

Grzegorz Zinkiewicz

Uniwersytet Łódzki, Łódź

Brytyjski socjalizm końca XIX wieku a kwestia Imperium: John Ruskin i William Morris

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie różnych postaw wobec ideologicznych i kulturowych założeń koncepcji Imperium Brytyjskiego w kontekście brytyjskiego socjalizmu końca XIX wieku. Obiektem mojego zainteresowania będzie przede wszystkim grupa przedstawicieli tego ruchu, która wywodziła się z kręgów „elity intelektualnej” społeczeństwa wiktoriańskiego, traktująca socjalizm jako antidotum na bolączki obserwowanej rzeczywistości lub jako pewnego rodzaju zwieńczenie wcześniejszych poglądów i przedsięwzięć. Za przykład mogą tu posłużyć dwaj „Wiktoriańscy Mędrzy”, których ugruntowana pozycja i działalność budziły szeroki odzew i spotykały się z powszechnym szacunkiem: John Ruskin i William Morris¹.

Pomimo pozornych podobieństw wynikających z przesłanek ogólnych i wspólnych celów, takich jak krytyka klasy średniej z punktu widzenia

¹ W tym artykule nie zamierzam ujmować prawdopodobnie najbardziej znanej grupy brytyjskich socjalistów wywodzących się z tzw. „elity intelektualnej”, tj. Towarzystwa Fabiańskiego. Chociaż jego członkowie często odnosili się zarówno do Morrisa, jak i Ruskina, to jednak z różnych względów, takich jak pozytywny stosunek Fabian do akcji parlamentarnej i negowanie rewolucji w przypadku Morrisa, czy propagowanie Marksizmu kosztem tradycji Chrześcijańskiej, jeżeli chodzi o Ruskina, obaj odnosili się z dużą rezerwą do działalności Towarzystwa i nigdy nie wstąpili w szereg jego członków.

intelektualisty adresującego swoje przesłanie do klasy pracującej, część przedstawicieli myśli socjalistycznej ustosunkowywała się przychylnie do samej koncepcji, jak również faktu istnienia „Imperium, nad którym nigdy nie zachodzi słońce”, podczas gdy inni widzieli w tymże Imperium jedynie ucieleśnienie agresywnej polityki partii rządzących, oraz kwintesencję wyzysku państw kolonialnych prowadzonego pod przykryciem ekonomicznych zasad leseferyzmu, dodatkowo wzmocnionego nowymi teoriami kolejnej fazy kapitalizmu jak darwinizm społeczny. Taki dualizm w obrębie pozornie jednolitego ruchu może wydawać się do pewnego stopnia zastanawiający, nawet jeżeli uznamy, że w społeczeństwie wiktoriańskim istniały już symptomy charakterystyczne dla epoki dzisiejszego późnego kapitalizmu w warstwie ekonomicznej, czy też tzw. „kondycji ponowoczesnej”² w odniesieniu do sumy zjawisk i postaw kulturowych składających się na pojęcie postmodernizmu. Innymi słowy, społeczeństwo tamtego okresu mogło już funkcjonować w obrębie rizomatycznej sieci³, zaś hierarchiczna struktura społeczna, wraz z towarzyszącym jej szeregiem konserwatywnych zasad i wartości, była jedynie próbą nadania określonego kształtu czemuś, co w istocie nie posiadało ani formy ani jednorodności.

Stosując rozumowanie dedukcyjne i zasady tradycyjnej logiki należałoby uznać, że socjalizm w Wielkiej Brytanii był w rzeczywistości jedynie zlepkiem kontrastujących ze sobą prądów i teorii (zatem nie istniał w znaczeniu homogenicznego ruchu/formacji), lub też jego przedstawiciele nie posiadali wystarczającego przygotowania teoretycznego w tym zakresie, a zatem działali w oparciu o własne przemyślenia i interpretacje. W drugim przypadku, ich poglądy byłyby tylko z pozoru „socjalistyczne”. Natomiast postrzeganie socjalizmu w oparciu o rozumowanie indukcyjne i studium przypadku wydaje się prowadzić do bardziej spójnych wniosków, a podstaw ruchu można doszukiwać się w dwóch niezależnych źródłach tej doktryny: „socjalizmie oddolnym”, który wyrósł z konkretnych problemów klasy pracującej w Wielkiej Brytanii i „odgórnym”, tj. wywodzącym się z filozofii społecznej

² Wyrażenie „kondycja ponowoczesna” zostało po raz pierwszy szczegółowo wyjaśnione przez Jean François Lyotarda w jego pracy *Kondycja ponowoczesna (La Condition postmoderne)*, wydanej w roku 1979.

