

RECENZJE I PRZEGLĄDY



KULTURA KSIĄŻKI W XIX WIEKU W WIELKIEJ BRYTANII

REC.: William St Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, ss. 765.

„KSIĄŻKA PRZEŁOMOWA”¹, „ważne studium, które naprowadzi na nowy kurs tradycyjną historię literatury romantyzmu”², praca, która powinna „przynieść istotne zmiany w akademickich studiach nad piśmiennictwem okresu romantyzmu”³, dzieło, które już niewielu uczonych mogłoby napisać, „oparte na wyjątkowo obszernym materiale, zgromadzonym w ciągu wielu lat archiwalnych poszukiwań”, całkowicie zmieniające „stan wiedzy o cieszącym się szerokim zainteresowaniem temacie”⁴ – z takimi między innymi określeniami *The Reading Nation in the Romantic Period* Williama St Claira (wydanego po raz pierwszy w roku 2004) spotykamy się w anglojęzycznych tekstach recenzyjnych. Wydaje się jednak, że jest to praca ważna i inspirowana nie tylko dla badaczy i historyków dziejów anglosaskiego kręgu kulturowego. Studium St Claira traktujące o książkach dostępnych dla przeciętnego brytyjskiego czytelnika w XIX wieku dużo wnosi do ogólnej, niezakreślonej granicami terytorialnymi czy językowymi, wiedzy o kulturze końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku oraz mechanizmach kształtujących historię czytelnictwa.

- 1 T. Ash, *William St Clair on Reading the Romantics* [wywiad] [online], Five Books v5 [dostęp: 2013-12-05]: <<http://fivebooks.com/interviews/william-st-clair-on-reading-romantics>>, tłum. – A.Z.
- 2 N. Risk, *Cheap Reads?*, „History Workshop Journal” 2006, nr 61, s. 255, tłum. – A.Z.
- 3 Ch. Kenyon-Jones, „*The Reading Nation in the Romantic Period*” (review), „Romanticism” 2006, nr 2, s. 150, tłum. – A.Z.
- 4 A. Elfenbein, „*The Reading Nation in the Romantic Period*” (review), „Victorian Studies” 2005, vol. 45, nr 3, s. 457, tłum. – A.Z.

TEMAT I MATERIAŁY

St Clair, były wysoki urzędnik brytyjskiego Ministerstwa Skarbu, uczony związany z Trinity College w Cambridge, za główny przedmiot analiz wybrał epokę romantyzmu w Wielkiej Brytanii (lata ok. 1790–1839). Zrobił to dlatego, że jest to – w jego pojęciu – niezwykle bogaty i wyróżniający się okres w historii intelektualnej i historii literatury oraz moment wielkiej przemiany – gwałtownego przyrostu liczby czytelników wśród wszystkich warstw społecznych, wśród ludzi każdego wieku, płci, wykształcenia, zawodu, dochodu i miejsca zamieszkania. Wzrost czytelnictwa, silnie zaznaczający się na początku XIX wieku, trwał także w latach następnych i u zarania XX stulecia niemal wszyscy obywatele Wielkiej Brytanii czytali już regularnie książki i gazety. W ciągu stu lat stali się narodem czytającym. Jednak by wyjaśnić przyczyny tego procesu, badacz przeszedł przede wszystkim dzieje reżimu własności intelektualnej (copyrightu) istniejącego w Anglii już od początku XVI wieku. Ten właśnie rygor – a nie koszty papieru, druku czy transportu – miał decydujący wpływ na ceny i dostępność książek. W poniższej prezentacji studium St Claira pominię tę obszerną i szczegółową rekonstrukcję dziejów copyrightu, by skupić się na prezentacji tego, jak wpłynął on – według rozpoznania autora – na kulturę książki brytyjskiej wieku XIX, oraz dokładniej przedstawić tę ostatnią⁵.

Przedtem jednak trzeba wspomnieć, że zbierając materiały, St Clair korzystał ze zbiorów ponad 50 archiwów rękopiśmiennych i wielu źródeł drukowanych – prze-studiował księgi rachunkowe wydawnictw, archiwa wypożyczalni płatnych i stowarzyszeń czytelniczych, biografie oraz korespondencję poszczególnych autorów. Odnalazł w nich informacje o produkcji wydawniczej, cenach, wielkości nakładów, sprzedaży i obrocie drukami. Ceny detaliczne książek poznawał z drukowanych katalogów księgarskich, ogłoszeń i prospektów. Bardzo użyteczne – szczególnie dla formułowania ustaleń dotyczących prowincjonalnej produkcji wydawniczej, publikacji zagranicznych i pirackich – okazały się katalogi i ogłoszenia załączane niekiedy do książek i razem z nimi oprawiane (informacji tam zawartych nie sposób znaleźć w oficjalnych katalogach handlowych wielkich firm). Zachowało się także kilka katalogów zamkniętych aukcji, na których londyńskie syndykaty wydawców handlowały między sobą prawami własności intelektualnej. Choć większość z wymienionych źródeł dotrwała do naszych czasów w stanie niekompletnym, to zebrane razem dostarczyły zaskakująco pełnych danych o produkcji wydawniczej okresu romantyzmu (autor zestawiał je w serii aneksów, zajmujących ponad połowę omawianej książki).

