

“A handsome volume”

Fra litteraturhistorie til den litterære teksts sociologi¹

Litterære værker ansues ofte som tekster, der studeres med henblik på deres æstetiske form eller den æstetiske erfaring. Prøv i stedet at betragte det litterære værk som et leksikalt materiale, som udgivelsen benytter til at forsyne grupper af læsere med en litterær produktion. Den materielle dimension tilbyder dermed forskellige muligheder, bl.a. at begynde en sociologi over litterære tekster, hvilket i dette tilfælde er ensbetydende med at tænke litteraturen boghistorisk. I en sådan optik er det ikke blot tegnene fra det leksikalske materiale, der bliver interessante, men også tegn fra værkets materielle overflade i den bredeste forstand. Og hvorfor skulle analysen, ud fra et sociologisk perspektiv, vælge at ignorere den betydning, der kan udledes fra dette materiales produktion og distribution, sådan som de opleves af professionelle og i endnu højere grad uprofessionelle læsere? I en sådan optik antager ikke blot typografien en ny signifikans, sammen med f.eks. sidelayout og -størrelse, omslagsillustration, *blurb* og bogdesign, men også – i den delmængde af bogens materialitet, der udgøres af litterær forlagsvirksomhed – værkets pris, dets marked og de tegn, det akkumulerer, mens det følger distributionskæden mod sine endelige læsere.

Det er selvfølgelig ikke al litteratur, der har været genstand for forlagsindustriens interesse, men en stor del har. I det britiske tilfælde var industrialiseringen af forlagsindustrien på plads i slutningen af 1820'erne. Herefter blev førsteudgaver af victoriansk litteratur produceret i koordination med den victorianske forlagsvirksomheds økonomiske strukturer, og industrien blev dermed direkte involveret i den efterfølgende nye fiktion. Og hvad der er endnu vigtigere: ved at udøve deres ret til at kopiere udvalgte, forkortede, redigerede og genindpakkede udgiverne alt det brugbare materiale fra deres bagkatalog. Litteraturens industrialisering begyndte at række tilbage mod Homer. Hvad romanen angår, så blev litteraturstudiernes moderne disciplin forhindret i at tildele dette vigtige element på listen over dens studieobjekter seriøs opmærksomhed indtil slutningen af 1800-tallet, hvor varekulturen sivede fra middelklassen og ned til arbejderklassen (Richards 1990) og dermed

leverede *den* kulturelle kontekst, hvori romanen og den litterære forlagsvirksomhed siden har opereret. Det er først og fremmest via den industrielle modus og i varekulturens kontekst, at vi oplever litteraturen i dag. Det er delvist i erkendelse af dette, at studiet af kanoniske forfattere som Eliots, Hardys og Brontë-søstrenes mærkelige kommercielle liv efter døden fremstår i et nyt lys.²

Men hvilket eksempel skal vi vælge? Der ville ikke være en særlig stor pointe i at vise, at Dickens' litterære æstetiske former var knyttet til føljeton-udgivelsens materielle dimensioner, der i sig selv var resultatet af markedets økonomiske faktorer. Det ville heller ikke være til megen nytte at vise, at Scotts romaner skulle fylde tre bind pga. prisspørgsmål, og at hans succes introducerede et helt system af en vanvittigt dyr trebinds-litteratur, motiveret af præpublikationssalg til private biblioteker, der derefter udlejede litteraturen til private abonnenter. Nej. Der ville ikke være noget nyt i at vise, at Scotts og Dickens' former levede op til bestseller-kriterierne. Men tag en forfatter som George Eliot. Det, der behøves for at gøre den indbyrdes afhængighed mellem litterære æstetiske former og den materielle præsentation, samt de økonomiske implikationer af denne materialitet helt tydelige, er et værk, som blev, og som stadig bliver betragtet som et *uomtvisteligt* stort Kunstværk,³ samtidig med at dets form var resultatet af den foretagsomme forfatters, agents og udgivers forretningsstrategier – alt imens det kan fremvise en historie af vellykkede relanceringer til skiftende grupper af professionelle og ikke-professionelle læsere. George Eliots *Middlemarch* (1871-72), udgivet af Blackwoods og ofte fremhævet som den største engelsksprogede roman, er en af de ganske få bøger fra perioden, der lever op til disse krav. Og hvis nogen skulle længes efter det fraværende litteraturkritiske eftermæle, så trives det stadig andetsteds.

At producere et mesterværk

At udgive førsteudgaven af en roman i et enkelt bind hører i vid udstrækning det 20. århundrede til. I det 18. århundrede var værker i flere bind udbredte, og efter udgivelsen af Scotts *Kenilworth* i 1821 blev tre bind normen.⁴ Industrialiseringen af den britiske forlagsvirksomhed forandrede omfanget af branchens økonomi og påvirkede priserne på papir, indbinding, trykning (stereotypi), udgivelse og distribution, og bidrog dermed til et boom i markedet for billigere trykt prosa: alt sammen beskyttet af staten gennem copyright-lovgivningen. Denne industrialisering af bogbranchen muliggjorde pludselig nye former for føljeton-litteratur, samt et stort marked, der havde råd til den billigere pris.

Som nævnt påvirkede disse økonomiske strukturer og deres materielle virkninger imidlertid ikke blot Dickens og de andre kanoniske føljeton-forfattere. Da Eliot foreslog at skrive *Middlemarch*, var det dickenske månedssblad til en shilling blevet til en dødssejler. Ugebladene til en penny var for billige til Eliots ophøjede kunst. Det fremherskende trebindsværk, tripeldækkeren, kostede endnu den svimlende sum af 31½ shillings (en månedsløn for en arbejder),⁵ og udgiverne, Blackwood's, ønskede at undgå de økonomiske begrænsninger, tripeldækkeren førte med sig, og samtidig ønskede de sig adgang til nye markeder af *bogkøbere* i stedet for *boglånere*.

Detaljerede fortællinger om produktionen af *Middlemarch* er tilgængelige andetsteds,⁶ så for at gøre en lang historie kort, var det, man samarbejdede om, en 'uhørt' fornyelse: en fire-binds-roman, udgivet i otte boglange dele, hveranden måned, til 5 shillings per del. Hver del ville ligne og føles som et luksuriøst tripeldækker-bind, med en lignende typografi, spatiering og papirkvalitet, men i lommestørrelse og til 5s., distribueret hveranden måned via detailhandlere som Smiths snarere end via kommercielle biblioteker. På grund af dette innovative format kunne Eliot lege med de generiske og formelle kendetegn forbundet med både føljeton- og bogfiktion, og dermed skabe en fornyende litterær æstetisk form.

Pointen er, at *Middlemarch* ikke kan afvises som en uregelmæssighed, der led under virkningerne af victoriansk kommercialisme, men at den fremviser de materielle tegn fra et bestemt kommercielt øjeblik, præcis som enhver anden udgivet roman fremviser tegnene på *sin* varegørelse. Der findes groft sagt intet neutralt 'normalformat'.

Præsentationen af førsteudgaven

Det litterære produktionsteam, der bestod af George Eliot og hendes 'agent, apologet, markedsanalytiker, ægtemand og insisterende sælger' George Henry Lewes, var ikke ligeglade med forlagsbranchens kommercielle processer. Det kan udlæses af titler som Lewes' *The Principles of Success in Literature*⁷ eller i breve fra Eliot til sine forlæggere Blackwood's:

“Many thanks for your promptness, and a sincere Amen to your wishes for our mutual future. I can desire nothing more satisfactory than that our relations should continue as long as my writing life.

And now, for the new edition of my books. Mr Lewes's suggestion is, that a 6/- edition might be published in moderate numbers, which, if stereotyped, might be reproduced on thinner paper as the 2/6 edition – one set of types thus serving for two editions. You, of course, will weigh the merits of this suggestion against those of any other plan you may have in mind.