³ Pojęcie rizomu lub kłącza w kontekście analizy socjologicznej było jednym z centralnych zagadnień w pracach Gillesa Deleuze’a i Feliksa Guattariego, w szczególności ich wspólnego projektu *Kapitalizm i schizofrenia* (1972–1980).

na Kontynencie Europejskim. Pomimo to, stosując ww. kategorie nadal nie da się wytłumaczyć postawy brytyjskich socjalistów odnośnie ich postrzegania Imperium – od bezkrytycznej apoteozy do całkowitej dezaprobaty.

Próbę wyjaśnienia tego zjawiska można podjąć w oparciu o poglądy wspomnianych dwóch czołowych przedstawicieli socjalizmu epoki wiktoriańskiej reprezentujących inne wersje ruchu: socjalizmu chrześcijańskiego Johna Ruskina i „idiosynkratycznego” Marksizmu Williama Morrisa. Równocześnie, chciałbym się odnieść do powszechnej opinii, że gloryfikacja Imperium Brytyjskiego przez Ruskina była wyłącznie „drogą na skróty” (Faulkner 4), którą wybrał on, ponieważ jego wcześniejsze przedsięwzięcia doprowadziły go w „ślepy zaułek”, ale także do osądu na temat Morrisa, który bezkrytycznie podąża za wytycznymi Marksizmu ze względu na niewystarczającą wiedzę filozoficzną i ekonomiczną⁴. Kontrast poglądów i postaw w odniesieniu do kwestii Imperium i jego zasadności wydaje się być zakorzeniony w samej drodze, jaką Ruskin i Morris pokonali, aby dojść do socjalizmu, ich odmiennemu sposobowi rozumowania i innemu układowi priorytetów. Innymi słowy, jak postaram się wykazać, apoteoza Imperium przez Ruskina była naturalnym następstwem jego poglądów społecznych i postulatów estetycznych, natomiast kategoryczne weto Morrisa to nie tylko wynik programowego antyimperializmu przenikającego myśl marksistowską.

Geneza socjalizmu, zarówno w przypadku Ruskina jak i Morrisa, różniła się znacząco od innych przedstawicieli jego głównego nurtu. W wydaniu brytyjskim ruch ten był w głównej mierze inicjatywą samych robotników, ukierunkowaną na konkretne problemy zazwyczaj wynikające z kryzysu ekonomicznego w danym okresie. Przykładem może być tu Czartyzm⁵.

⁴ U podstaw mechanicznego klasyfikowania Morrisa jako nieco ograniczonego naśladowcy Marksa leżały opinie Fryderyka Engelsa, ale również i samego Morrisa, który mając na uwadze dobro całego ruchu często marginalizował własne osądy, starając się dostosować do oficjalnych wytycznych głównego nurtu Marksizmu. Dopiero na przestrzeni ostatnich lat pojawiły się prace uwypuklające różnice między socjalizmem Morrisa a doktryną marksistowską, jak również traktujące socjalizm z punktu widzenia estetycznych założeń jego sztuki. Należy tu wspomnieć monografię Caroline Arcscott *William Morris and Edward Burne-Jones: Interlacings* (2008).

⁵ Marks pomniejszył znaczenie wszystkich ruchów wczesno-socjalistycznych, włączając powstałe w Wielkiej Brytanii czartyzm i owenizm, określając je mianem „socjalizmu utopijnego”. Jednak Morris dokonywał wyraźnego rozróżnienia między nimi:

Natomiast socjalizm europejski wyrastał z założeń filozoficznych, szczególnie tradycji filozofii niemieckiej, oraz dziedzictwa Rewolucji Francuskiej. Pomimo sprzeciwu Marksa, wyrażonego w jego dziele *Ideologia niemiecka* (1846), od początku doktryna ta nosiła znamiona systemu, którego integralną częścią była krytyka panującej ideologii, a która z biegiem czasu sama stała się alternatywną formą warunkowania ideologicznego. W przeciwieństwie do nurtu brytyjskiego, socjalizm europejski wykraczał poza ramy państwowości i momentu dziejowego, w samym założeniu będąc ukierunkowanym na uniwersalność swojego przesłania wpisanego w konteksty globalne, nie zaś pojedyncze problemy poszczególnych narodów i formacji państwowych. Nie jest zatem rzeczą zaskakującą, że powstanie i ekspansja wielkich imperiów uważana była za przeszkodę w realizacji postulatów internacjonalizmu, mającego się szerzyć w oparciu o kwestie klasowe, nie zaś narodowościowo-państwowe. Tymczasem w samym sercu największego z tych imperiów, tj. w Wielkiej Brytanii, socjalizm przedmarksistowski nie tylko pozostawał prawie obojętny na sprawy kolonii, ale nigdy nawet nie objął swoim zasięgiem całości Zjednoczonego Królestwa. Uogólniając, socjalizm brytyjski stanowi przedmiot badania socjologicznego, natomiast europejski jest częścią szeroko rozumianej myśli humanistycznej.

Ruskin i Morris rozpoczęli swoją „krucjatę przeciwko epoce”⁶ nie tyle od krytyki społecznej, analizy historycznej, ani nawet głównego nurtu dziewiętnastowiecznej filozofii. Punkt wyjścia w ich przypadku stanowiła sztuka, rozumiana bezpośrednio jako wytwory artystyczne, jak i teoria sztuki, w szczególności estetyka. Dla obu najważniejszym, a przez pewien czas również jedynym kryterium było pojęcie piękna. Jednak już we wczesnych utworach, takich jak *Kamienie Wenecji* (1851) i *Malarze współcześni*

w jego mniemaniu czartyzm był jedynie oddolną inicjatywą ukierunkowaną na okoliczności kryzysu ekonomicznego lat 40. XIX wieku i nie miał w ogóle charakteru socjalistycznego (Morris 1886: 171), natomiast owenizm stanowił w pełni rozwinięty ruch protosocjalistyczny, bezpośrednio nawiązujący do naukowego socjalizmu Marksa (Morris 1998: 319).

⁶ To wyrażenie, najczęściej pojawiające się jako „krucjata i święta wojna przeciwko epoce” jest często cytowane w pracach na temat Morrisa i mu przypisywane. W rzeczywistości, nie zostało ono po raz pierwszy użyte przez niego, ale pochodzi z listu Edwarda Burne-Jonesa, datowanego na rok 1853.

(1843–1860)⁷, Ruskin zaobserwował korelację pomiędzy stanem sztuki a kondycją społeczną w danej chwili dziejowej. Bazując niemal wyłącznie na poszczególnych artefaktach/obiektach, w znacznej mierze pochodzących jedynie z dziedziny architektury, wysnuł on wniosek końcowy, mówiący o tym, że szczyt rozwoju społecznego przypadał na okres Średniowiecza. Dowodem miała być egalitarna, intuicyjna, organiczna sztuka wczesnego Gotyku. Ta teza, w konsekwencji, najsilniej przemówiła do Morrisa, który pomimo zauważalnych różnic w sposobie argumentacji oraz nacisku kładzionego na inne aspekty tamtej epoki, uznał Ruskina za swojego mentora w każdej innej kwestii⁸. Stan ten trwał nieprzerwanie aż do momentu, gdy w zaciszu czytelni Biblioteki Brytyjskiej rozpoczął on lekturę *Kapitału*, z którego to dzieła *notabene* niewiele był w stanie pojąć, ale które niemal od razu weszło do jego prywatnego kanonu „wielkich ksiąg ludzkości”⁹.

Aby zrozumieć, dlaczego Ruskin i Morris wybrali różne wersje socjalizmu, jak również prezentowali sprzeczne postawy co do faktu istnienia

⁷ Do tej pory nie pojawiły się w Polsce tłumaczenia tych utworów Ruskina, co jest zadziwiające ze względu na niekwestionowane ich znaczenie w kulturze europejskiej. Oprócz kilku esejów z różnego okresu w tłumaczeniu Jakuba Szczuki (m.in. fragmenty *Kamieni Wenecji*, *Współczesnych malarzy* i *Siedmiu lamp architektury*), jedynym znanym mi przekładem jest *Siedem lamp architektury* zamieszczonym w odcinkach w czasopiśmie *Architekt* (1903) i opracowanym przez redaktora naczelnego, Władysława Ekielskiego. Natomiast poszczególne fragmenty cytowane są obficie w różnych pracach i artykułach, zazwyczaj w tłumaczeniu autorskim.