EKSPLOZJA CZYTANIA

Z analiz St Claira wynika, że pod koniec XVIII wieku brytyjski przemysł wydawniczy prosperował jak nigdy przedtem. Wzrosła liczba edycji i wielkość nakładów, czasem

5 Ze względu na ograniczenia objętościowe narzucone tekstowi recenzyjnemu nie streszczam także obszernych uwag St Claira poświęconych drukom rozpowszechnianym wśród najbiedniejszych warstw ludności (były to *chapbooks* i ballady sprzedawane przez wędrownych kramarzy).

na rynku konkurowały nawet ze sobą różne wydania tego samego tytułu. Coraz częściej przygotowywano książki w mniejszych, bardziej poręcznych formatach. Choć drożał papier i podnoszono podatki (efekt wojen w latach 1793–1815), nie wpływało to na cenę detaliczną publikacji zawierających teksty z domeny publicznej – ich ceny raczej spadały. Po roku 1774 (sądowe zniesienie legalności wieczystego *copyrightu*) nastąpił gwałtowny wzrost liczby tytułów publikowanych książek oraz szybki rozwój prowincjonalnych wydawnictw, księgarni i wypożyczalni. Boom przeżywały antologie, adaptacje, wersje skrócone i uproszczone, książki sprzedawane w zeszytach oraz książki dla dzieci. Szacuje się, że w ostatnim dwudziestopięciolecu XVIII wieku produkcja wydawnicza w Wielkiej Brytanii podwyższyła się czterokrotnie. Utwory klasyków literatury angielskiej potaniały i stały się szeroko dostępne, na przykład w latach 1774–1779 sprzedano więcej egzemplarzy *Robinsona Crusoe* (prwdr.: 1719) niż w całym poprzednim siedemdziesięcioleciu.

W 1808 roku znów zmieniono jednak przepisy, wydłużając ustawowy *copyright* do 28 lat, a w 1814 roku – aż do śmierci autora. W 1842 roku ustalono, że *copyright* może trwać do chwili śmierci twórcy plus 7 lat lub 42 lata od momentu publikacji dzieła. W rezultacie tylko stosunkowo niewielka liczba tytułów zdołała trafić dzięki niskim cenom i wysokim nakładom do szerokiej publiczności. Utworzyły one jednak tzw. „stary kanon czytelniczy”. Ponowne wydłużenie okresu *copyrightu* w 1808 roku oznaczało, że większość prac powstałych w okresie romantyzmu stanieje, będzie łatwiej dostępna i powszechnie czytana dopiero w czasach późnowiktoriańskich.

„STARY KANON CZYTELNICZY”

Okres monopolu londyńskiego kartelu wydawniczego i uzurpowania praw do wieczystego *copyrightu* sprawił, że proces budowania hierarchii literackiej został odseparowany od lektury. Ukazywały się co prawda prace opisujące życie i twórczość różnych autorów, ale możliwość zapoznania się z ich dziełami ograniczona była, z kilkoma wyjątkami, do zachowanych jedynie w bibliotekach pierwodruków. Dopiero pod koniec XVIII wieku szkoccy wydawcy zaczęli drukować serie zawierające utwory dawnych pisarzy. Od ok. 1780 roku już niemal każda firma proponowała własną serię angielskiej lub brytyjskiej poezji. Ukształtowały one tzw. stary kanon poezji⁶, który – łatwo i tanio dostępny – przetrwał około 100 lat, aż do momentu uwolnienia od *copyrightu* angielskich poetów romantycznych. Trzeba przy tym przyznać, że kształt nadały mu nie tyle wyważone sądy specjalistów, ile zmiany w prawie własności intelektualnej. Dzięki seriom przedruków powstał także „stary kanon” prozy złożony głównie z osiemnastowiecznych powieści (oryginalnych i tłumaczonych⁷) oraz klasyczny zestaw esejów i opowiadań zawierających nauki moralne,

6 Znalezli się w nim m.in.: Samuel Butler, Geoffrey Chaucer, John Dryden, William Falconer, Oliver Goldsmith, Thomas Gray, John Milton, Alexander Pope, William Shakespeare, Edmund Spenser.

7 Np. *Robinson Crusoe* Daniela Defoe, *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta, dzieła Samuela Richardsons, Henry’ego Fieldinga, Lawrence’a Sterne’a, Tobiasa George’a Smolletta, a także *Gil Blas* czy *Don Kichot*.

a przeznaczonych dla kobiet lub do głośnego czytania w rodzinie. Bardzo chętnie ogłaszano także przewodniki moralne (*conduct literature*) i to zwykle od ich publikowania zaczęli swoją działalność prowincjonalni wydawcy. Korpus tekstów „starego kanonu”, chociaż złożony był z różnych typów literatury, miał jednak kilka stałych cech i dominant tematycznych – portretował dawną Anglię, opisywał życie na wsi, miłość rodzinną, piękno natury i dobroć Boga. Czytanie – jak można było wywnioskować z lektury dzieł „starego kanonu” – powinno czynić człowieka dobrym i zadowolonym ze swojego statusu.

Na szeroką skalę produkowano liczne antologie, ale twórcami tych wyborów literackich „piękności” byli często lokalni nauczyciele i duchowni. Rozpowszechniły się szkolne wypisy i można powiedzieć, że literatura zajęła w społecznej wyobraźni miejsce zarezerwowane dotychczas dla Biblii. Dość nagle, około roku 1780, w ciągu zaledwie kilku lat, to literatura angielska (a nie Biblia) stała się głównym źródłem tekstów w nauczaniu szkolnym.

Niemal wszyscy czytelnicy w okresie romantyzmu, o których lekturach cokolwiek dziś wiemy dzięki listom czy pamiętnikom, znali „stary kanon”. Przedrukowywany przez prowincjonalnych przedsiębiorców, adaptowany, skracany, umieszczany w antologiach i szkolnych wypisach, roznoszony po wsiach przez wędrownych kramarzy i sprzedawany w zeszytach, wniknął w mentalność społeczną głębiej niż jakikolwiek tekst napisany w okresie romantyzmu.

PRODUKCJA LITERACKA W OKRESIE ROMANTYZMU

Wraz z rozwojem przemysłu wydawniczego postępowała specjalizacja profesji w jego obrębie – w większych firmach zaczęto zatrudniać wykwalifikowanych lektorów, którzy oceniali dostarczane rękopisy. Pojawili się także pierwsi agenci literaccy doradzający autorom. Niektórzy twórcy (np. George Byron) usiłowali pozostać niezależni, ale w praktyce większość pisarzy musiała działać w ramach systemu komercyjnego, w którym ich doradcy i wydawcy próbowali wysondować oczekiwania i potrzeby rynku, by następnie uczynić im zadość.

