholdet Lamb snakker om. Jeg undersøker også Schindlers påstand om at Landseers Titania uttrykker en overdreven, viktoriansk sentimentalitet, der jeg relaterer maleriets fremstilling til idealer for den viktorianske kvinnen, i virkeligheten og i kunsten.

Landseers *Titania and Bottom* er et særegent maleri ettersom den viser til temaer innenfor *A Midsummer Night's Dream* som kunne bli oppfattet som å vise et umoralsk forhold og avvik fra kjønnsroller, og som i tillegg lettere kan formidles med en realistisk stil. Derfor mener jeg at Landseer kan ha brukt andre grep for at maleriet skulle appellere til viktoriansk smak, som å velge et motiv der han kunne vise sin styrke som dyremaler, viske ut de mørkere sidene av Titania og Bottoms forhold, benytte en rolig og balansert komposisjon, relatere feene til den samtidige trenden for femaleri, samt avbilde Titania som om hun oppfyller det viktorianske idealet for den hengivne kvinnen.

KONKLUSJON

Med denne oppgaven har vi gjort et dypdykk inn i tre verk som på hver sin måte kan fortelle oss noe om viktorianernes forestillingsevne angående et populært stykke og tema for kunstnere i Viktoriatiden: Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Dette har blitt gjennomført ved hjelp av studie av empirisk materiale, særlig med fokus på forholdet mellom bilde og tekst, og sekundærlitteratur med historisk bakgrunnsinformasjon og andres teorier. I denne oppgaven har det blitt studert og drøftet over hva som var populært, hvorfor, og hvordan slike trender kommer til uttrykk igjennom verkene og deres kobling til temaene kjønn, seksualitet, kjærlighetstabu, fremmedkulturer og folketro.

I kapittel 1 undersøktes Robert Huskissons *The Midsummer Night's Fairies* fra 1847, som kunne eksemplifisere hvordan billedkunsten kan relateres til det samtidige teateret, både i form av inspirasjon og forskjeller. Det undersøkte hvordan man kunne formidle en eterisk feeverden i de forskjellige mediene, og hvordan dette kan forklare forskjeller i bildet. Her så vi også at feens fantasiverden kunne fungere som et avbrekk, og en mer akseptert måte for kunstnere å fremstille erotiske motiver på, særlig når det i tillegg relateres til orientalistiske og klassiske motiver. I kapittel 2 tok vi for oss sir Joseph Noel Patons *The Quarrel of Oberon* fra 1849 og analyserte den viste scenen som et bakkanal, der handlingene som feene utfører på billedflaten, relateres til klassiske symboler og britisk folketro. Der ble det brukt teorier om at feer kan brukes som et språklig virkemiddel for å avlede skyld fra tabubelagte handlinger. Kapittelet tok også for seg det indiske byttebarnets rolle i bildet, som relateres til orientalistiske motiver. Bildet ble tolket som å ha flere lag av fremmedgjøring og symbolbruk som veier opp for de tabubelagte handlingene som vises i bildet, og fremhever det som et avbrekk fra moraler. I kapittel 3 analyserte vi sir Edwin Landseers *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom*, med kjærlighetstabu mellom figurene Titania og Bottom som utgangspunkt. Her drøftet vi over hvilke mulige grep kunstneren kan ha tatt i bruk for å avbilde et forhold som kan tolkes som umoralsk. Dette inkluderte en realistisk stil, der mørkere sider av forholdet ble visket ut, og motivet ble relatert til den samtidige trenden for femaleri og avbildninger av den ideelle viktorianske kvinnen.

Med dette arbeidet har jeg forsøkt å plassere Huskissons *The Midsummer Night's Fairies*, Patons *The Quarrel of Oberon and Titania*, og Landseers *Scene from A Midsummer Night's*

Dream. *Titania and Bottom* inn i en sosial kontekst for å få en bedre forståelse for viktorianske verdier og moraler. Konkluderende vil jeg si at analyser av disse verkene og relatert empirisk materiale har vært en interessant innfallsvinkel for å kunne tolke viktorianske verdier og moraler bedre, der motiver som tilsynelatende ikke stemmer overens med det man trodde ville være akseptert i Viktoriatiden, heller viser til et komplisert forhold til de nevnte temaene: kjønn, seksualitet, kjærlighetstabu, fremmedkulturer og folketro.