⁸ Nawet w okresie socjalistycznym, gdy drogi Ruskina i Morrisa ostatecznie się rozeszły, podkreślał on [Morris] swój życiowy dług dla twórcy *Kamieni Wenecji*. To, z kolei, miało wpływ na całościowe postrzeganie ich wzajemnej relacji i stopnia zależności Morrisa od Ruskina. Na przykład John Batchelor uważa, że Morris pozostawał pod silnym wpływem swojego mentora nawet w okresie socjalistycznym, zaś jego utopia *Wieści znikąd* to po prostu transformacja ideałów Gildy Świętego Jerzego (Batchelor 1). Natomiast Tim Hilton w monografii *John Ruskin. The Later Years* (2000) przedstawia odmienny punkt widzenia. Według niego, znaczące różnice w światopoglądzie obu zarysowywały się od samego początku, a Morris był bliższy poglądom Thomasa Carlyle’a niż Ruskina. Zważywszy jednak na krytyczne opinie Morrisa o późnym Carlyle’u, mogło to dotyczyć jedynie wczesnej fazy twórczości autora *Sartora Resartusa*.

⁹ W zestawieniu przygotowanym dla czasopisma *Manchester Examiner* (1886), Morris wymienia *Kapitał* jako jedyne współczesne mu dzieło należące do jego kanonu „wielkich ksiąg”. Stawia je na równi z m.in. *Biblią*, *Opowieściami z tysiąca i jednej nocy*, sagami islandzkimi, *Iliadą*, *Odyseją* i mitami greckimi.

Imperium Brytyjskiego i jego legalnego statusu, należy jednak powrócić do czasu, gdy obaj wyrażali zbieżne opinie na temat wczesnego Średniowiecza. Jak zaznaczyłem, idealizacja tamtego okresu wynikała ze stanu sztuki gotyckiej, rzekomo przekładającej się również na stan społeczeństwa. W tym przypadku można zaobserwować inną metodę badawczą u Ruskina i Morrisa, a w dalszej kolejności różne wzorce i perspektywy wynikające ze sposobu rozumowania. Mianowicie, Ruskin działał w oparciu o negację, redukcję i polemikę; natomiast niemal wszystkie spostrzeżenia Morrisa pośrednio lub bezpośrednio testowane były w oparciu o kryterium piękna. W rezultacie, droga od estetyki i sztuki do krytyki społecznej, prowadząca do socjalizmu, jednocześnie była długim procesem ewolucji poglądów samego Ruskina¹⁰. W przypadku Morrisa, można mówić o analogu/zamienniku w obrębie wchiku, nie zaś tenoru, którym również w okresie socjalistycznym pozostawało dla niego piękno. Jeżeli istniała u niego jakakolwiek ewolucja, to dotyczyła ona jedynie ekspansji (ale nie zmiany znaczeniowej) tego pojęcia – od kategorii czysto estetycznych do społecznych. Rewolucyjny charakter miały za to wybory poszczególnych punktów odniesienia, chociaż, jak starałem się udowodnić w swojej pracy doktorskiej *William Morris: Pomiędzy sztuką a polityką*, mogły one od zawsze stanowić komponenty jego uniwersum. Zatem rewolucja jego światopoglądu była jedynie pozorną; dokonywała się ona poprzez odkrywanie i eksplorację już istniejących terenów, nie zaś tworzenie nowatorskich wynalazków lub przyswajanie koncepcji, które wcześniej były mu obce lub nieznanne.