Przedsiębiorcy z sektora wydawniczego szukali zysków nie tylko na swoim właściwym polu. Drukarze stawali się wydawcami, wydawcy książek angażowali się w rynek czasopism, detaliści próbowali publikować i wypożyczać książki, a właściciele wypożyczalni zostawali edytorami itd. Walter Scott był udziałowcem firmy wydawniczej drukującej jego dzieła. Z czasem on i jego partnerzy przejęli kontrolę (poprzez kupno poszczególnych przedsiębiorstw) nad wszystkimi etapami produkcji i dystrybucji jego książek, ich recenzowania w prasie lokalnej oraz wystawiania adaptacji scenicznych w edynburskim teatrze.

Między latami 80. XVIII a 30. XIX wieku ukazało się ok. 5 000 tomików nowej poezji i 10 000 nowych edycji dzieł poetyckich stworzonych przez 2 000 żyjących twórców oraz pojawiła się na rynku duża liczba wznowień utworów lirycznych należących do „starego kanonu”. W tym samym czasie opublikowano 3 000 nowych tytułów powieściowych, a mniej więcej w połowie objętego badaniem okresu kwoty

wypłacane pisarzom za powieści gwałtownie wzrosły. Jednak większość dzieł prozą publikowano wciąż anonimowo, a w spisach księgarskich i katalogach wypożyczalni porządkowano je alfabetycznie według tytułu, a nie nazwiska autora (tak więc w bibliotece nie można było poprosić na przykład o dzieła Jane Austen). Nazwiska większości powieściopisarzy pojawiły się dopiero w serii wznowień Bentley's Standard Novels w 1830 roku. Anonimowość chroniła wydawców i drukarzy przed pozwami o zniesławienie, ośmielając przy tym twórców powieści z kluczem. Zabezpieczała przed możliwością wyzwania autora na pojedynek, przede wszystkim jednak czyniła z powieści towar: zunifikowany i przewidywalny, którego jeden egzemplarz łatwo było wymienić na inny, w miarę jak pogłębiał się nawyk czytania beletrystyki.

DRUK KSIĄŻEK

Głównymi brytyjskimi ośrodkami drukarskimi epoki romantyzmu były Londyn i Edynburg. Właśnie drukarze odpowiadali przed prawem za cenzuralność publikowanych tekstów. Byli także ostatecznymi autorytetami w kwestiach ortografii i interpunkcji. Jeśli dzieło składało się z kilku tomów, często każdą część drukowano jednocześnie w innym zakładzie. Większość prac przy produkcji książek wykonywano wciąż jeszcze ręcznie. Reguły podatkowe sprawiały, że nie opłacało się kupować papieru w liczbie mniejszej niż 250 arkuszy. Firmy drukarskie nalegały więc, by wydawać książki w co najmniej 250 egzemplarzach lub w nakładach będących wielokrotnością 250. Niektóre poematy Waltera Scotta drukowano w kilku tysiącach, a jego powieści od razu w 6000–10 000 egzemplarzy. Tak wysokie nakłady były jednak wyjątkiem, zwykle wydanie nie liczyło więcej niż 1000 egzemplarzy.

Kolejne edycje tego samego dzieła bardzo często różniły się pod względem tekstowym, ponieważ technika produkcji przy użyciu ruchomej czcionki sprzyjała takim modyfikacjom. Książkę do następnego wydania składano od początku, co pozwalało wprowadzać obszerne korekty czy uzupełnienia. Wydawcy wręcz zachęcali autorów do zmian, by podtrzymać lub odnowić zainteresowanie czytelników danym tytułem. Niekiedy modyfikowano tylko stronę tytułową, by wbić nową datę lub numer wydania (np. znamy tylko pierwsze i czwarte wydanie *Lary* Byrona) i był to zabieg wyłącznie handlowy. Jeśli poprawki i dodatki okazały się wystarczająco duże, można było starać się o osobny copyright – jak dla nowego dzieła (postępował tak regularnie ze swoimi utworami Walter Scott). Dzieła literackie okresu romantyzmu nie stanowiły przeważnie wytworów geniuszu jednostek, lecz wspólne produkty autora, jego rodziny, przyjaciół, doradców, wydawców, drukarzy i innych uczestników handlowego przedsięwzięcia. Nie były zamknięte, ukończone w momencie odłożenia pióra przez twórcę, lecz wciąż poprawiane, wzbogacane o uzupełnienia, przedmowy, przypisy itd.

Około 1810 roku zaczęto w Wielkiej Brytanii stosować stereotypię (druk z gotowych płyt, a nie ze składanych czcionek), co radykalnie obniżyło koszty produkcji wznowień i zmieniło stosunek do poprawek w tekście – autorów namawiano teraz do pisania nowych przedmów, ale nie do przekształcania zasadniczego zrębu dzieła.

Zdaniem St Claira upowszechnienie się stereotypii miało większy wpływ na tekst, książkę i czytelnictwo niż samo wprowadzenie druku. Pojawienie się druku według badacza nie zwiększyło radykalnie liczby kopii, lecz jedynie liczbę publikowanych tytułów, tymczasem z jednej płyty do stereotypii uzyskiwano przeciętnie nie 1 000, lecz 20 000 egzemplarzy.

SPRZEDAŻ, CENY I DOSTĘP

Ogłoszenia, w całym omawianym okresie (to jest w latach 1780–1830) wysoko opodatkowane, miały największy udział w kosztach publikacji nowego tytułu. Równie ważne były recenzje, ale nie przypominały one dzisiejszych. Nie dostarczały czytelnikom informacji, lecz rozrywki, komentarza politycznego lub nauki moralnej. Zabronione były w nich takie cytaty, które mogłyby zahamować popyt na samą książkę. Trzy główne czasopisma ogłaszające recenzje znajdowały się w posiadaniu trzech wielkich domów wydawniczych, które reklamowały tą drogą własne publikacje. Pisano omówienia na konkretne zlecenia wydawnictwa, rodziny czy przyjaciół autora, stosunkowo dużo czasu upływało także między drukiem książki i recenzji. Zdaniem St Claira obecnie przecenia się znaczenie recenzji we wspieraniu sprzedaży nowych tytułów okresu romantyzmu, a zupełnym nieporozumieniem jest traktowanie ich jako świadectw recepcji.