Meanwhile, reconsideration has changed my views as to the retention of copyrights ...⁸

Deres mål var at sikre sig et passende økonomisk afkast, men det tillod dem også at benytte udgivelsesprocesserne til bestemte litterære formål.⁹ Så tidligt som 1861 blandede Eliot sig i firmaets annoncer i pressen for at afværge et problem i den ønskede reception af hendes værk. Hun var bekymret for, at hendes publikum ikke ville læse hendes bog som et seriøst kunstværk. Hun skrev til Blackwood og foreslog: “The advertisement, I think, should be headed ‘New Work by George Eliot’. Then, I would simply put ‘Silas Marner, the Weaver of Raveloe. In 1 volume’ – avoiding the word *story*” [Eliot's kursiv].¹⁰ Annoncen i *Athenaeum* (9. marts 1861) blev trykt i overensstemmelse med Eliots anmodning, og Eliot og Blackwood anvendte dermed forretningsaspekter til æstetiske såvel som kommercielle formål.

Sir James said, “Ex
who had so few spon

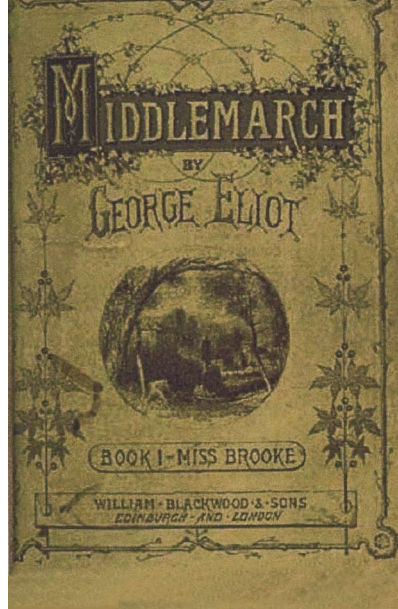
Det var allerede blevet besluttet, at *Middlemarch* skulle nyde godt af fordelene ved føljetonformatet, men undgå det skær af 'billigbog', der kunne skade dens reception. Til 5 shillings for hver del på ca. 200 sider ville den ikke blive forbundet med de 32-siders flerlagede fortællinger fra de udtjente månedblade til én shilling. Med sit imponerende omfang og stive papiromslag, "attractive but not bookstallish", som Lewes udtrykte det, ville den også have noget af den samme formelle enhed og fysiske fornemmelse som den prestigøse tripeldækker.¹¹ Blackwood's driftsleder, Langford, havde foreslået en tykkere slags papir, siden "the public want quantity for their money but might be satisfied with the appearance of it...",¹² og der var lagt meget arbejde i at omorganisere slutningerne på kapitlerne for at holde hver del i nogenlunde samme længde. Simpson, Blackwood's bestyrer i Edinburgh, havde endog brugt endnu kraftigere papir for at gøre den kortere del III tykkere.¹³

Den planlagte pris på 5s. var stadig kilde til bekymring. "The part must not look thin for 5/-..." havde Lewes skrevet til Blackwood's i august 1871. Blackwood's eksperimenterede med varierende papirstørrelser i forhold til typografiens tæthed på hver side, men de krævede kombinationer, der ikke ville hæve produktionsomkostningerne unødigt.¹⁴ Langford prøvede, men det var Simpson, der endelig fandt den rette løsning i forhold til omkostningerne, og hvad angik dens fremtræden: "it goes into the pocket and yet makes a handsome volume."¹⁵ Bogens fysiske størrelse var en dygtig kombination af det bærbare og det storslåede, som på én gang signalerede noget privat og noget vigtigt, alt sammen opnået inden for acceptable grænser for produktionsomkostninger.

Den 11. september havde Lewes skrevet til John Blackwood: "By the way a thought strikes me. Would it not be well to have an advertisement sheet bound up with each part – as Dickens and Thackeray had with their parts? (though not of course on the covers). This would not only bring in some hard cash, it would help to make the volume look bigger for the 5/- which in British eyes is a consideration not to be neglected."¹⁶ Langford, den 12. september, var usikker på forslagets anvendelighed, og på om annonceringen skulle overlades til en agent. Ikke usædvanligt for den victorianske udgivervirksomhed blev annoncerne imidlertid endelig inkluderet, selv om der kun blev bragt annoncer af den rigtige slags: meget ordrige, få illustrationer, ingen halvnøgenhed, og meget ædruelige.¹⁷

Annoncerne i førsteudgaven af *Middlemarch* er af en bestemt type. Der er patentlys, sæber og vågelys: "The aërated candles have longitudinal channels ... adding brilliancy to the flame", "This unknown candle gives the most brilliant light". Fruers sovekammerlys, som de strålende juveler i *Middlemarch's* fortælling, er "beyond question the most striking and beautiful candles ever produced."¹⁸ Ofte tilbagevendende er en Chocolat de la Cie. Coloniale, "a colonial chocolate of superior quality and sugar". Der er parfumer fra Crown Perfume Company, dufte fra Meadow Queen, Hawthorn Bloom, White Rose eller Wild Flowers of India, som tilbød en verden af dufte samlet fra Eliots Midlands til Madras. Mr. Streeter, Guldsmed og Juveler for Prinsen og Prinsessen af Wales og Hertugen af Edinburgh, tilbyder gaveartikler, mens Jenner og Knewstub's leverer patenterede tasker og kufferter, af Her Majesty's Royal Letter Patent.

Ill. 1: Omslaget til første del af
førsteudgaven af *Middlemarch* (1871)



Nogle af de værdier, der udtrykkes her, kan læses i klynger. Der er den afmålte vigtighed, manglen på løssluppenhed, den overlegne, men ikke desto mindre konstruerede enkelhed ved kultiveret natur, rent guld og blændende lys. Først og fremmest er der privatlivet: Den parfume, der bæres på kroppen, og de smykker, man bærer eller giver til sin elskede, de medikamenter, der skal indtages og belønnes med et stykke fint chokolade, og vågelysene, som man efterfølgende falder i søvn (eller læser) ved, er alle private fornøjelser uden den store samfundsmæssige støj, som tilskynder til det intime samkvem mellem læseren og objektet i hånden.

Gillian Beer diskuterer annoncerne i sit bidrag til *Middlemarch in the Twenty-First Century* (2006) med et lignende formål. For Beer udpeger disse annoncer de diskursive områder, datidens læsere reagerede på, og som de måske også fortolkede ud fra romanen, men hun er aldeles klar i sin vurdering af deres betydning. “The advertisements form a surface of common expectation and need between writer and first reader.”¹⁹ Denne fælles flade stammer fra materielle tegn hinsides teksten, og den påvirker den mulige fortolkning.

Designet af omslaget udgjorde også en stor mulighed for at fremhæve de mest attraktive værdier. Gail Korn har allerede gennemgået den eksisterende korrespondance og rekonstrueret omslagets udvikling.²⁰ Det er dog værd at efterspore de enkelte led i omslagsfarvens og trykkedesignets udvikling (ill. 1).