Mediewalizm w wersji wiktoriańskiej różnił się od tego z okresu romantycznego przede wszystkim punktem odniesienia. O ile Romantycy skupiali uwagę na tym, co egzotyczne, niewyjaśnione, wzbudzające zachwyt i/lub grozę, to pisarze i krytycy wiktoriańscy traktowali Średniowiecze jako epokę pozostającą w bezpośrednim związku ze współczesnych im czasami. Takie podejście objawiało się zarówno w treści, gdzie, na przykład, stworzo-

¹⁰ Utworem, w którym można zaobserwować przejście Ruskina od krytyki sztuki do tematyki społecznej jest opublikowany w roku 1862 *Unto This Last (Dla tego ostatniego)*, gdzie wspomnianymi w *Biblii* „ostatnimi [którzy] będą pierwszymi” mieli być niewykwalifikowani robotnicy z Epoki Wiktoriańskiej. Równocześnie dzieło to stanowi syntezę jego poglądów (Goldman 15), chociaż sam Morris uważał podjętą przez Ruskina problematykę za przynależną wcześniejszej fazie jego twórczości, tj. osadzoną przede wszystkim w zagadnieniach artystycznych.

na niemal od podstaw legenda o Robin Hoodzie miała na celu uzasadnienie dominującej pozycji rasy anglosaskiej (Barczewski 182) – szczerych i prostodusznych Anglosasów stawiano w opozycji do obłudnych, kunktatorskich Normanów – jak i w formie – monolog dramatyczny Roberta Browninga wpisywał się już w poetykę modernistyczną, pomimo że wygłaszany był zazwyczaj z perspektywy odległej historii. Te zabiegi pozwalały artystom z łatwością przechodzić od tematyki historycznej, nawet prehistorycznej, do specyfiki swojej epoki. Nie dziwi zatem fakt, że Ruskin opisując społeczeństwo i sztukę wczesnego Gotyku bezustannie odnosi się do czasów wiktoriańskich, a następną książkę, *Malarze współcześni*, osadza w swojej terażniejszości. Podobnie Morris, chociaż w jego przypadku istnieje znaczny rozrzut czasowy – od czysto estetycznych studiów na temat gotyckich katedr północnej Francji w artykule *Cienie Amiens (The Shadows of Amiens)* napisanym dla „Oxford and Cambridge Magazine” (1856), poprzez tłumaczenia *Sag islandzkich* (1876), po bezpośrednią krytykę społeczeństwa wiktoriańskiego w zbiorze esejów/wykładów *Hopes and Fears for Art (Nadzieje i obawy odnośnie sztuki)*, skompletowanym w roku 1883.

Imperium Brytyjskie, znajdujące się wówczas w szczytowej fazie rozwoju nie było dla tych twórców, często niesłusznie klasyfikowanych jako „eskapistyczni”, nieoznaczonym terytorium, lub pojęciem, które chociaż im znane, to jednak równie odległe ze względu na rodzaj i tematykę. To właśnie w wiktoriańskim mediewalizmie, a w szczególności jego odmiennych aspektach, można doszukiwać się genezy różnych wersji i socjalizmu i, w konsekwencji, kontrastu w postawie do Imperium u Ruskina i Morrisa. Ucieleśnieniem poglądów Ruskina, gdzie socjalizm chrześcijański¹¹ łączył się z zainteresowaniem „epoką romansu” była Gilda Świętego Jerzego (1878), ukształtowana na wzór średniowiecznych cechów rzemieślniczych, chociaż w tym przypadku rzemieślnikami byli artyści i intelektualiści. Tak jak w oryginale, na czele stał mistrz, a kolejne miejsca w hierarchicznej strukturze zajmowali bracia, czeladnicy i uczniowie. Gilda stanowiła twór

¹¹ W przypadku Ruskina „socjalizm chrześcijański” odnosił się nie tyle do nauk Jezusa z Nazaretu, co do chrześcijaństwa jako fundamentu cywilizacji zachodniej. Wiarę religijną *sensu stricto* utracił on w roku 1858, określanym przez niego jako rok „od-nawrócenia” („unconversion”). Mimo to, retoryka jego późniejszych utworów była w dużej mierze retoryką stosowaną w Biblii, a sam Ruskin często przyjmował pozę biblijnego proroka lub mędrca.

oparty na gradacji i ścisłej hierarchiczności, ale równocześnie podkreślający równoprawność wszystkich członków. Można tu z powodzeniem zastosować analogię do wielonarodowego i wielokulturowego Imperium, w którym kolonie, przynajmniej oficjalnie, posiadały równoprawny status, a funkcję mistrza pełniła Wielka Brytania. Istniał więc tam pewnego rodzaju egalitaryzm, ale również i hierarchiczność, podobnie jak w cechach. Takie połączenie odpowiadało wizji Średniowiecza u Ruskina, i możliwe, że jego apoteoza Imperium zakorzeniona była właśnie w tym paradoksalnym zestawieniu hegemonii i egalitaryzmu.