LITTERATURLISTE

BØKER

- **Altick, R. D.** (1973). *Victorian People and Ideas: A companion for the modern reader of Victorian Literature*. W. W. Norton & Company, Inc.: New York.
- **Casteras, S. P.** (1984). *Images of Victorian Womanhood in English Art*. Fairleigh Dickinson University Press: London & Toronto: Associated University Presses.
- **Dulwich Picture Gallery, Martineau, J. & Shawe-Taylor, D.** (Red.) (2003). *Shakespeare in Art*. Merrell: London, New York.
- **Hall, J.** (1996). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. John Murray (Publishers): London.
- **Martindale, C. & Taylor, A. B.** (Red.) (2005). *Shakespeare and the Classics*. Cambridge University Press: Cambridge.
- **Shakespeare, W., Foakes R. A.** (Red.) (2003). *A Midsummer Night's Dream: Updated Edition*. Cambridge University Press: Cambridge.
- **Smith, A.** (1996). *The Victorian Nude*. Manchester University Press: Manchester.
- **Thomas, J.** (2004). *Pictorial Victorians: The Inscription of Values in Word and Image*. Ohio University Press.
- **Williams, G. J.** (1997). *Our Moonlight Revels*. University of Iowa Press, Iowa City.
- **Wood, C.** (2000). *Fairies in Victorian Art*. Antique Collectors' Club Ltd.: Woodbridge, Suffolk.

ARTIKLER OG KAPITLER

- **Antliff, M. & Leighten, P.** (2003). "Primitive" fra *Critical Terms for Art History* (red. Nelson, R.S & Shiff, R.). Chicago: The University of Chicago Press. s. 217-233.
- **Ashliman, D.L.** (1997). "Changelings" [Essay]. Pittsburgh University. URL: <http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>
- **Faberman, H. & McEvansoneya, F.** (Februar 1995). "Isambard Kingdom Brunel's 'Shakespeare Room', *The Burlington Magazine*, Vol. 137, Nr. 1103. S. 108-18.
- **Griffiths, T.** (Sommer 1979). "A Neglected Pioneer Production: Madame Vestris' *A Midsummer Night's Dream* at Convent Garden [sic.], 1840" fra *Shakespeare*

Quarterly, Vol. 30, Nr. 3, s. 386-396. Oxford University Press.

- **Kurian**, A. (2016). “*A Midsummer Night’s Dream* and the Stolen Generation”, ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews, Vol. 29, Nr. 1. S. 6-31. URL: <https://doi.org/10.1080/0895769X.2016.1191010>
- **Lamb**, M. E. (Høst 2000). “Taken by the Fairies: Fairy Practices and the Production of Popular Culture in *A Midsummer Night’s Dream*” fra *Shakespeare Quarterly*, Vol. 51, Nr. 3, s. 277-312.
- **Luta**, I. (2017). “Nymphs and Nymphomania: Mythological Medicine and Classical Nudity in Nineteenth Century Britain” fra *Journal of International Women’s Studies*, Vol. 18, Nr. 3, s. 35-50. URL: <https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1955&context=jiws>
- **Reiff**, M. (Høst 2018). ““More Aerial, More Graceful, More Perfect”: Madame Vestris’s Oberon, Victorian Culture, and the Feminized Fairies of *A Midsummer Night’s Dream*” fra *Victorian Review*, Vol. 44, Nr. 2, s. 251-68.
- **Swann**, M. (Sommer 2000). “The Politics of Fairylore in Early Modern English Literature” fra *Renaissance Quarterly*, Vol. 53, Nr. 2, s. 449-73.
- **Tobin**, B. F. (1999). “1. Bringing the Empire Home: The Black Servant in Domestic Portraiture” fra *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting* [E-bok via Proquest]. Duke University Press: Durham & London. S. 27-55.

AVHANDLINGER

- **Rideout**, M. S. (2017). “2.7 “More Strange than true”: Magic and the Impulse Toward Harmony in *A Midsummer Night’s Dream*”
“2.8 The Forest of Folklore: Faerie and Lunar Influences”,
“2.9 Robin Goodfellow as Magical Trickster Figure”,
“2.10 “Something of Great Constancy”: Magic and Male/Female Synergy” fra *Other Powers: Magic and the Politics of Gender in Early Modern English Drama, 1585-1625* [Doktorgradsavhandling] S. 114-140.
- **Schindler**, R. A. (Mai 1988), *Art to Enchant: A Critical Study of Early Victorian Fairy Painting and Illustration*. [Doktorgradsavhandling]. Brown University.