Den 19. september 1871 sendte William Blackwood Lewes en bog med eksempler på mulige farver til omslaget. Blackwood mente, at Lewes var interesseret i en ‘sart lilla nuance’ fra de fremsendte eksempler, og han udtrykte sin billigelse. Den 22. september svarede Lewes, at den farve, han og Eliot havde brug for, ikke var i bogen med eksempler, og han returnerede et eksempel på den farve, de ønskede (nødvendigtvis grøn), og spurgte, om ikke Blackwood’s kunne matche den. Den returnerede grønne var ‘for gul’, ‘ikke den nuance, de foretrak’, og kunne Blackwood’s desuden returnere et rettet titelblad på brungult og gult papir, i tillæg til den ønskede grønne, for et endeligt valg?²¹ En uge senere svarede Lewes, at Eliot snarere “hældede mod den Dickens-grønne”, og de vedlagde en prøve fra *Edwin Drood*.²² Den nuance, de alle endelig besluttede sig for, var mere gulgrøn end *Edwin Drood*,

men stadig grøn som i deres oprindelige betingelse. Men hvad Korn ikke nævner er, at Dickens havde brugt vekslende nuancer af grøn til føljetoner siden sin ikoniske *Pickwick Papers*.²³

Hvad designet angår, havde Eliot allerede den 22. september ladet forlæggerne vide, at hun spekulerede på at inkludere en vignette som forsideillustration. Hun kunne lide nogle, Blackwood's allerede havde benyttet, og foreslog noget i den retning, "if you have a *circular* vignette, such as those on the covers of the [cheap] edition [of Eliot's works] – only it must be one representing a manor house or bit of town with a steeple and gables." Lewes og Eliot var interesseret i, at den ikke skulle optage meget plads, at den skulle være elegant, og at den ideelt set burde forestille Middlemarch eller Freshitt.²⁴ De træk, de ønskede at understrege, var indtil videre det cirkulære øjeperspektiv, ordentlige og velstående hjem (herregårde og gavltrekanter) og arkitektoniske detaljer fra en engelsk købstad (by, gavltrekanter og kirketårn). Korrekturprøver blev sendt af Blackwood's, og den 5. oktober svarede Lewes, at Eliot og deres ven, arkitekten og designeren Owen Jones, indtrængende foreslog to ændringer; at sænke Miss Brooke-titlen for at give 'et lettere og mere yndefuldt indtryk' og at sænke vignetten og fjerne dens ydre ramme for at få den til at se mindre ud som en medaljon (og mere som en globus). I november var Lewes og Eliot "charmed with the design of the title-page, and also agree that the green is more effective (and less clerical) than the mauve. Brush away as vigorously as you will only don't 'overbrush' it." Det var tydeligvis vigtigt for Eliot og Lewes, at designet var i orden.

Det endelige omslag bestod af sort typografi på gulgrønt papir. Rammer med blade og grenmotiver, komplet med bær, slynger sig ind i og rundt omkring skriften, som ligeledes er rustificeret. Den dominerende titel er 'Middlemarch' ('A study of Provincial Life' på indersidens titelblad) efterfulgt af Eliots navn. Vignetten er en gravering, der viser landlige bygninger, en kirke, et gods og et hus, omringet af træer. Foran bygningerne er en mark, hvor der høstes. I forgrunden er der store træer, unge, modne og fældede, arrangeret for at gentage det cirkulære motiv. En hestevogn med to figurer på vej mod billedets centrum forbinder forgrunden med baggrunden.

Korn identificerer de værdier, omslaget udtrykker: "The immediate and lasting impressions created by the wrapping were those of intense greenness, of bucolic rusticity, of picturesque nature, of an idealised countryside ..."²⁵ Værdierne udtrykkes imidlertid meget stærkere end som så på omslaget. Først og fremmest er der de tre engelske, landlige bygninger: et gods, et hus og en kirke, der tilsammen udtrykker tre vigtige britiske institutioner. Der er to skikkelser, et par, der bevæger sig ind mod midten af motivet. Men det er cirklen selv, globussen eller krystalkuglen, der indikerer udstillingen af et univers. *Middlemarch* begynder selvfølgelig med ordene "Who that cares much to know the history of man ...", og resten af romanen er et forsøg på en sådan universel historie, med udgangspunkt i British Midlands. På omslaget, som om vi ikke allerede vidste det, er universet i bund og grund engelsk, sammenfattet i den engelske selvejerstands takstræer og elme, som er arrangeret i ungdommens, modenhedens og dødens tre aldre, i en uendelig engelsk cyklus.

Rundt om billedet befinder titlerne sig, med rustikke serif-typer, der indimellem fremstår i tredimensionelt relief. Titlen og deltitlen er som håndskårne mindetavler,

med graverede skygger for at antyde en overflade. De grene, der former forfatterens navn, synes først at være ved at slå rødder, men ved nærmere eftersyn viser de sig at spire. Eliot er ikke en engelsk blomst, men en rod, en kilde hvorfra blomster gror, en del af den jord hvorfra engelskheden flyder frem. Det, som forbinder disse tavler og rummer både Eliots frugtbare navn og det øjenformede univers, er den dekorative ramme. Og her må vi gøre et sidespring.

De store skikkelser i den engelske litteratur i Victoriatiden inkluderede Shakespeare, Dickens, Scott (i begyndelsen) og Chaucer, der alle havde både litterær og kommerciel værdi. Mens Eliots påskønnelse af Scott gennemsyrrer selve fortællingen i *Middlemarch*, henviser der til Shakespeare og Chaucer, såvel som Milton, Johnson, osv., i kapitlernes epigrafer. De epigrafer, der er anonyme, og som synes at kommentere fortællingen på rammende vis, er af Eliot selv. Hendes ord står i fornemt selskab. De tilhører det samme ordlandskab som de største engelske forfattere. Men på omslaget er der også afskygninger af de samme store forfattere (i hvert fald Chaucer og Dickens) i blad-, gren- og bærrammen.

Siderammer er almindeligt forekommende i både bøger og de visuelle kunstarter i almindelighed, men i marginerne på manuskripter fra Middelalderen findes en særlig variant af den dekorative ramme. Disse rammer, der ofte antager organiske former, omkranser både billeder og tekst, og deres detaljer er fyldt med betydning. Bladformerne er forbundet med *fine amour*, som betegner en kysk, spirituel kærlighed, mens blomsterformerne er forbundet med *plaisance*, de mere jordiske glæder.²⁶ Et sådant illumineret manuskript forestiller Chaucer ved Richard IIs hof og benytter både blad- og blomsterformerne (ill. 2). Det ville være latterligt at hævde, at *Middlemarch*s dekorative ramme var en bevidst reference til Chaucer, men det er rimeligt at sige, at brugen af sådanne dekorative rammer er ensbetydende med at basere et bogomslag på en manuskripttradition, der daterer sig tilbage til den engelsk-franske middelalder, som inkluderer Chaucer. Det er den samme tradition, Dickens trak på i *A Tale of Two Cities*, *Martin Chuzzlewit*, *Bleak House* og *Our Mutual Friend*, hvor rammerne er komponeret af et ikonisk materiale, der slynger sig ind og ud af skriften på samme måde som bladene og blomsterne på *Middlemarch*s omslag.

For at vende tilbage fra digressionen, så bliver det, der præsenteres på omslaget, med dets billeder, vignetten, tavlerne og Eliots navn, med al deres betydning – universet repræsenteret gennem generationer af landlig engelskhed, opretholdt gennem ledsagende værdier – forbundet på siden af 'Dickens-grønt', en middelalderlig manuskripttradition og dens forbindelser til Chaucer, sammen med omarbejdelsen af den samme tradition i Dickens' føljetoner. Pudsigt nok rummer det omslag på *Edwin Drood*, som Lewes refererede til, en underlig modsætning til *Middlemarch*s omslag (ill. 3). Vignetterne omkranser den bladrigge ramme. Der er også den grønne farve, men Eliots er en mere moderat gulgrøn. Dickens var aldrig nogen dybsindig tænker og kunne ikke have fundet vej til Eliots epigrafer, men Dickens repræsenterede andre værdier, som Eliot formentlig respekterede og gentog på sin egen facon. Denne quasi-Dickenske sympati for Englands 'jævne folk', en tradition, der går tilbage til Shakespeares bondetampe, fremhæves i teksteksterne tegn med en eftertrykkelig litterær og kommerciel appel.

Nogle tidlige værdier og den senere udvikling

Omslaget og annoncerne forsvandt, da *Middlemarch* blev genudgivet. Det vigtige spørgsmål her er, hvilke værdier der overlevede i de senere salgsfremstød.