Inaczej wyglądało to u Morrisa. Od początku przeciwstawiał się on wartościowaniu w oparciu o jakąkolwiek hierarchię – społeczną, artystyczną (stawiał znak równości między sztuką wyższą a rzemiosłem) czy też intelektualną. Nadrzędne kryterium stanowiło pojęcie piękna, a o tym czy dany przedmiot jest piękny decydował projekt i jego wykonanie. Innymi słowy jakość wykonania – wysoka lub niska, a nie przynależność gatunkowa określała końcową wartość estetyczną. „Prostota wszędzie; tak samo w chacie jak i w pałacu” (22/5, 24), pisał Morris w eseju *Sztuki pomniejsze (The Lesser Arts)*¹². Jeżeli chodzi o Średniowiecze, to idealnym wzorcem było dla niego społeczeństwo wczesnochrześcijańskiej Islandii, oparte na wzajemnym poszanowaniu wszystkich członków, ich równości względem siebie, oraz pogardzie dla tchórzostwa, nieczystej gry i środków materialnych. Takie podejście pokrywało się z pojęciem równości klasowej w dziełach Marksa, nie zaś równością rozumianą jako dzielenie się majątkiem z biedniejszą częścią społeczeństwa, na przykład poprzez zbiórki pieniędzy lub akcje charytatywne, jak wyobrażali to sobie chrześcijańscy socjaliści. Morris uważał Imperium Brytyjskie za udoskonaloną formę wczesnokapitalistycznej wymiany towarowej, w wyniku której pogłębiały się różnice pomiędzy bogatymi a biednymi; w tym przypadku głównym udziałowcem powiększającym swój zysk kosztem innych miała być Wielka Brytania. Imperium było zatem z zasady hierarchiczne, klasowe i podzielone – zarówno w obrębie pojedynczych kolonii, jak i względem siebie nawzajem. Nie można było tu mówić o żadnej formie egalitaryzmu, chyba że za taki uznać pojedyncze gesty w stosunku do

¹² Spotkałem się również z cytatem „Stosuj te same zasady przy projektowaniu chaty, jakie zastosowałbyś przy budowie pałacu”; jednak nie jestem pewien, czy było to inne stwierdzenie Morrisa, czy też przekształcony cytat ze *Sztuk pomniejszych*.

najbiedniejszych jego części, na podobieństwo wspomnianych akcji charytatywnych na terenie Zjednoczonego Królestwa. Morris na początku swojej działalności socjalistycznej mógł postrzegać przyszłość jako przekształconą przeszłość średniowiecznej Islandii, jej egalitaryzm i zrodzone z niego szlachetność i bohaterstwo. Natomiast ukazany w Sagach wielki przewrót, „Zmierzch Bogów”, nagła odmiana, znajdowały paralelne odzwierciedlenie w Marksistowskiej koncepcji rewolucji społecznej.

Pomimo że podczas agitacji socjalistycznej Ruskina i Morrisa sztuka pozostawała w cieniu krytyki społecznej, to jednak była ona wciąż dziedziną najlepiej przez nich poznaną. Przekonanie, że sztuka jest najczulszym probierzem kondycji społecznej, zaprowadziło autora *Fors Clavigera*¹³ ku nowemu obiektowi zainteresowania, tj. bezpośredniemu badaniu stanu społeczeństwa w wiktoriańskiej Anglii. Morris podzielał ów pogląd, chociaż w jego przypadku transformacja dokonała się gwałtowniej i w nieco innych okolicznościach. W pewnym momencie swojego życia uznał on, że sztuka nie jest w stanie zmienić układu społecznego w jego ojczystym kraju ani, tym bardziej, na świecie. Jego tłumaczenia opowieści skandynawskich spotkały się z raczej umiarkowanym odzewem nawet wśród krytyków literackich¹⁴, nie mówiąc o spodziewanym sukcesie masowym, który miałby przyczynić się do emulacji wartości ukazanych w sagach o Sigurdzie (Zygfrydzie) i walecznym rodzie Wölsungów.