Na początku XIX wieku niemal każde większe brytyjskie miasto miało sklep dys-trybuujący między innymi książki (zwykle można tam było również nabyć produkty perfumeryjne, piśmiennicze i lekarstwa). Od momentu wydania dzieła do chwili rozpoczęcia jego sprzedaży lub wypożyczenia (nawet na prowincji) mijał co najwyżej tydzień. Do rąk nabywcy trafiała ona w tymczasowej okładce z papieru lub kartonu, więc należało zanieść ją do oprawy. Charakterystyczne jest, że kosztowne oprawy zamawiano dla dzieł filozoficznych, podróżniczych, poetyckich, moralnych i kazań, ale bardzo rzadko dla powieści. Nowe tytuły były bardzo drogie i kupowali je tylko przedstawiciele najbogatszych grup społecznych. Proces ich przeceniania postępował bardzo powoli, a niekiedy niszczone niesprzedane egzemplarze, by chronić wysokie ceny.

Chociaż w epoce romantyzmu najtańsze wznowienia dawnych tytułów kosztowały zaledwie tyle co jedna dziesiąta lub jedna dwudziesta nowego tytułu, to i tak były zbyt drogie dla większości przedstawicieli klasy czytającej. Sprzedawano je więc w częściach za pośrednictwem wędrownych kramarzy. Wzięte jako całość publikacje te wcale nie były tanie, całkowity koszt dzieła w zeszytach czasem wynosił nawet kilkanaście razy więcej niż cena tego samego tytułu sprzedawanego jako jeden wolumin.

POEZJA ROMANTYCZNA

Kanon poezji romantycznej czytanej w epoce St Clair odtwarza w postaci zestawień dzieł, które wydano w największych nakładach. Królował w nim Walter Scott – poematy jego autorstwa w omawianym okresie wyszły łącznie w liczbie około 117 tysięcy kopii oraz *Wędrówki Childe Harolda* Byrona (100 tysięcy egzemplarzy). Zwraca

też uwagę, że nie istniał wówczas analogiczny kanon prozy. Podaje jednak szacunkowe dane: sześć powieści Jane Austen ukazało się do 1830 roku łącznie w liczbie 10–12 tysięcy egzemplarzy, a w latach 1830–1860 w blisko 40 tysiącach; dwadzieścia pięć powieści Waltera Scotta do 1830 roku miało łączny nakład prawie 500 tysięcy, a w latach 1830–1860 mniej więcej 2–3 miliony egzemplarzy.

Ze względu na obowiązujące prawo autorskie nie publikowano antologii literatury współczesnej. Czytelnicy tworzyli za to własne rękopiśmienne albumy z wyjątkami z poezji lub prozy. Forma ta była tak popularna, że można było kupić specjalne oprawione notatniki. Układaniu albumów poświęcały się przeważnie młode kobiety z grupy czytelników o wyższych dochodach. Przepisywały lub wklejały wycięte z prasy wiersze, zapraszały do wpisów znajomych – wtedy też narodziła się odmiana poezji sztambuchowej. St Clair przeanalizował kilkaset zachowanych albumów i przekonał się, że nie wszystkie zamieszczone tam fragmenty pochodziły z literatury zalecanej do czytania kobietom. Być może te „niestosowne” wybory były przyczyną tego, że od około 1820 roku pojawił się na rynku (boom trwał około 20 lat) nowy typ książki, który rywalizował z rękopiśmiennymi sztambuchami – były to gotowe drukowane ilustrowane albumy, które dostarczały wybranych przez edytora tekstów, a właścicielce zostawiały jedynie swobodę wpisania jej nazwiska. Publikacjom tym nadawano różne tytuły, ale powtarzały się sformułowania: *keepsake*, *offering*, *gift*, *souvenir*, *book of beauty*. *The Keepsake* w latach 30. XIX wieku rozchodził się rocznie w 15 tysięcy egzemplarzy jako książka na podarunek bożonarodzeniowy.

WYPOŻYCZALNIE

Przyjmuje się, że około 1800 roku w Wielkiej Brytanii funkcjonowało mniej więcej 1000 wypożyczalni książek, dwadzieścia lat później liczba ta wzrosła do blisko 1500. Komercyjne wypożyczanie książek funkcjonowało już w XVII wieku zarówno w księgarniach, jak i w kawiarniach. Gwałtowny jego rozwój nastąpił jeszcze przed rokiem 1774, ale użytkownikami placówek pozostawali jedynie ludzie należący do arystokracji, grupy przedsiębiorców lub inteligencji zawodowej (lekarze, prawnicy itp.); nigdy nie stanowili oni więcej niż 1% społeczeństwa.

Rozkwit komercyjnych bibliotek, który trwał od około 1750 roku do końca XIX wieku, nie wynikał z potrzeby dostarczania odpowiednich książek lokalnym społecznościom, lecz z chęci wynajmowania czytelnikom n a j n o w s z y c h (a więc najdroższych) powieści i poematów. Właściciele największych wypożyczalni byli także wydawcami, a zamawiając u pisarzy nowe teksty, znacząco wpływali na kształt (wewnętrzny i zewnętrzny) dziewiętnastowiecznej beletrystyki. Od początku XIX wieku większość powieści wydawano w trzech tomach, przy czym drukowano zazwyczaj więcej egzemplarzy tomu pierwszego, zdając sobie sprawę, że czytelnik może nie zechcieć sięgnąć po następne. Ponieważ nakłady były zwykle niewielkie, a bibliotek było ponad 1000, to ich księgozbiory z pewnością nie były identyczne, a dostęp do najpopularniejszych nowych tytułów musiał być utrudniony. Niektóre londyńskie wypożyczalnie zamawiały po 50–60 kopii jednej powieści Waltera Scotta, by zaspo-

koić żądania klientów. Książki Scotta i Byrona, które wydawano w najwyższej liczbie egzemplarzy, miały też najwięcej wypożyczeń.