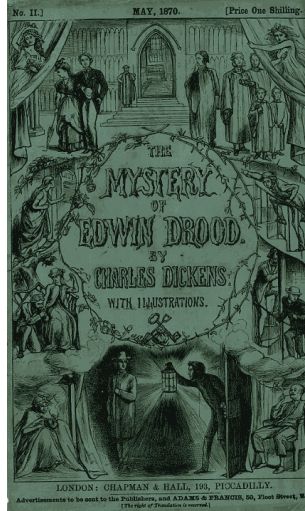
Originaludgaven til 5s. pr. del blev næsten udsolgt (oplaget stabiliserede sig ved 5650 eksemplarer af hver del, med blot 366 resterende eksemplarer til indbinding i 4 bind).²⁷ Et genoptryk til 21s. blev derefter drøftet entusiastisk. Firebinds-udgaven til 21s. – ‘guinea’-udgaven – blev publiceret tidligt i 1873, og der blev trykt 2724 eksemplarer mellem februar og november 1873. Som Blackwood erklærer i sit regnskab til Lewes: “the continued sale of the 21/- edition is a grand triumph.”²⁸ Men det, der virkelig forbløffede alle, var succesen med *The New Edition – Complete in One Volume*, et billigt genoptryk fra 1874 til 7s. 6d., beregnet på den ‘lavere klasse’ af læsere, ligesom Blackwood’s tertiære marked for billige étbinds-genoptryk til 6s.



Ill. 2: Chaucer læser *Troilus and Criseyde* ved Richard II's hof. Illumineret manuskript fra begyndelsen af 1400-tallet.

Et oplag på 3150 eksemplarer blev trykt i maj 1874, og den 22. maj var næsten 3000 af disse blevet solgt. Yderligere oplag på 2100 eksemplarer blev trykt i juni og juli, og begge blev udsolgt: I slutningen af 1874 var der solgt over 10.000 eksemplarer. Efterspørgslen var så stor, at étbinds-udgaven efterfølgende blev genoptrykt i 1876, -78 og -78, med 2100 eksemplarer pr. oplag, samt i 1880 og 1881 med hhv. 2100 og 3150 eksemplarer.²⁹ Allerede i august 1874 kunne Eliot erklære, at “the sale of *Middlemarch* is wonderful out of all whooping.”³⁰ Haight anslår Eliots verdensom-

Ill. 3: Det Dickens-grønne omslag til *Edwin Drood* (1870)



spændende salg til at være omkring 30.000 eksemplarer i 1879, af hvilke 21.500 eksemplarer må være i et enkelt bind. Størstedelen af *Middlemarch*s købere købte således uden tvivl den billige udgave.³¹ Som Carroll konstaterer: “*Middlemarch* had at last found its most saleable format.”³²

De tekstuelle forandringer fra førsteudgaven og den billige étbinds-udgave fra 1874 gennemgås af Beaty.³³ Argumentet om, at forandringerne var led i et bevidst forsøg på en ny form, er desværre særdeles svagt. Beaty viser bl.a., at Eliot fjernede flere tilfælde af forfatterkommentarer fra korrekturarkene til udgaverne fra 1871-72 og 1874.³⁴ Beaty skriver, at “A modern reader might be tempted at first to infer from such changes that George Eliot was consciously minimising authorial comment and moving in the direction of the Jamesian novel,” men otte rettelser i en roman på 1000 sider kan næppe siges at udgøre en egentlig ‘bevægelse’.³⁵ Selv om det skal bemærkes, at mange autoritative genoptryk af *Middlemarch*, som f.eks. Norton Critical Edition (1977, 2000), er baseret på udgaven fra 1874, ‘den sidste med forfatterens rettelser’, så er de tekstuelle ændringer i dette specifikke tilfælde – med hendes omskrivning af *Finalen*³⁶ som en mulig undtagelse – ikke nok til at fravriste førsteudgaven dens primære betydning.

For en boghistoriker er situationen imidlertid noget anderledes. Med et eksemplar af étbinds-udgaven i hånden er det let at forestille sig, at den billige andenudgave er mere perfekt. Alle Eliots rettelser er på plads, og hendes verden er kondenseret i én bog i en fiks størrelse. Den føles næsten som en lommebibel. Typografien er tæt, ja endog monumental, og siderne har en bibelsk tyndhed. På den anden side fremstår førsteudgaven umiddelbart som en børnebog, med store bogstaver og kun lidt på en side. Sådanne gisninger kan boghistorien imidlertid også bidrage til at opklare.

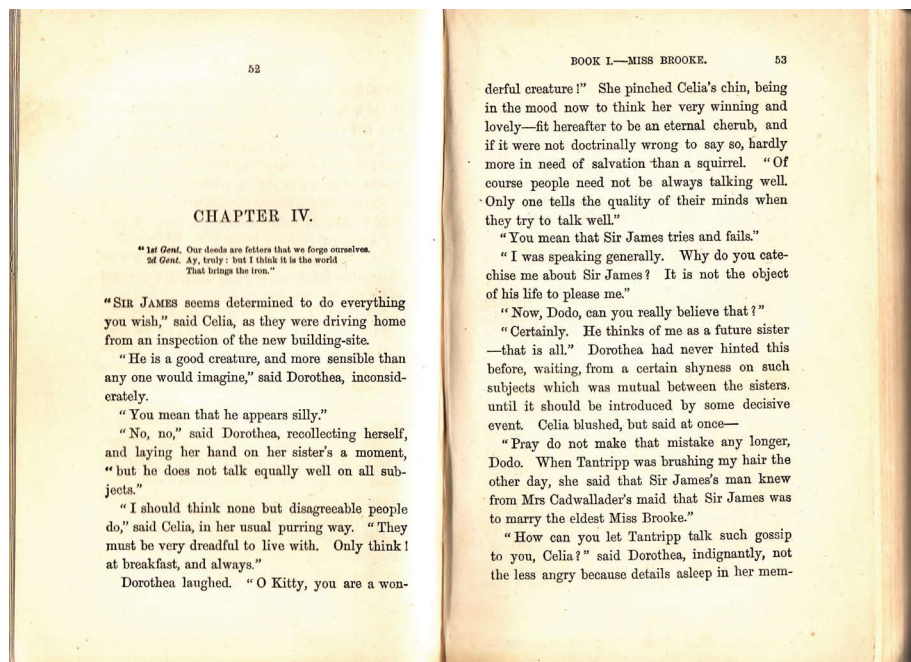
Papirpriserne faldt med forandringen fra håndlavet til industrifremstillet papir fra omtrent 1804 indtil slutningen af 1830’erne.³⁷ Papirstørrelserne forøgedes også gradvist fra 1830’erne indtil slutningen af århundredet, og de større ark muliggjorde flere foldede sider pr. ark, hvilket reducerede antallet af trykkeoperationer og dermed de samlede produktionsomkostninger.³⁸ Da det nye plateau blev nået, medførte det imidlertid blot nye stordriftsfordele. Ved at anvende Weedons BPCD er det muligt at fremføre den uhyrlige påstand, at den gennemsnitlige procentdel af produktionsomkostningerne, som blev brugt på papir (for de repræsenterede titler i BPCD med oplag på 1000 eksemplarer), forblev støt mellem 46% og 36% mellem

1836 og 1876: dvs. at papir stadig udgjorde mellem en tredjedel og halvdelen af de samlede produktionsomkostninger (sammenlignet med de ca. 12%, det udgjorde i 1916). Desuden steg gennemsnitsprisen på papir mellem 1836 og 1876, selv om teknologien muliggjorde en meget mere økonomisk brug af papiret, og prisen faldt først drastisk senere i århundredet.³⁹ De enorme mængder af papir, der blev brugt til førsteudgaven, signalerede derfor overflod, en salgbar værdi. Denne overflod, som også findes i tripeldækkeren, understregedes af den øvre margin på en blank halv side, den generøse skriftstørrelse og spatiering, og de store indre, ydre og nedre marginer. Forlæggeren William Tinsley skrev i sine erindringer, at “the first editions of ... *Middlemarch* are lovely specimens of English printed books”, “... beautifully printed, in good readable types, and on good paper.”⁴⁰ Étbinds-udgaven med sit tynde papir, sine kapitler adskilt af en enkelt linje, sin tætte og lillebitte typografi, signalerer forarmelse, med et medfølgende tab af status, som andre markedsføringsstrategier skulle gøre gældende påny (ill. 4-5).