PRIMÆRKILDER

- Anmeldelse av *The Midsummer Night’s Fairies*:
The Athenaeum (1847). “FINE ARTS” fra *The Athenaeum*, nr. 1022 s. 577. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951001922946w&view=1up&seq=591&s>

ize=125 (20.02.20 kl 15.30)

- Anmeldelse av *Titania and the Fairies (Scene from a Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom.)*:
The Athenaeum (28.11.1857). "FINE-ART GOSSIP." Fra *The Athenaeum*, nr. 1570 s. 1419. URL:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951001922956t&view=1up&seq=1509&size=125> (20.05.20)
- Notis for utstilling av *Titania and the Fairies (Scene from a Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom.)*:
The Athenaeum (12.12.1857). Fra *The Athenaeum*, nr. 1572 s. 1533. URL:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951001922956t&view=1up&seq=1551> (20.05.2020 kl 19:15)
- Dødsannonse for sir Edwin Landseer:
The Athenaeum (04.10.1873). "FINE ARTS" fra *The Athenaeum*, nr. 2397 s. 440-1. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c3470730&view=1up&seq=455>
- Dødsannonse for sir Edwin Landseer:
The Times (02.10.1873). "SIR EDWIN LANDSEER" fra *The Times*. S. 10. URL:
<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1873-10-02/10/5.html?region=global#start%3D1873-01-01%26end%3D1874-01-01%26terms%3DLandseer%26back%3D/tto/archive/find/Landseer/w:1873-01-01%7E1874-01-01/1%26prev%3D/tto/archive/frame/goto/Landseer/w:1873-01-01%7E1874-01-01/2%26next%3D/tto/archive/frame/goto/Landseer/w:1873-01-01%7E1874-01-01/4> (02.06.20 kl. 17:00)
- Anmeldelse av Vestris sin produksjon:
Examiner (Søndag, 22. nov., 1840). "THEATRICAL EXAMINER." fra *Examiner*, Nr. 1712: London, England. Via Gale. URL:
<https://link.gale.com/apps/doc/BB3200991985/BNCN?u=unitroms&sid=BNCN&xid=56221210> (04.03.2020 kl 12:30)
- Anmeldelse av Richard Dadd *Titania Sleeping*:
Morning Chronicle (Mandag, 16. aug., 1841). «THE ART UNION." fra *Morning Chronicle*, Nr. 22378: London, England. Via Gale. URL:
<https://link.gale.com/apps/doc/BA3207198620/BNCN?u=unitroms&sid=BNCN&xid=85d69e22> (04.03.2020 kl 12:30)
- Hurtigbok for en produksjon av *A Midsummer Night's Dream* på Daly Theatre, 1888:
Daly, A., Shakespeare, W., Winter, W. (1888). *A Midsummer Night's Dream*. Privat trykk. URL:
<https://search.proquest.com/docview/2138589499/10E8FC1799494BC6PQ/1?accountid=17260>

- Hurtigbok for en produksjon av *A Midsummer Night's Dream*, 1816:
Reynolds, F. (1816). "A Midsummer Night's Dream, *WRITTEN BY Shakspeare: WITH ALTERATIONS, ADDITIONS, AND NEW SONGS*" Trykket av M.cMillan [etc.] for John Miller [*sic.*] URL:
<https://search.proquest.com/docview/2138576404/9A3042B0E4124D6EPQ/1?accountid=17260>

- Utstillingskatalog for The Royal Academy:
The Royal Academy of Arts (1847). *THE EXHIBITION OF THE ROYAL ACADEMY. MDCCCXLVII – THE SEVENTY-NINTH*. W. Clowes and Sons: London. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol79-1847> (27.01.2020 kl 14:00).