Ostatecznie pogorszyły sytuację wydarzenia Kryzysu Bułgarskiego (1885–1888), zgodnie potępione przez niemal wszystkich artystów i intelektualistów w Wielkiej Brytanii, których sprzeciw pozostał jednakże „głosem wołającego na puszczy”: nie wywarli oni wpływu ani na oficjalną politykę rządów Benjamina Disraeliego i Williama Gladstone’a, ani na recepcję masakry bułgarskich Turków przez społeczeństwo wiktoriańskie. Mimo tego, bezpośrednim powodem zaangażowania politycznego Morrisa była, jak

¹³ *Fors Clavigera* to tytuł zbioru listów Ruskina adresowanych do członków klasy pracującej, napisanych przez niego w latach 70. XIX wieku. Obiektem ataku jest tu przede wszystkim obłuda klasy średniej, oraz krytyka stanu sztuki i społeczeństwa w okresie panowania królowej Wiktorii.

¹⁴ Na przykład Kenneth Rexroth określił tłumaczenia Morrisa „okropną stratą czasu”, a za główną przyczynę niepowodzenia uznał przepełniony archaizmami „dziwaczny język” (cyt. Aho 110). Była to jednakże świadoma strategia Morrisa, poprzez którą przeciwstawiał się korupcji i zniekształceniu współczesnego mu języka.

wspomniałem, lektura *Kapitału* Marksa, której towarzyszył spontaniczny akt „bezwarunkowej akceptacji” przypominający w swej intensywności religijną ekstazę¹⁵. W związku z powyższym kwestie artystyczne doprowadziły go do socjalizmu w dwójnasób: z jednej strony sztuka okazała się niewystarczającą do zmiany układu społecznego i sytuacji politycznej, z drugiej sam moment podjęcia działalności politycznej nosił znamiona „boskiego natchnienia”, charakteryzującego poezję romantyczną, a częste użycie przez Morrisa takich wyrażen jak „krucjata”, „święta wojna”, „nadzieja”¹⁶ w powiązaniu ze sztuką i socjalizmem tworzyło swoisty amalgamat religijno-artystyczny, gdzie polityka była tylko ostatecznym referentem.

Właśnie sztuka, a w szerszym znaczeniu kultura, miały okazać się również jednymi z najważniejszych kryteriów oceny samego faktu istnienia Imperium i jego zasadności. Ruskin przykładał coraz więcej uwagi do porównywania Wielkiej Brytanii i kolonii właśnie w oparciu o tworzone przez nie produkty artystyczne. Doszedł do przekonania, że „odtwórcza” i mechaniczna (choć formalnie nienaganna) sztuka Indii wynika ze spolegliwości zamieszkujących ten obszar ludów, zaś witalna, poszukująca, ekspansywna sztuka brytyjska jest odzwierciedleniem ducha tego narodu. Zatem hegemonia kulturalna Wielkiej Brytanii, sprawującej kontrolę nad niemal ¼ ludności świata, była nie tylko w pełni uzasadniona, ale powinna zacząć obejmować coraz to nowe obszary. Równocześnie przeświadczenie, że „prawdziwa sztuka ma miejsce jedynie w narodzie żołnierzy” (Ruskin 1884: 459–460) usankcjonowało nie tylko ekspansję kulturalną, ale również podbój militarny. Naturalnie, owym „narodem żołnierzy” mieli być przede wszystkim Anglicy. Pod koniec życia Ruskin już oficjalnie aprobował wojnę i dokonane w jej następstwie podboje, pisząc w *Sztuce Anglii* (*The Art of England*):

¹⁵ Podstawowym źródłem jest tu anegdota opowiedziana przez przyjaciela Morrisa, Croma (Cormella Price’a), który jakoby zastał go całkowicie pogrążonym w lekturze francuskiego przekładu *Kapitału*, do tego stopnia, że nie reagował on [Morris] nie tylko na jego słowa, ale na żadne inne bodźce (Lindsay 256).

¹⁶ Wyrażenia „krucjata” i „święta wojna” pojawiają się również we wcześniejszych pismach Morrisa, łącznie z okresem jego działalności w Bractwie Prerafaelitów. Natomiast „nadzieja” odgrywa kluczową rolę w jego esejach/wykładach z czasów agitacji socjalistycznej, np. w esej *Użyteczna praca a bezużyteczny trud* (*Useful Work versus Useless Toil*), wydanym w roku 1889.

I sztuka zanikła w ich [Rzymian] rękach, i nie powstanie znowu, aż do dnia, gdy wraz z Gotyckim męstwem, powróci do umysłu Europy gorący zachwyt wojną samą w sobie i dla samej siebie (Ruskin, XVIII, 459–460).