Hvis en læsning af den billige udgave blev truet af værkets reducerede status, skulle produktionen af den måske også genunderstrege værdier, der gik tabt som følge af den lave pris. 1874-udgaven blev derfor udgivet i et fint hellærresbind. Baker og Ross beskriver omslagsfarven som dybbrun, selv om udgaven på British Library i højere grad synes at være mørkelilla.⁴¹ Senere oplag af andenudgaven var bundet ind i groft rødt lærred. Ryggen har guldtryk, og der er en forgyldt rondel i centrum med to vandrette dekorative striber, som er bloktrykt ind i lærredet. Rondellen viser et landskab med himlen i øverste halvdel og i den nederste halvdel et tydeligvist engelsk hus, forfra og med en have, marker, kreaturer og træer. Et gotisk kirkespir knejser mod himlen, hvor der flyver fugle. Igen er der det samme øjenformede perspektiv, træerne, den kultiverede natur, hjemmelivet, det lokale samt engelske arkitektoniske former: denne gang med en fremhævet længsel efter at flyve (ill. 6). Når man åbner bogen, finder man titelbladet. Væk er den dekorative, rustikke skrift med spirer og blomster: tilbage er blot en usmykket titel og forfatternavnet. Nedenunder er der en vignette, der ser ud til at være løftet fra et landskab af Claude Lorraine.⁴² Dens klassicisme er ikke til at tage fejl af, dens privilegerede, hævede udsigtspunkt og den diagonale konstruktion, der understreger dens enkelte perspektiv, som, i stedet for at fortone sig uendeligt i den grånende distance, afbrydes af en moderne by på vejen mod forsvindingspunktet i solen over bjergene. Igen er der den opdyrkede natur og de engelske arkitektoniske former, men i fraværet af den *repoussoir* og romanticisme, man finder i førsteudgavens vignette, repræsenterer dette Eliots værk med hele den velordnede, regelbaserede kunsts statelige ophøjethed.

Andenudgaven blev genoptrykt af Blackwood's med mere eller mindre det samme udseende indtil 1897, og videre indtil – og muligvis efter – 1920,⁴³ men den sidste udgave af *Middlemarch*, som Blackwood's publicerede i 1870'erne, var mellem 1878 og 1879, i en 19-binds-udgave af de samlede værker kendt som 'the Cabinet Edition', med en yderligere billig udgave, kendt som Standard-udgaven, fra 1890erne. I modsætning til den luksuriøse Cabinet Edition har Standard-udgaven et kompensatorisk motto på halvtitelbladets verso, en strofe af Wordsworth. Udgivne forsøgte uden tvivl at signalere et eller andet ved at inkludere den.

Blackwood's beundring for de mere wordsworthske aspekter af Eliots forfatter- skab, en egenskab John Blackwood værdsatte i hendes tidlige værker, er berømt. Men Wordsworth betyder mange ting: fra et populært ikon til en mand, der omkring år 1800 var engageret i et helt nyt epistemologisk projekt.⁴⁴ Introduktionen til Eliots essay fra juli 1856 giver et fingerpeg. Essayet "makes clear the Wordsworthian conviction dramatised especially in her early novels, that the highest function of art is 'the extension of our sympathies' towards 'the life of the People.'"⁴⁵ Dette var også et salgbart aspekt af Wordsworth, og hvis det var dette aspekt, Blackwood's satte pris på, så ville det formodentlig blive promoveret på halvtitelbladets verso. "So that ye may have clear images before your gladdened eyes of nature's unambitious underwood and flowers that prosper in the shade." Ude af sin kontekst betyder det måske ikke det store, men i lyset af det akkumulerede *Middlemarch*-materiale fra 1871 og fremefter udgør det endnu et nyttigt eksempel på fremhævet betyding.

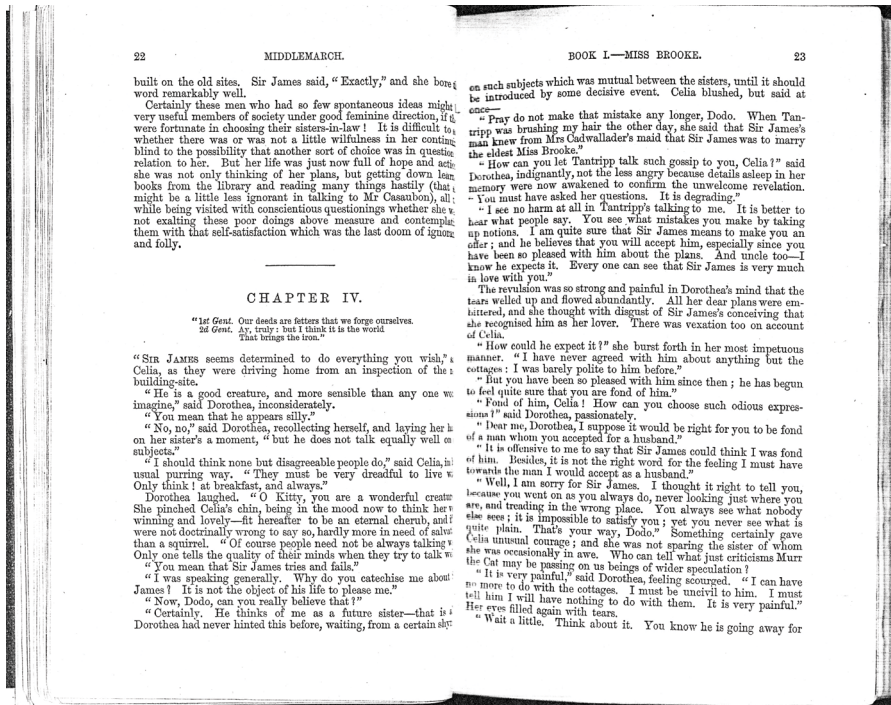


Ill. 4: Opslag fra førsteudgaven af *Middlemarch* (1871-72)

I tillæg til de Wordsworthske værdier, var personkarakteristikken en anden styrke i Eliots forfatterskab, der blev lovprist mere eller mindre enstemmigt. "The book is like a portrait gallery" (*Saturday Review*, 7. december 1872). "For no other writer uses so many instruments in riveting the interest of the cultivated reader about the characters, and springs of character, which she is exhibiting" (*Fortnightly Review*, 19. januar 1873). Selv Henry James tvetydige anmeldelse (*Galaxy*, marts 1873) lovpriser hendes bemærkelsesværdige personskildringer, specielt de mandlige.

Denne interesse i personskildringer afspejler sig i rivaliserende titler, som søgte at lukrere på den mere prægnante *Middlemarch*. I 1876 udgav Guy Roslyn (en første- og andenudgave af) *George Eliot in Derbyshire, a Volume of Gossip about Passages and People in the Novels of George Eliot*, designet med henblik på at understrege, at "[the] *dramatis personæ* of many of her [Eliot's] novels ... have had a flesh-

and-blood existence in the heart of England.”⁴⁶ L. G. Seguin udgav i 1888 *Scenes and Characters from the works of George Eliot*,⁴⁷ en ‘prægtig’ bog med graverede illustrationer og ledsagende tekst. *Middlemarch*-sektionen inkluderer karakterstudier som f.eks. Dorothea, Celia, Casaubon, eller *Dorothea finds her Husband in the Garden, Mr Featherstone’s Deathbed*. Og Seguins marked forblev ikke ubemærket. I 1901, i en Blackwood-udgave af *Middlemarch*, forsvandt vignetten med udsigten. Den var erstattet med et persondrama af Dodo, der finder den døde Casaubon, med billedteksten “She laid her hand upon his shoulder and repeated, ‘I am ready.’”⁴⁸



Ill. 5: Opslag fra den billige étbinds-udgave af *Middlemarch* (1874)

Værket *Middlemarch* er resultatet af en udvælgelse af tegn foretaget af både forfatteren og forlæggeren, samt af deres managere og agenter. Deres selektioner fik ikke blot *Middlemarch* til at skille sig ud fra andre værker i løbet af den oprindelige udgivelse, men i efterfølgende udgaver undergik selektionerne forandringer, og deres kumulative effekt muliggjorde en fremhævelse og promovning af bestemte værdier, der lå hinsides originalmanuskriptets virke. Disse variationer, betydelige differentieringer hinsides teksten, var variationer i typografi, skrifttype, størrelse og spatiering, i sidekvalitet og -kvantitet, i pris, i format og i den indledende føljetonform og efterfølgende distribution som billigbog. For teksthistorikere og litteraturhistorikere kan der måske stadig trækkes en grænse mellem de tekstuelle og teksteksterne tegn, men boghistorikere, der beskæftiger sig med et værk som *Middlemarch*, kan opnå meget mere ved ikke at trække denne grænse.