Na przełomie XVIII i XIX wieku powstało także wiele towarzystw czytelniczych (*reading society, subscription library*), których członkowie razem wybierali i kupowali książki, a następnie wypożyczali je między sobą. Liczyły do kilkudziesięciu członków (na listach nie ma kobiet). Szkockie różniły się zwykle od angielskich tym, że dopuszczały większe zróżnicowanie społeczne użytkowników, a członkostwo było tańsze. Z czasem niektóre rozrastały się w stałe biblioteki z własnymi budynkami. Początkowo czytano tylko literaturę niebeletrystyczną, ale około 1805 roku zaczęto nabywać także dzieła Scotta i Byrona. Spotkania stowarzyszeń i dyskusje o zakupach dostarczały okazji do rozmów o lekturach (wiele z nich dotyczyło spraw publicznych: rewolucji francuskiej i praw człowieka, ruchu abolicjonistycznego i emancypacji kobiet); co więcej członkowie towarzystw zobligowani byli do czytania wszystkich kupowanych dzieł – także tych, które nie mieściły się w kręgu ich najbliższych zainteresowań.

Z kolei biblioteki *mechanics' institutes* założone w wielu miastach Wielkiej Brytanii i przeznaczone dla zdolnych mężczyzn z górnych warstw pracujących gromadziły głównie piśmiennictwo naukowe i techniczne. Dopiero w latach 30. XIX wieku zaczęto kupować beletrystykę – wyłomu w dotychczasowych zasadach dokonywały zwykle powieści Scotta⁸.

HORYZONT OCZEKIWAŃ

Za tekst najbardziej reprezentatywny dla ideologii oficjalnie obowiązującej u progu XIX wieku St Clair uznaje *Sermons (Kazania)* Hugh Blaira – duchownego kościoła Szkocji oraz profesora retoryki i literatury na uniwersytecie w Edynburgu – które ukazały się w pięciu woluminach w latach 1778–1800. Do roku 1815 sprzedano łącznie ćwierć miliona różnych tomów tych kazań; wielokrotnie zamieszczano też ich fragmenty w antologiach i wypisach szkolnych. Nazwisko ich autora stało się tak popularne, że po śmierci Blaira pewien pomysłowy wydawca znalazł innego duchownego o tym samym nazwisku (Davida Blaira) i publikował katechizmy, podręczniki itd. jako dzieła wielebnego Blaira, nie ujawniając różnicy w imionach autorów. *Kazania* Hugh Blaira rzadko mówią o religii, głoszą za to chwałę purytańskich wartości, takich jak oszczędność, przedsiębiorczość, poleganie na sobie samym. O chrześcijaństwie nie mówi się tu w kategoriach prawdy, lecz użyteczności dla państwa i społeczeństwa, a sam autor znajduje się gdzieś w pół drogi między wiarą a postępującą sekularyzacją, blisko mu do deistów i widzi ślady Boga w pięknie natury.

Bardzo popularnym gatunkiem piśmiennictwa były również przewodniki moralne (*conduct literature*), które uczyły, jak być dżentelmenem, damą, chrześcijaninem,

8 W epoce wiktoriańskiej nowych czytelników (zarówno dzieci i młodzież, jak i robotników czy wieśniaków, mężczyzn i kobiety) „witał” zawsze Walter Scott. Uchodził za pisarza uniwersalnego, „dla wszystkich”, a ceny jego dzieł, drukowanych także w postaci zeszytów, były bardzo niskie. Nasuwa się tu analogia z Henrykiem Sienkiewiczem jako ulubionym pisarzem nowych polskich czytelników przełomu XIX i XX stulecia.

dobrą żoną, odpowiedzialnym rodzicem, wartościowym obywatelem, dobrym pracodawcą czy godnym zaufania służącym. Niektóre z nich doradzały tylko w sprawach etykiety, ale inne najwięcej miejsca poświęcały moralności – zalecały czystość serca, szacunek dla religii i zdrowy rozsądek, w ich kontekście – zdaniem St Claira – należałoby czytać i interpretować większość powieści okresu romantyzmu. Wiele z tych przewodników moralnych adresowano do kobiet. W porównaniu z nimi uważane dziś za nowatorskie i inspirujące *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) Mary Woolstonecraft, które ukazało się w ciągu XIX wieku zaledwie w kilku tysiącach egzemplarzy i było zamawiane głównie przez męskie stowarzyszenia czytelnicze, miało znikome szanse, by wpłynąć na mentalność kobiet i światopoglądowe dominanty epoki.

Zestawiając ideologię, która kształtowała horyzonty oczekiwań czytelników okresu romantyzmu wobec piśmiennictwa, z najgoręcej dyskutowanymi w epoce romantycznymi tekstami, można próbować wyjaśnić przyczyny tej popularności. I tak na przykład powieści Waltera Scotta w żaden sposób nie obrażały oficjalnych przekonań o pięknie walki zbrojnej, konieczności bycia rycerskimi wobec kobiet czy potrzebie wzajemnego szacunku i harmonii między bogatymi i biednymi, więcej nawet – wzmacniały je. Z kolei dwie pierwsze pieśni *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) Byrona oburzyły wykształconych odbiorców, ponieważ odcinały się od poetyckiej konwencji nakazującej przeżywać wzruszenie na widok piękna natury.

PIRACKIE WYDAWNICTWA Z KONTYNETU

W 1798 roku w Paryżu Giovanni Antonio Galignani założył księgarnię obcojęzyczną. Ponieważ nie musiał przestrzegać obowiązujących w Wielkiej Brytanii praw własności intelektualnej, zaczął tanio przedrukowywać prace Byrona, Scotta i Thomasa Moore'a, a w jego ślady poszli wkrótce inni działający we Francji, Belgii czy Niemczech wydawcy. Galignani jako pierwszy przygotował dzieła zebrane Byrona, które nie mogły się ukazać w ojczyźnie autora, gdyż prawa do nich należały do różnych edytorów (którzy chcieli przede wszystkim sprzedać te pojedyncze utwory Byrona, które sami opublikowali). Galignani pierwszy wpadł również na przełomowy pomysł, by dzieła zebrane jednego pisarza drukować w jednym tomie – a zatem w formie szczególnie wygodnej dla podróżujących po kontynencie Brytyjczyków. Piratowani autorzy i ich wydawcy nie mogli przeciwdziałać przedsięwzięciom Galignaniego, więc zawarli z nim ugodę: otrzymywali od niego skromne wynagrodzenie i zapewnienie, że ograniczy sprzedaż swoich publikacji do Europy kontynentalnej. Wkrótce Galignani stworzył syndykat z innymi pirackimi wydawcami angielskich tekstów i w latach 30. XIX wieku grupa oferowała pełen przegląd najnowszej literatury angielskiej w najrozmaitszych formatach po bardzo atrakcyjnych cenach (np. powieść oprawioną w płótno i ładnie wydaną w jednym tomie za jedną czwartą brytyjskiej ceny można było kupić w Paryżu trzy dni po opublikowaniu jej w Londynie). Angielskojęzyczne książki Galignaniego nabywali turyści, wojskowi i ich rodziny oraz osiedli na kontynencie brytyjscy imigranci (np. emerytowani oficerowie, którzy wybierali życie we Włoszech jako tańsze niż w ich kraju rodzinnym).