- Utstillingskatalog for The Royal Academy:
The Royal Academy of Arts (1851). *THE EXHIBITION OF THE ROYAL ACADEMY OF ARTS. MDCCCLL – THE EIGHTY-THIRD*. W. Clowes and Sons: London. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol83-1851> (08.05.2020 kl. 15:15)

- **Mrs. S. C. Hall** (1848, digital versjon av Google, sist oppdatert 16.03.2017). *Midsummer Eve: a fairy tale of love*. London: Cook and Co. printers. URL: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.fl1dr1> (06.03.2020 kl. 12:30)

NETTSIDER OG OPPSLAGSVERK

- **Art UK.** "Edwin Henry Landseer" fra *Oxford Dictionary of Art and Artists* via *artuk.org*. URL: <https://artuk.org/discover/artists/landseer-edwin-henry-18021873> (12.05.2020 kl. 10:45)

- **Baker, C.** (05.09.2019). "Revisiting 'The Monarch of the Glen': Landseer's most famous painting and its influence" fra *artuk.org*. URL: <https://artuk.org/discover/stories/revisiting-the-monarch-of-the-glen-landseers-most-famous-painting-and-its-influence>

- **Christie's** (19.02.2003). "Robert Huskisson (fl. 1832-d.1854)" fra *THE FORBES COLLECTION OF VICTORIAN PICTURES AND WORKS OF ART*. [Auksjonsinfo] URL: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/robert-huskisson-fl1832-d1854-titania-asleepthere-sleeps-4051685-details.aspx> (10.02.2020 KL 14:00)

- **Christie's** (25.02.2009). "Sir Joseph Noel Paton, R.S.A (1821-1901)" fra *Victorian & Traditionalist Art*. [Auksjonsinfo] URL: https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5177794 (13.03.2020)

- **Encyclopedia Britannica** (Sist red. 05.02.2015 av Nirala, S.). “Open Stage” fra *Britannica.com*. URL: <https://www.britannica.com/art/open-stage> (04.03.2020 kl 14:30)
- **Encyclopedia Britannica** (Sist red. 28.11.2018 av Lotha, G.). “Theatre Forms” fra *Britannica.com*. URL: <https://www.britannica.com/art/theatre-design/Theatre-forms> (04.03.2020 kl 14:30)
- **Encyclopedia Britannica** (Sist red. 14.02.2012 av Tikkanen, A.). «Limelight» fra *Britannica.com*. URL: <https://www.britannica.com/art/limelight-theatre-lighting> (17.01.2020 kl 12:00)
- **Encyclopedia Britannica** (Sist red. 12.12.2019 av Lotha, G.). «Globe Theatre» fra *Britannica.com*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Globe-Theatre> (23.01.2020 kl 12:00)
- **Encyclopedia Britannica** (Sist red. 11.12.2015 av Lewis, R.). «Electrification» fra *Britannica.com*. URL: <https://www.britannica.com/art/stagecraft/Electrification> (17.01.2020 kl 12:00)
- **Encyclopedia Britannica** (Sist red. 16.01.20 av The Information Architects of Encyclopaedia Britannica). «David Garrick» fra *Britannica.com*. URL: <https://www.britannica.com/biography/David-Garrick/Reforms-of-Drury-Lane-Theatre> (27.01.2020 kl 11:00)
- **Fowle, F.** (Desember 2000). “Woman’s Mission: Companion of Manhood” fra *tate.org.uk*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hicks-womans-mission-companion-of-manhood-t00397> (01.06.2020 kl 21:00)
- **Gott, T.** (2003). “Scene from *A Midsummer Night’s Dream*. Titania and Bottom” fra *19th century painting and sculpture in the international collections of the National Gallery of Victoria*. s. 35. Hentet via Google Arts and Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/qAFcRhWcRy2Zeg> (21.05.2020 kl 13:30)
- **Musei Vaticani**. “Ariadne” fra *museivaticani.va*. URL: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html> (04.03.2020 kl 15:00)
- **National Galleries Scotland**. “Sir Joseph Noel Paton” [Oppslagsverk] fra *nationalgalleries.org*. URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/sir-joseph-noel-paton> (04.03.2020 kl 13:00)
- **National Gallery of Victoria**. “Scene from *A Midsummer Night’s Dream*. Titania and Bottom” fra *National Gallery of Victoria*. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4118/> (08.05.2020 kl. 14:45)

- **Richmond**, H. M. (2016). “Gender in Performance” fra *Shakespeare.berkely.edu*. URL: <https://shakespeare.berkeley.edu/topics/gender-in-performance>

- **Sotheby’s** (10.12.2014). “Robert Huskisson” fra *BRITISH & IRISH ART* [Auksjonsinfo]. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/british-irish-art-114133/lot.16.html> (04.03.2020 kl 15:15)