Foreløbige konklusioner

Vores sædvanlige reaktion, når værket betydning 'lækker' fra tekstens semantiske grænser over i den materielle overflade og videre ud i distributionens og receptionens kontekst, er at række ud efter Genettes paratekst som en art forståelsesramme, der kan ændre på tekstens betydning. Det giver dog stadig teksten forrang og reducerer dens materialitet til et vedhæng, og i en litteraturæstetisk hermenutik er det stadig en fornuftig reaktion. For materialiteten og den litterære teksts sociologi er sådan en rangordning imidlertid uholdbar. Med en formulering, som minder om Marx, hvordan kan en teksts historie af sociale relationer da adskilles fra den materielle produktions og den materielle receptions kontekst?

Den centrale pointe er, at et boghistorisk perspektiv kan undlade at tildele enten forfatteren eller hendes tekst den afgørende rolle. I sin banebrydende *The Reading Nation in the Romantic Period* (2004) diskuterer William St Clair forfatter- og tekstbaserede tilgange til litteraturen og beskriver en forfatter-baseret model, hvor forfattere og redaktører skriver, forlæggere medierer deres værker, og læserne læser dem. Men St Clair foreslår et alternativ.⁴⁹ I denne kommercielle model beskriver St Clair, hvordan enterprenante forlæggere og kommercielle interessegrupper opfatter uopfyldte behov i markedet, der kan opfyldes på rentabel vis ved at levere trykning til en passende pris: hvilket nødvendiggør nye finansierings- og markedsføringsstrategier. Imens forsyner forfattere og redaktører forretningsfolkene med passende tekster. De individuelt prissatte tekster distribueres efterfølgende til målgrupperne, hvor læserne tager tilfældige beslutninger om at købe (stillet over for konkurrencen fra alt fra rivaliserende bøger til rivaliserende produkttyper). I denne anden model er alle aktørerne i processen – forfattere, forlæggere, forretningsfolk, købere og især læsere – dele af en kommerciel branche og, fra slutningen af 1800-tallet, dele af et forbrugssamfund, hvor den industrialiserede litteratur optræder. Til vores formål behøver man derfor blot at tilføje, at hver aktør efterlader et materielt aftryk, i produktionen, i distributionen og i den sociale kontekst, værket læses i – og hvert aftryk kan aflæses af hver aktør.

Så mens den litteraturæstetiske kritik både kan og bør diskutere de formelle forskelle mellem tekster som George Eliots og andre tekster – forhåbentlig ikke ahistorisk, som nykritikernes nærlæsninger forsøgte, og helst med justeringer af de æstetiske forventningers historiske horisonter – så er det for den litterære teksts sociologi, som en udfordring til litteraturhistorien, i stedet mere afgørende at identificere ikke bare de litterære, men også de ikke-litterære værdier, som blev opfattet af de mennesker, der rent faktisk brugte disse bøger, og at se hvordan variationerne i værket fortløbende genudgivelse og redistribution formåede eller ikke formåede at leve op til forandringerne i menneskers behov.

Noter

- 1 Citatet er fra *George Eliot Letters*, I-IX, red. Haight, Princeton, herefter *Letters*: jf. *Letters V*, s. 190. 'Tekstens sociologi' er taget fra D.F. McKenzies berømte essay *Bibliography and the sociology of texts – the book as an expressive form*, the Panizzi Lectures, 1985, udg. The British Library 1986, som søsatte den britiske gren af nyere boghistorie fra de tidlige 1990'ere, med base på Reading University og nu University of London, og det som senere blev kendt som New Bibliography. Den internationale organisation, som er forbundet med denne udvikling, er SHARP (Society for the History of Authorship, Reading and Publishing, <http://www.sharpweb.org/>).
- 2 Jf. Lucasta Miller, *The Brontë Myth*, Jonathan Cape, 2001, Peter Widdowson, *Hardy in History*, Routledge, 1989, Leah Price, *The Anthology and the Rise of the Novel: from Richardson to George*, Cambridge, 2000.
- 3 *The Contemporary Review* aug. 1872 var i stand til at tildele denne status, selv før de sidste dele var udgivet, af "primarily a work of great art". Den seneste bekræftelse er Chase, Karen (red.), *Middlemarch in the 21st Century*, Oxford, 2006.
- 4 Fanny Burneys *Camilla* (1796) blev udgivet i fem bind, Fieldings *Tom Jones* (1749) i seks, Richardsons *Clarrisa* (1748) i syv og *Tristram Shandy* i ni bind over otte år. Viktorianerne foretrak tre bind og andre flerbindsformater, mens étbinds-værket var det populære format til billigere andenudgaver.
- 5 Landarbejderes lønninger i begyndelsen af 1800-tallet er blevet anslået til mellem 12s og 18s pr. uge, mens den tilsvarende løn for bygningsarbejdere i London i midten af 1860'erne blot var 6s. Niveauet af den disponible indkomst bør også tages i betragtning: Mad udgjorde en større andel af husholdningsbudgettet end husleje; det omvendte af forholdet i dag. Jf. Simon Eliot (2001), "The Business of Victorian Publishing" i Deirdre David (red.), *The Cambridge Companion to Victorian Fiction*, Cambridge, 2001, s. 37-60, Dale Porter, *The Thames Embankment*, University of Akron Press, 1988, Judith Flanders, *The Victorian House*, Harper Collins, 2003, s. 397, xxvi og xxvii.
- 6 Den tidligste version synes at være Sutherlands "Lytton, John Blackwood and the Serialisation of 'Middlemarch'" i *The Bibliothek*, 1975, vol. 7 s. 98-104, hvor hovedvægten vedrørende det nye format ligger ved en korrespondance 20 år tidligere mellem Blackwood og Bulwer Lytton. Essayet transformerer sig så til Sutherlands (1976a) "Marketing Middlemarch", der hævder, at værkets formelle integritet direkte kunne tilskrives de markedsføringsbeslutninger, Blackwood foretog. Carroll kalder så forslaget om delene til 5s. for en "fine balancing of creative and commercial needs" med Lewes i den centrale rolle som romanens jordemoder, der forenede æstetiske krav med økonomiske realiteter (*Middlemarch* 1986, xxxv og xxxix). Simon Eliot fortsætter efterfølgende fortællingen, men fremhæver spørgsmål om amerikanske rettigheder og forfatterens betaling, men han hævder eksplicit, at det eksperimenterende format "continues to influence the way in which a modern reader responds to the novel" ("Books and their readers – part 2" i da Sousa Correa, 2000).
- 7 G. H. Lewes, *The Principles of Success in Literature*, London 1865, genudgivet af Gregg International, Hants, 1969. Den allestedsnærværende 'Principles of'-kuplet henviser til den videnskabelige tradition for titler som *Principles of Political Economy*, *Principles of Evolution*, etc.
- 8 GE til JB, *Letters VIII*, s. 289-290.
- 9 Der tænkes her ikke mindst på diskussionerne om *Middlemarch*s og hendes andre værkers format, samt f.eks. på Roland Andersons tre essays, "Negotiating for Mill on the Floss" (1978), "George Eliot Provoked" (1973) og "Things Wisely Ordered" (1982).