Jeśli angielski romantyzm stał się tak popularny w Europie, zawdzięcza to właśnie pirackim wydawcom, którzy dzieła Byrona czy Scotta oferowali w szerokim wyborze i po cenie niższej niż cena nowych publikacji w lokalnych językach.

Zagranicznych przedruków nie wolno było wwozić do Wielkiej Brytanii w celu sprzedaży, a jedynie do osobistego użytku po opłaceniu cła, jednak publikacje Galignaniego przemycano w dużych ilościach przez kanał La Manche i sprzedawano o wiele taniej niż produkcję miejscową. Londyński przemysł wydawniczy usiłował walczyć z tym procederem – kontrolowano przykładowo wypożyczalnie i księgarnie w poszukiwaniu dzieł z przemytu. W końcu sprawą zajął się rząd i zaczęto budować międzynarodowe porozumienie w sprawie przestrzegania copyrightu. W 1850 roku weszła w życie konwencja angielsko-francuska i francuscy wydawcy nieautoryzowanych dzieł musieli je sprzedać na największej aukcji księgarskiej XIX wieku.

„KANON RADYKALNY”

W epoce romantyzmu władze Wielkiej Brytanii wciąż jeszcze obawiały się upowszechnienia czytelnictwa (jako potencjalnej przyczyny rewolucji społecznej) i starały się mu przeciwdziałać, stosując między innymi następujące zabiegi:

- wysokie podatki na papier i ogłoszenia;
- obowiązek stemplowy dla gazet i broszur (podatek obejmował gazety i broszury poniżej pewnej liczby stron, a dotyczył przede wszystkim czytelników zainteresowanych życiem politycznym);
- podatek od okien (każdy dom mógł mieć tylko sześć małych okien, każde okno dodatkowe lub większe było opodatkowane);
- kontrola drukarni (wszystkie prasy musiały być zarejestrowane, a drukarz zobowiązany był prowadzić spis danych adresowych klientów i ich zleceń; nie wolno było ogłaszać dzieł bez oznaczenia wydawcy na pierwszej i ostatniej stronie książki).

Mimo to niektórzy niepokorni brytyjscy wydawcy nie podporządkowywali się nie tylko prawom własności intelektualnej (wypuszczali na rynek nielegalne przedruki), lecz publikowali także dzieła skandaliczne obyczajowo i antypaństwowe, stosując rozmaite triki (np. oznaczenie wydawcy na pustej stronie, którą łatwo było usunąć z książki, lub druk tego oznaczenia tak nisko, by obcięto je przy oprawie, fałszywy adres wydawniczy), by ich nie ujęto i nie uwięziono. Tłumaczyli się często chęcią oświecenia społeczeństwa.

Za najważniejsze wydarzenie mające wpływ na czytelnictwo w epoce romantyzmu St Clair uważa publikację w 1817 roku młodzieńczej sztuki Roberta Southeya *Wat Tyler* (napisanej w latach 90. XVIII wieku). Wydawca wypuścił ją na rynek bez zgody autora, który, obdarzony tytułem nadwornego poety, był już w tym czasie jak najdalszy od radykalnych ideałów młodości. Southey wniosł do sądu sprawę przeciw nakładcy, ale przegrał, ponieważ prawo nie chroniło copyrightu do dzieła, które uznano za szkodliwe. *Wata Tylera* przedrukowały natychmiast inne pirackie firmy, a cena dramatu spadła do jednej dziesiątej, a wkrótce jednej setnej normalnej ceny; sprzedano około 60 tysięcy egzemplarzy – trzy razy więcej niż dzieł zebranych

Southeya (które zresztą nie zawierały *Wata*). Podobny los spotkał w latach 20. XIX wieku *Queen Mab* Percy'ego Bysshe Shelleya, toteż ten właśnie poemat (oskarżany o bluźnierstwo i nawoływanie do buntu) stał się najczęściej drukowanym, najłatwiej dostępnym i najszerzej znanym dziełem Shelleya. W 1825 roku sąd odmówił także obrony praw własności do *Memoirs of Harriette Wilson* (na poły fikcyjnych wspomnień kurtyzany związanej z większością słynnych mężczyzn tych czasów), otwierając im tym samym drogę do rzesz czytelników.

Niemal identyczne były przyczyny pirackich przedruków i popularności *Don Juana* Byrona. Warto ponadto wspomnieć, że właśnie ten poemat jako pierwszy w historii literatury angielskiej opublikowany został w 1823 roku jednocześnie w trzech różnych wydaniach skierowanych do trzech różnych typów odbiorców – w kosztownym formacie *octavo* dla najbogatszych nabywców, w mniejszym – dla czytelników o średnich dochodach, oraz w bardzo tanim wydaniu popularnym, skierowanym do publiczności odkrytej przez pirackich wydawców. Z czasem *Don Juan* stał się dziełem klasycznym, drukowanym jak Biblia i tak traktowanym przez niektórych czytelników (zarazem jednak edytorzy cenzurowali go po swojemu, np. w specjalnych wersjach przeznaczonych dla rodzin). Tuż po śmierci autora trafił do tworzonych przez różne firmy serii brytyjskich klasyków, znalazł się nawet w ofercie tych wydawnictw, które specjalizowały się w sprzedaży religijnych poradników moralnych dla najbiedniejszych mieszkańców miast i wsi. Zamiast nazwiska Byrona w pirackich wydaniach często zamieszczano tylko jego portret (*Don Juan* funkcjonował oficjalnie jako dzieło anonimowe), który – jako wysoce charakterystyczny – był w epoce równie rozpoznawalny co nazwisko twórcy. Szacuje się, że *Don Juan* do 1840 roku rozszedł się w mniej więcej 200 tysiącach kopii legalnych i nielegalnych. Można więc przyjąć, że miał od pół do półtora miliona czytelników – więcej niż jakiegokolwiek inne dzieło literatury angielskiej tego czasu (trafił przy tym do wszystkich warstw społecznych).