- **Tate** (1978). “**T01901** THE MIDSUMMER NIGHT’S FAIRIES exh. 1847” fra *The Tate Gallery 1974-6: Illustrated Catalogue of Acquisitions* [Katalog]. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/huskisson-the-midsummer-nights-fairies-t01901> (17.01.2020 KL 13:00)

- **Tate**. “NARRATIVE” [Oppslagsverk] fra *tate.org.uk*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/narrative> (04.03.2020 kl 13:00)

- **Wikipedia** (Sist red. Dorkinglad 03.03.2020 kl. 15:08). «Cupid og Psyche» [Oppslagsverk] fra *Wikipedia.org*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cupid_and_Psyche (04.03.2020 kl 12:30)

- **Wikipedia** (Sist red. Bender235 14.03.2020 kl. 23:19). «Ancient Carthage» [Oppslagsverk] fra *Wikipedia.org*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Carthage

- **Women in World History: A Biographical Encyclopedia**. “Vestris, Lucia (1797-1856).” [Oppslagsverk] Fra *Encyclopedia.com*. URL: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/vestris-lucia-1797-1856> (04.03.2020 kl 12:30)

FIGURER



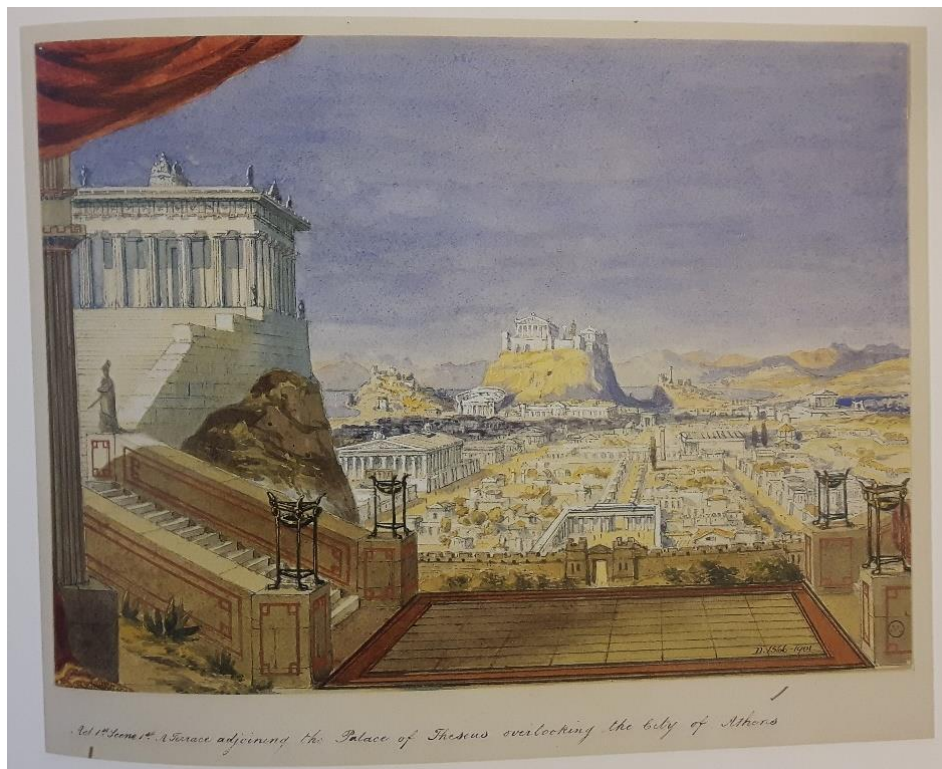
(fig. 1). Robert Huskisson (1847), *The Midsummer Night's Fairies*. Olje på mahogni, 28,9 x 34,3 cm, Tate Britain. Hentet fra Tate.



(fig. 2). Robert Huskisson (1847), *Come Unto These Yellow Sands*. Olje på panel, 34,9 x 45,7 cm, privat samling. Hentet fra fairymoon.com.



(fig. 3). Richard Dadd (1841), *Titania Sleeping*. Olje på lerret, 64 x 77 cm, Musée du Louvre. Hentet fra Wikipedia.