- 10 *Letters* III, s. 384.
- 11 For Lewes' originale forslag til *Middlemarchs* format, udseende og distribution, se *Letters* V, s. 145-146.
- 12 *Letters* V, s. 187-189.
- 13 *Letters* V, s. 251, Blackwood til George Eliot. Formatets indvirkning på den æstetiske struktur diskuteres i Frost, Simon *Business of a Novel*, 2006, Aarhus Universitet, som indeholder de væsentligste referencer, hvoraf den vigtigste er Beaty, Jerome, *Middlemarch from Notebook to Novel*, Illinois, 1960.
- 14 *Letters* V, s. 189 og 190. Jf. s. 190, n.1. Simpson mente, at Bog I var for stor til Langfords foreslåede oktav-format, "unless we increase the quantity of pages and of course diminish the meagre margin of profit left to us."
- 15 *Letters* V, s. 190. Selv om Lewes stadig ønskede, at linjelængden "be reduced by 2 ms".
- 16 *Letters* V, s. 185 og 184.
- 17 Førsteudgaven af *Nicholas Nickleby* bragte annoncer for genstande som en Nickleby 'pen', mens *The Mysteries of Edwin Drood* (1870) havde en vægtig annoncør i hver del. *Droods* første del havde 36-siders annoncer i begyndelsen, der reklamerede for Macmillan and Co.'s nyeste romaner, for *Athenaeum*, og Messrs. Blackwood's nye udgivelser, men også for Mrs S.A. Allens hår-restaurerende middel, Limmers selvhævende mel, Mrs T. Young, 'Home Indian and Colonial Outfitter', "Greater sale of ladies' underclothing", Parrs 'Life Pills', og 'Vowel'-vaskemaskinen, Samuel Nye and Co. hakke- og pølsemaskiner, og Naldire's Tablet, 'en medicinsk sæbe til at vaske hunde': jf. British Library hyldemærke c.144.c.6.
- 18 Her bør man drage analogier til Eliots apologet Alexander Maines udgivelser, især *Maine* (1872) og (1878).
- 19 Fra et præpublikationseksemplar stillet til rådighed af forfatteren.
- 20 Gail Korn (2000), "[T]o correspond with you in green-covered volumes": George Eliot, G. E. Lewes and the production of her books" i *Ma(r)king the Text: the presentation of literary meaning on the page*, red. Bray, Handley og Henry, Ashgate, 2000, s. 12-25. (Citater i titlen er Eliots beskrivelse af forfatter-læser-forholdet i forhold til *Middlemarch*). Som undertitlen antyder, er Kornes hensigt at påvise, at den visuelle præsentation af *Middlemarch* var et led i en bevidst ekspressiv strategi fra Eliot og Lewes. Korn viser den slående forskel i design mellem *Middlemarch* og *Daniel Deronda*, og foreslår, at *Derondas* omslags grå strenghed var designet for, at distancere hendes værk fra en vis letfærdighed, som de var bekymrede for at det kunne have antaget med *Middlemarchs* mere overlæssede omslag, eller måske især med Maines *The George Eliot Birthday Book*.
- 21 *Letters* 5, s. 196.
- 22 Fra *Letters of George Henry Lewes*, citeret af Korn i Bray (2000), s. 18, n. 14.
- 23 *Edwin Drood*, *Pickwick Papers*, *Nicholas Nickleby*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Sons*, *David Copperfield*, *Tales of Two Cities*, *Little Dorrit* and *Bleak House* har alle grønne og blålige omslag.
- 24 *Letters* 5, s. 192. GHL skrev Fernhurst, men man antager, at han mente Freshitt.
- 25 Korn (2000), s. 20.
- 26 Peter Ackroyd, *Chaucer*, London, Chatto and Windus, 2004, prolog.
- 27 Blackwood's regnskab til GHL, i *Letters* V, s. 348-349.
- 28 Blackwood's regnskab til Lewes den 17. januar 1874, *Letters* VI, s. 10-11.
- 29 *Middlemarch*, red. Carroll, s. lxii og Sutherland, s. 202: hvilket svarer til mindst 21.550 eksemplarer af den billige udgave inden for denne periode.

- 30 GE til John Blackwood, *Letters VI*, s. 75.
- 31 Haight (1968), *George Eliot*, s. 443. 30.000 minus (5650 + 2724: førsteudgaven og 'guinea'-udgaven) anslår det akkumulerede salg af érbinds-udgaven til at være 21.626 eksemplarer i 1879.
- 32 *Middlemarch*, red. Carroll, s. lxii.
- 33 Beaty (1967), "The Text of the Novel: a study of a proof" i *Middlemarch, Critical Approaches to the Novel*, red. Hardy, London, Athlone, 1967, s. 38-62. Der er knap 800 forskelle, tegnsætningen fraregnet, mellem MS og 1874-versionen: 100 kan tilskrives trykfejl, mere end 500 er rettelser i førsteudgavens korrekturtryk (før den egentlige udgivelse), og omtrent 100 rettelser i 1874-udgavens korrekturtryk. Beaty betragter omkring 100 af disse som vigtige rettelser.
- 34 Beaty (1967) "The Text of the Novel".
- 35 Beaty (1967) "The Text of the Novel", s. 44.
- 36 Udførligt diskuteret af Susan Meikle, "Fruit and Seed: the Finale to *Middlemarch*" i *George Eliot: Centenary Essays*, red. Anne Smith. 1980, s. 181-195.
- 37 Jf. Patten (1978), s. 55.
- 38 Sådan en vovet påstand er først blevet mulig efter Alexis Weedons fantastiske *Victorian Publishing: the economics of book production for a mass market, 1836-1916*, Aldershot, Ashgate, 2003. Jf. hendes afsnit om papir i "Trends in production costs", s. 59-88. Alexis Weedon har været ansvarlig for at skabe the Book Production Cost Database (BPCD) som har behandlet mængden af tilgængelige informationer om økonomiske forhold og oplagsstørrelser. Kun med sådan et formidabelt redskab kan man fremsætte kategoriske udsagn som "the period from 1846 to 1916 saw a fourfold increase in production and a halving of book prices", jf. s. 158.
- 39 Weedon (2003), s. 85-88.
- 40 Tinsley, *The Random Recollections of an Old Publisher*, London, 1900, citeret i Sutherland (1976a), s. 199.
- 41 Jf. Baker og Ross (2002), s. 293.
- 42 Selv Eliot bemærkede, at landskabet i det fjerne næppe var 'Middle Mercian physiognomy'. *Letters VI*, s. 45. Tegningen var af Royal Academy-kunstneren Birket Foster, som blev nabo til Lewes and Eliot i Witley, Surrey: jf. Jan Reynolds, Birket Foster, London, Batsford, 1984. C.H. Jeens foretog graveringen.
- 43 Baker og Ross (2002), s. 292-296.
- 44 Jf. Klaus Mortensen, *In the Time of Unrememberable Being*, Copenhagen, MTP press, 1998.
- 45 Pinneys Introduktion til Eliot, George "The Natural History of German Life" i Pinney (1963), s. 267.
- 46 Roslyn (1876), *George Eliot in Derbyshire ...*, reprinted from 'London Society' with alterations and additions, and an introduction by George Barnett Smith, London, Ward, Lock and Tyler, 1876. William Mottram's *The True Story of George Eliot*, 1906, tilhører også denne gruppe.
- 47 L. G. Seguin, *Scenes and Characters from the works of George Eliot: a series of illustrations by eminent artists*, London, Alexander Strahan, 1888. Bortset fra W. L. Taylor nævnes kunstnerne ikke. Seguin var også ansvarlig for *Walks in Algiers and its Surroundings*, udgivet af Strahan. Man kan spekulere over, hvorvidt Lisbeth Seguins senere ægteskab med Alexander Strahan havde noget at gøre med udgivelsesbeslutningerne.
- 48 Jeg har ikke til hensigt at diskutere dramatiseringer af *Middlemarch* her, men jeg foreslår, at dette netop var et af de elementer, der blev fokuseret på i BBC's tv-dramatisering fra 1994.
- 49 St Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, 2004, s. 447-449.