W latach 20. XIX wieku ukształtował się kanon radykalnej literatury drukowanej przez pirackie wydawnictwa, taniej, ale rozprowadzanej tymi samymi kanałami, co książki pornograficzne czy skandalizujące obyczajowo. W 1839 roku uchylono nakaz rejestrowania pras drukarskich, przekonawszy się o nieskuteczności tego narzędzia kontroli – w ten sposób ustał państwowy nadzór nad drukami.

FENOMEN FRANKENSTEINA

Frankenstein Mary Shelley to jedno z niewielu dzieł romantycznych, którego obecność trwa w kulturze do dziś. Ukazał się anonimowo w 1817 roku jako droga trzytomowa powieść. Powstał jako utwór grozy, ale miał też cel polityczny i moralny (próbował dowieść, że źle traktowany staje się złym). 500 wydrukowanych kopii sprzedawało się dobrze mimo nieprzychylnych recenzji oskarżających powieść o bluźnierstwo, ateizm i potworność (niesamowitość). W 1823 roku wyszła druga edycja reklamowana już jako dzieło Mary Woolstonecraft Shelley, a w 1831 roku copyright wykupił Richard Bentley i włączył *Frankensteina* do serii, która stworzyła kanon romantycznej

prozy: Bentley's Standard Novels (przypomnijmy, że po raz pierwszy pojawiły się w niej na kartach tytułowych nazwiska autorów). Książki te wydawane były w jednym tomie, oprawne w płótno, a teksty poprawione i wzbogacone o przedmowy oraz ilustracje. Do dziś zachowały się egzemplarze *Frankensteina* ogłoszone w tej serii z datami 1831, 1832, 1839, 1849. Mimo obniżania cen zainteresowanie serią malało, aż w końcu w 1861 roku stopiono płyty do stereotypii *Frankensteina*. W latach 50., 60. i 70. XIX wieku powieść Mary Shelley zniknęła z rynku i wypożyczalni; z powodu copyrightu należącego do Bentleya nie ukazały się nigdy najtańsze przedruki, skróty ani broszurowe adaptacje dla najuboższych czytelników. Kiedy prawa wygasły w latach 80. XIX wieku, natychmiast zaczęto *Frankensteina* wydawać po najniższych cenach (wynosiły one zaledwie 1% ceny pierwotnej) i w ciągu jednego roku sprzedano więcej egzemplarzy niż w całym poprzednim okresie.

Przez większą część XIX wieku to jednak nie czytanie, lecz adaptacje sceniczne sprawiały, że *Frankenstein* był wciąż żywym faktem kultury. W epoce romantyzmu każde przedstawienie sceniczne było osobno licencjonowane przez państwowego cenzora. Chociaż kontrola tekstu była tu surowsza niż w przypadku druków, to nie obowiązywał reżim własności intelektualnej. Copyright nie chronił tekstu przed adaptacjami scenicznymi, nie wymagały one zgody autora ani właściciela praw. Musiały spełniać tylko jeden warunek: wykazywać taki stopień umuzycznienia, by mogły uchodzić za opery czy pantomimy, a nie zwykłe dramaty. Kolejne adaptacje *Frankensteina* wystawiano wielokrotnie, a każdego wieczoru historię poznawało więcej widzów niż książka miała czytelników w ciągu 10 czy nawet 20 lat (widownie teatrów mogły pomieścić choćby 4000 widzów). Oglądano jednak wersje coraz dalsze od oryginału – już w 1824 roku pod wpływem przedstawień powszechnie nazywano monstrum nazwiskiem jego twórcy. Później kłopoty z dostępnością powieści powodowały, że podstawą przekształceń była nie ona sama, ale poprzednie adaptacje. W rezultacie z oryginału Mary Shelley przetrwał tylko główny motyw stworzonego przez człowieka potwora, a samo słowo „Frankenstein” stało się w kulturze wiktoriańskiej określeniem chętnie używanym przez ludzi bojących się zmian. *Frankenstein*, który – gdyby odmiennie ułożyły się jego losy wydawnicze – mógł wejść do radykalnego kanonu epoki romantyzmu (jak *Don Juan* i *Queen Mab*), niedostępny długo dla najszerzych i najbiedniejszych warstw czytelniczych, utrwalił się w kulturze jako opowieść niosąca przekaz przeciwny zamierzonemu przez autorkę.

POECI ROMANTYCZNI W EPOCE WIKTORIAŃSKIEJ

W epoce wiktoriańskiej (po Copyright Act z 1842 roku) czas potrzebny do wygaśnięcia praw autorskich wydłużył się do dwóch, trzech pokoleń. Ogromna zmiana zaszła też w produkcji książek, gdyż od połowy XIX wieku normalnym sposobem druku prac, dla których przewidywano dłuższy popyt, była stereotypia. Trwalsze staloryty zastąpiły miedzioryty, zmechanizowano wyrób papieru, prasy zaczęto napędzać parą, a książki sprzedawać w gotowych okładkach. Spadek cen dotyczył jednak tylko przedruków tekstów z domeny publicznej, a rozżew cenowy między starymi i now-