(fig. 4) William Gordon Grieve (1856), *Scenedesign for Theseus Palass (1.1)*. Vannfarge og gouache på papir, 17,4 x 24,5 cm, Victoria and Albert Museum. Scannet fra Dulwich Picture Gallery,

Martineau, J. & Shawe-Taylor, D. (Red.) (2003). *Shakespeare in Art*. Merrell: London, New York. Side 163.



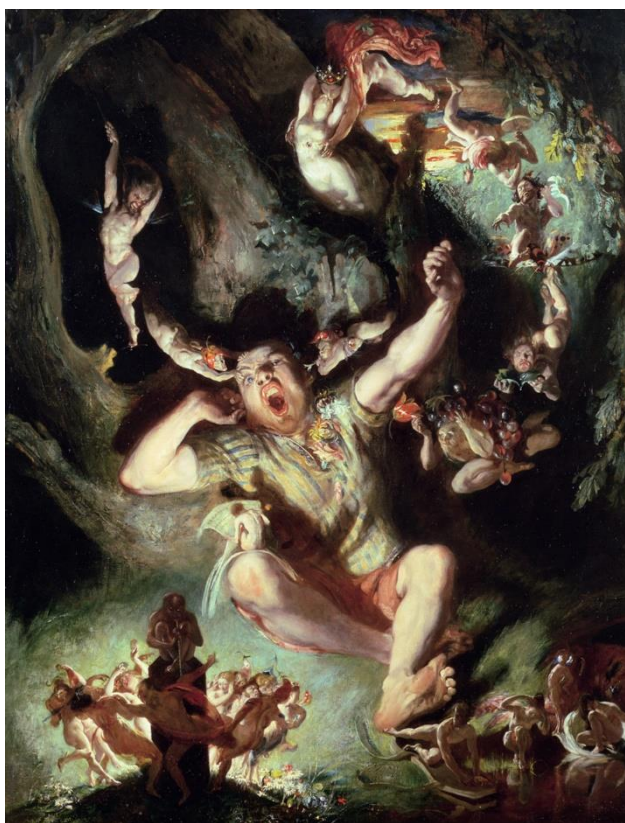
(fig. 5) William Gordon Grieve (1856), *Scenedesign for Quinces verksted (1.2, 4.2)*. Vannfarge og gouache på papir, 19,4 x 24,5 cm, Victoria and Albert Museum. Scannet fra Dulwich Picture Gallery, Martineau, J. & Shawe-Taylor, D. (Red.) (2003). *Shakespeare in Art*. Merrell: London, New York. Side 164.



(fig. 6) Frederick Lloyds Grieve (1859), *Scenedesign for Thesevs Palass (5.Finale)*. Vannfarge og gouache på papir, 29,2 x 35,5 cm, Victoria and Albert Museum. Scannet fra Dulwich Picture Gallery, Martineau, J. & Shawe-Taylor, D. (Red.) (2003). *Shakespeare in Art*. Merrell: London, New York. Side 168.



(fig. 7) Pergamonskolen, *Ariadne* (kopi av original fra ca. 200 E.Kr). Hentet fra museivaticani.va.



(fig. 8) Daniel Maclise (1832), *The Disenchantment of Bottom*. Olje på lerret, 127 x 101,6 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Hentet fra sofi01 på Flickr.



(fig. 9) Jean Auguste Dominique Ingres & Paul Flandrin (1826). *Odalisque med Slave*. Olje på lerret, 76 x 105 cm, Walters Art Museum. Hentet fra Wikipedia.



(fig. 10) Sir Joseph Noel Paton (1849, ex. 1850), *The Quarrel of Oberon and Titania*. Olje på lerret, 99 x 152, National Galleries of Scotland. Hentet fra Wikipedia, Google Art Project.



(fig. 11) Sir Joseph Noel Paton (1847), *The Reconciliation of Oberon and Titania*. Olje på lerret, 76,2 x 122,6 cm, National Galleries of Scotland. Hentet fra National Galleries of Scotland.