Litteratur

- Anderson, Roland (1973), "George Eliot Provoked" i *Modern Philology*, bind 71, august 1973, s. 39-47.
- (1982), "Things Wisely Ordered" i *Publishing History*, bind 11, s. 5-39.
- (1978), "Negotiating for Mill on the Floss" i *Publishing History*, bind 2, s. 27-40.
- Baker, William and John C. Ross, (red.), (2002), *George Eliot: A bibliographical history*, Oak Knoll Press.
- Beer, Gillian (2006) "What's not in *Middlemarch*" i Chase (2006), s. 22-54.
- Bray, Joe, Miriam Handley og Anne C. Henry, (red.) (2000), *Ma(r)king the Text: the presentation of literary meaning on the page*, Ashgate.
- Chase, Karen (red.) (2006), *Middlemarch in the 21st Century*, Oxford.
- da Sousa Correa, Delia, (red.) (2000), *The Nineteenth-Century Novel* (series), *Realisms*, Routledge, Open University.
- David, Deirdre (red.) (2001), *The Cambridge Companion to Victorian Fiction*, Cambridge.
- Eliot, George (1986) [1871-72] *Middlemarch*, red. David Carroll, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- Eliot, Simon (2000) "Books and their readers – part 2", i da Sousa Correa (2000), s. 5-39 og 197-228.
- (2001), "The Business of Victorian Publishing" i David (2001), s. 37-60.
- Korn, Gail (2000), "[T]o correspond with you in green-covered volumes': George Eliot, G.E. Lewes and the production of her books" i Bray (2000), s. 12-25.
- Maine, Alexander (1872), *Wise Witty and Tender Sayings, in Prose and Verse*, Blackwood's.
- (1878), *The George Eliot Birthday Book*, Blackwood's.
- Patten, Robert (1978), *Charles Dickens and his Publishers*, Oxford.
- Pinney, Thomas (1963), *Essays of George Eliot*, Routledge and Kegan Paul.
- Richards, Thomas (1990) *The Commodity Culture of Victorian England*, Stanford.
- St Clair (2004), *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge.
- Sutherland, John (1976), *Victorian Novelists and Publishers*, Athlone.
- (1976a) "Marketing *Middlemarch*" i Sutherland (1976), s. 188-205.

	Mk. Pf.
2114 Eisengrein , Mart. Purgatorium, sex concionibus; lat. fec. Tilm. Bredenbach. Ingolst. 1566. Br., r. Titre sali.	5 —
2115 Eisenhuet , Eust. Trost-trieffendes Himmels-Tau zur Erquickung der in d. Fegfeuer geplagten Seelen. Nebst 30 beantwortete Fragstück das Fegfeuer betreffend. Augsp. 1690. 458 SS. 4. Pgt. Ohne Titelkupfer. Wurmstichig.	5 —
2116 Elich , Phil. Ludw., Marp. Daemonomagia sive de daemonis cacurgia, cacomagorum et lamiarum energia. Francof. 1607. 213 pp., 4 ff. Vél. Graesse p. 60.	9 —
2117 Elucidarius , M. Von allerhand geschöpffen Gottes, den Engeln, den Himeln, Gestirnen, Planeten, und wie alle Creatur geschaffen sein auff erden. Frankf. a. M., Gulfferich, 1549. Mit Titelholzschn. u. Signet. 44 Bl. 4 ^o . Br.	30 —
2118 — Dasselbe. Mit angehenkten Bauren Compassz, die Stundt d. tages in d. Handt durch d. Strohalmen zu lehrnen. Franckf. 1580. Mit zahlr. Holzschn. von H. Seb. Beham. 51 Bl. 4. Br.	36 —
2119 Epitre d'un solitaire sur l'éternité des peines de l'enfer. Poème français. Genève et Paris 1723. 2 ff., 60 pp. Toile, non rogné.	4 50
2120 Ernesti , Joh. Programma de imaginibus Angelorum. Cob. 1701. 4 ff. In-4.	2 —
2121 Eusebius , Pamphilus. De evangelica praeparatione lat. interpr. Georgius Trapezuntius. S. l., nom. typ. et ao. (Colon., Ulr. Zell, ca. 1470.) Car. goth. 2 cols. 37 ll. 152 ff. In-fol. Cart.	88 —
Hain (sans l'avoir vu) 6698. Proctor 891. Voici le contenu de qq. chapitres: Quod omnes daemones mali sunt. Qui sunt principes daemorum. De Judaorum theologia. De morali Hebraeorum philosophia. Ab Hebraeis didicit Plato contrarias esse virtutes. Taché d'eau, raccommodages insignif. au 1er feuillet.	
2122 — Le même ouvrage. Venetiis, Nic. Jenson, 1470. Car. rom. 39 ll. 142 ff. In-fol. Cart., tr. d. En étui.	550 —
Hain 6699. Proctor 4066. Sardini III. p. 2. Magnifique exemplaire, les grandes initiales peintes.	
2123 — Le même ouvrage. Venetiis, Leonh. Aurl, 1473. Car. rom. 37 ll. 149 ff. In-fol. Vél.	200 —
Hain 6700. Proctor 4220. Impression fort rare! Seulement deux volumes sont sortis des presses de Leonhard Aurl. On lit à la fin les vers blasphématoires prétendant que l'imprimeur par son travail a rendu l'immortalité au Christ. Bel exemplaire grand de marges, le premier feuillet un peu raccommodé.	
2124 — Le même ouvrage. Venetiis, p. Bern. Benalium, 1497, pridie kal. Jun. Avec 1 jolie figure grav. s. b. (marque typ). Car. rom. 45 ll. 108 ffnc. In-fol. D.-vél. (Avec témoins.)	60 —
Hain-Copinger 6706. Proctor 4893. Edition très-rare. La jolie gravure en bois se trouvant à la fin sous le registre représente St. Jérôme assis dans une niche sur une chaise et tenant de la main droite un symbole de l'église, appuyé la gauche sur un livre, à ses pieds le lion; voir la reproduction de cette jolie marque typ. dans l'ouvrage de M. le Duc de Rivoli, p. 21. Qq. notes marginales ms. Exemplaire d'une tres-bonne conservation; seulement le titre et 2 ff. à la marge restaurés insignif.	
2125 — Le même ouvrage. Hagan., H. Gran, 1522. Bordure au titre. 354 pp. In-4 ^o . Ais de bois. Panzer VII. 90. 192.	12 —
2126 Exorcismo mirabile da cacciare ogni sorte de maleficij: et da cacciare li Demonij: probato. Et per un devoto Religioso composto, et novamente stampato. Venet., Bindoni, 1537. Grav. au titre. 28 ff. Cart.	18 —
2127 — Lo stesso. Venetia, Franc. Bindoni et Mapheo Pasini, 1546. Titre en bord. grav. e. b. 28 ff. Br.	18 —
2128 Vom Exorcismo . Das dieser ohne Verletzung d. gewissens bey d. Tauffe mag gebraucht u. behalten werden. Etliche Tractätlein: 1) J. Menii. 2) Lutheri vorrede üb. d. Tauffbüchlein. 3) Die Gebet bey d. Tauff zu Cölln an d. Sprew. 4) 2 Episteln T. Heshusii. 5) Epistel Ph. Melanchthonis. 6) J. Coleri Büchlein. Weil sich itzo etliche unterstehen denselben auszumustern. O. O. (Berlin), Hans und Fr. Hartmann, 1590. 132 Bl. Kl.-8. Br.	12 —
2129 Exorcista rite edoctus s. methodus omne maleficiar. genus cur. Expos. a quodam relig. et a quodam sacerdote. Lucae 1690. 178 pp. In-16. D.-veau.	9 —

Jacques Rosenthal, Karlstrasse 10, München.