szymi tekstami pogłębiał się – o ile w epoce romantyzmu stosunek między ceną nowej powieści a ceną powieści (porównywalnej długości) pochodzącej z domeny publicznej wynosił 10:1, to w latach 80. XIX wieku aż 60:1. Płyty można było powielać i sprzedawać lub wynajmować innym wydawcom, magazynować i przechowywać przez lata. Przez stereotypię zmieniło się też samo pojęcie wydania – przy braku dat na kartach tytułowych nie sposób już dziś policzyć edycje. Także nabywca nie miał możliwości, by bezpośrednio z książki dowiedzieć się, jak dawno powstał tekst czy wybór, z którego korzystał (częste zmiany w ilustracjach i oprawie miały na celu odwrócenie uwagi kupującego od przestarzałej czy archaicznej treści). Przy druku stereotypowym czynnikiem różnicującym adresata (i cenę) pozostała właściwie jedynie oprawa dzieła. Przy tym na książkach przeznaczonych dla najwyższych warstw społecznych nigdy nie zamieszczano ceny; w publikacjach dla klasy średniej pojawiały się długie listy zawierające ofertę danego wydawnictwa; w najtańszych drukach każde wolne miejsce wypełniały ogłoszenia i reklamy produktów przemysłu farmaceutycznego.

W latach 1860–1900 ukazywały się coraz to nowe serie tworzące wiktoriański kanon literacki (który wyparł tzw. „stary kanon”). Naczelną pozycję utrzymali w nim Byron i Scott mimo krytyk wygłaszanych przez przedstawicieli świata akademickiego. W latach 80. XIX wieku literatura romantyczna weszła do szkolnego nauczania, trafiła do antologii i podręczników. Szkolna edycja, zawierająca zwykle jeden dłuższy utwór jakiegoś poety kosztowała w latach 90. XIX stulecia zwykle mniej niż bochenek chleba lub kufel piwa – były to najprawdopodobniej najniższe realne ceny w historii.

W połowie okresu wiktoriańskiego Shelley i Wordsworth byli najbardziej podziwianymi wśród intelektualistów pisarzami. Oferowali oni bowiem zapewnienie, że kulturze świeckiej nie musi brakować piękna ani idealizmu, ani silnych podstaw moralnych. W „starym kanonie” wciąż podkreślano związki między literaturą, wzniosłością, uczuciem i moralnością, potępiano zaś każdą aluzję do niereligijności. W nowym kanonie wiktoriańskim kładziono nacisk na podnoszącą etycznie moc literatury, ale obok siebie funkcjonowały w nim utwory teisty Wordswortha i *Kain* Byrona.

Kiedy literatura i sztuka zaczęły zaspokajać potrzeby psychiczne poprzednio realizowane z pomocą religii, wiktoriański kanon poetów (zarówno teksty, jak i książki) stopniowo przejął tradycje charakterystyczne dla tekstów religijnych i antycznych: tworzenie komentarzy, indeksów i studiów hermeneutycznych, publikowanie w seriach żywotów wielkich autorów, powstawanie sanktuariów i pielgrzymowanie do nich. Cześć, jaką wcześniejsze pokolenia oddawały bohaterom i świętym, przeniesiona została teraz na poetów i artystów. Gdy dawniej lekturze intensywnej poddawano dzieła religijne – teraz wielokrotnie i w skupieniu czytano utwory wielkich angielskich poetów. Także w życiu klas pracujących czasów wiktoriańskich Scott, Byron, Wordsworth, Shelley i Shakespeare podniesieni zostali do statusu, jaki daje oficjalny, powszechny szacunek. Najtańsze serie wydawnicze, które miały na celu udostępnienie najlepszej beletrystyki za kilka pensów (Cassell's National Library, Masterpiece Library) narodziły się z humanistycznej wiary, że literatura, niemal nie-

zależnie od treści, przyczyni się do moralnego odrodzenia świata. Propagowane w ten sposób książki stały się święte. Wygląd niektórych adresowanych do klasy średniej edycji naśladował wręcz szatę graficzną i oprawy Biblii oraz modlitewników, inne imitowały kosztowne relikwiarze (rodzina Shelleya przygotowała nawet specjalny tom jego dzieł ze zwężlonymi kośćmi poety umieszczonymi w okienku okładki!). Książkę traktowano coraz częściej jako święty przedmiot – dawano ją na uroczystościach chrztu i ślubu lub jako nagrodę za szkolne osiągnięcia, chroniono za pomocą obwoluty (wynalazek epoki wiktoriańskiej).

I wojna światowa (a walczyli w niej żołnierze wychowani na literaturze romantycznej, w tym na Walterze Scotcie) zniszczyła materialne zaplecze, które służyło drukowaniu książek w erze wiktoriańskiej – przetopiono wtedy na broń i amunicję większość płyt do stereotypii; resztę zniszczono podczas przygotowań do II wojny światowej.



St Clair jeszcze raz dobitnie przypomina, że akademickie kanony literatury dawnych epok znacząco różnią się od tego, co rzeczywiście wówczas czytano. Jego studium przekonująco dowodzi, że historia czytelnictwa może rzucić wiele ożywczego światła na rozumienie przez nas procesów komunikacji, formowania kultury i konstruowania społecznej mentalności. Warto więc posłuchać autora, który postuluje, by gromadzić i zestawiać dane dotyczące kosztów, cen, wielkości nakładów, metod produkcji i sprzedaży książek, dane o imporcie wydawnictw, adaptacjach i skrótach, a uzyskane w ten sposób liczby uzupełniać o informacje pochodzące z badań czytelnictwa oraz z autobiograficznych i beletrystycznych przedstawień lektury.

Anna Zdanowicz



ABSTRACT

THE BOOK CULTURE IN THE 19TH CENTURY IN GREAT BRITAIN
REVIEW OF: WILLIAM ST CLAIR, *THE READING NATION IN THE ROMANTIC PERIOD*,
CAMBRIDGE 2007

The article recapitulates the main theses of *The Reading Nation in the Romantic Period* by William St Clair. St Clair made good use of very extensive archive sources and brilliantly reconstructed British book culture in the 19th century. He demonstrated the importance of changes in copyright and prices, and in the technologies of book production and methods of print distribution.

KEY WORDS

history of the book in the 19th century, history of reading in the 19th century,
British book culture, history of English literature of the Romantic period