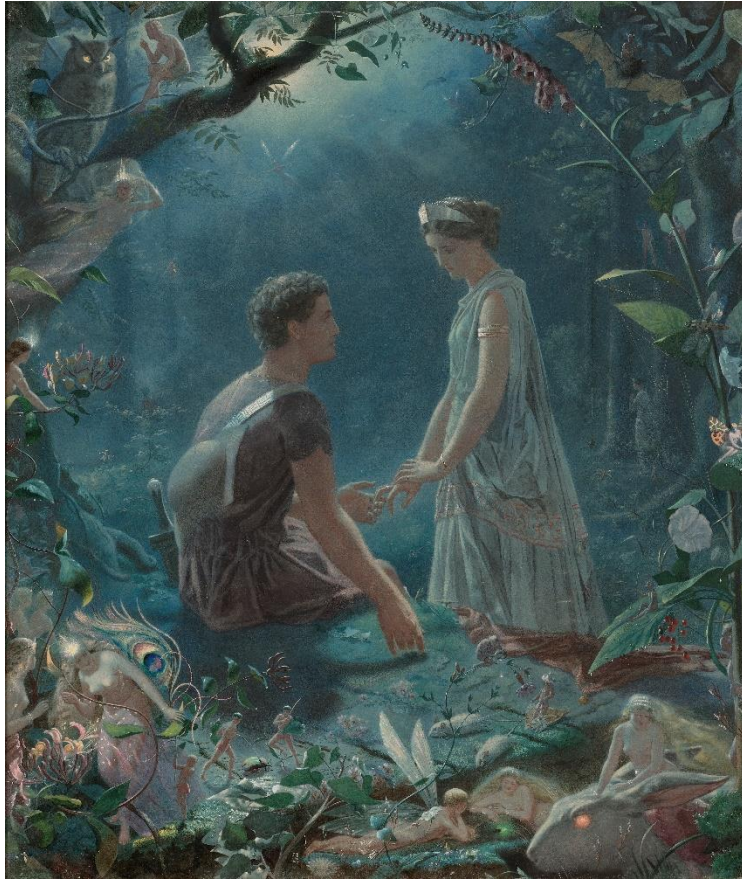
(fig. 12) Sir Joseph Noel Paton (ca. 1848). Studie til *The Quarrel of Oberon and Titania*. Penn og blekk på papir, 20,6 x 31,8 cm, National Galleries of Scotland. Hentet fra National Galleries of Scotland.



(fig. 13) Sir Joseph Noel Paton (ca. 1850), *Puck and Fairies*, from “*A Midsummer Night’s Dream*”. Olje på papp, 26,4 x 31,3 cm, Yale Center for British Art. Hentet fra Wikipedia, Google Art Project.



(fig. 14) Richard Dadd (1854-8), *Contradiction: Oberon and Titania*. Olje på ovalt lerret, 61 x 75,5 cm, Lord Lloyd-Webber Collection. Scannet fra Dulwich Picture Gallery, Martineau, J. & Shawe-Taylor, D. (Red.) (2003). *Shakespeare in Art*. Merrell: London, New York. Side 218.



(fig. 15) John Simmons (1870), *Hermia and Lysander*. Vannfarge og gouache på papir lagt på lerret, 89 x 74 cm, privat samling. Hentet fra Wikipedia.



(fig.16) Sir Joseph Noel Paton (1883), *Oberon and the Mermaid*. Olje på lerret, ca. 61 x 63,5 cm, Meisei University, Tokyo. Hentet fra english.emory.edu.



(fig. 17) Etter Sir Joseph Noel Paton (gravert av Henry T. Ryall ca. 1855), *The Pursuit of Pleasure*. Graving, ca. 63,5 cm x 101 cm, Maas Gallery. Hentet fra sofi01 på Flickr.



(fig. 18) Sir Joshua Reynolds (1789), *Puck eller Robin Goodfellow*. Olje på panel, 101,6 x 81,3 cm, privat samling. Hentet fra Wikipedia.



(fig. 19). Sir Edwin Landseer (1848-51), *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom*. Olje på lerret, 82 x 133 cm, National Gallery of Victoria. Hentet fra Google Arts and Culture.



(fig. 20). Henry Fuseli (1792-3), *Titania Embracing Bottom*. Olje på lerret, 169 x 135 cm, Kunsthau Zurich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde. Hentet fra Google Arts and Culture.



(fig. 21) Henry Fuseli (ca. 1790), *Titania and Bottom*. Olje på lerret, 217,2 x 275,6 cm, Tate Britain. Hentet fra Tate.



(fig. 22) George Elgar Hicks (1863), *Woman's Mission: Companion to Manhood*. Olje på lerret, 72,6 x 64,1 cm, Tate Britain. Hentet fra Tate.