Nie różnił się on zasadniczo w swoich poglądach od Thomasa Carlyle'a – innego wiktoriańskiego myśliciela, ani od wschodzącej gwiazdy angielskiej literatury, apologety Imperium – Rudyarda Kiplinga¹⁷.

Morris w o wiele większym stopniu zajmował się sztuką od strony praktycznej, i dlatego „militarystyczno-kulturowe” dywagacje Ruskina do niego nie przemawiały. Co więcej, dostrzegał on w sztuce niektórych kolonii przewagę nad rodzimą. Taki osąd dotyczył szczególnie jego ulubionej dziedziny, którą dzisiaj nazwano by „rzemiosłem artystycznym” lub „sztuką funkcjonalną”¹⁸. Jednym z niedościgłych wzorów było dla niego tkactwo z obszaru Persji, w szczególności dywany perskie, łączące ze sobą maestrie wykonania z bogactwem symboliki obrazu. Podobne zdanie wygłaszał o opanowaniu koloru i formy w rzemiośle artystycznym Indii, np. w eseju *Kilka uwag o wzornictwie* (*Some Hints on Pattern Designing*), napisanym w 1884. Nie znajdował on paraleli do tamtych artefaktów we współczesnym mu rękodzielnictwie, a te o podobnej wartości artystycznej wytworzone w Europie datowały się do okresu Średniowiecza. Zdaniem Morrisa, argument o ekspansji kulturalnej i hegemonii kulturowej na podstawie

¹⁷ Fakt, że wielu wiktoriańskich myślicieli rozpoczynało od krytyki społecznej a kończyło na gloryfikowaniu Imperium Brytyjskiego, może świadczyć o całkowitym fiasku ich poglądów. Imperium pozostawało dla nich jedynym pewnikiem świadczącym o trafnym doborze właściwej drogi przez przedstawicieli ich pokolenia. Jednocześnie, mogło to stanowić komentarz do coraz większych wątpliwości wkradających się w umysły samych wiktorian odnośnie istnienia Imperium. Wydaje się, że nie tylko kierowały nimi wyrzuty natury moralnej czy prawnej, ale również coraz większą trudność sprawiało dostosowywanie się do hierarchicznego modelu opartego na gradacji rasowej i kulturowej. Kult męskości, którego ucieleśnieniem byli „anglosaski wojownik” i „angielski dżentelmen”, przerastał możliwości przeciętnego człowieka i uwidaczniał się w niemal wszystkich płaszczyznach społecznych, w rezultacie prowadząc do kryzysu wartości i postaw. W takim ujęciu, model stworzony do podkreślenia słuszności hegemonii Wielkiej Brytanii w świecie stał się, paradoksalnie, „mentalnym aresztem” obejmującym swoim zasięgiem coraz większe kręgi społeczeństwa wiktoriańskiego.

¹⁸ Morris ironicznie określił ten rodzaj sztuki mianem „sztek pomniejszych”.

stanu sztuki w poszczególnych częściach Imperium był zarówno chybiony jak i z gruntu nieprawdziwy. Rzeczywista wojna, tak gloryfikowana przez późnego Ruskina toczyła się wyłącznie na polu ekonomii. Zazwyczaj nie wykraczała poza obszar transakcji handlowych, jednak dwie Wojny Burskie (1880–1881 i 1899–1902), podczas których Brytyjczycy fizycznie zaatakowali holenderskich osadników w Południowej Afryce wydają się świadczyć o trafności poglądu Morrisa: jedynym celem była tu eksploatacja gospodarcza bogatych w surowce obszarów, nie zaś „cywilizowanie barbarzyńców”, czy propagowanie brytyjskiego systemu wartości. Ponieważ nie zdawało to egzaminu w stosunku do stojących na podobnym poziomie cywilizacyjnym Burów, którzy również reprezentowali europejskie dziedzictwo kulturowe, zastosowano klasyczną zasadę Clausewitza: wojna jest jedynie kontynuacją polityki innymi środkami.

Sprzeczne postawy wobec Imperium Brytyjskiego zaobserwowane u dwóch przedstawicieli szeroko rozumianej myśli socjalistycznej, tj. Johna Ruskina i Williama Morrisa, jak starałem się udowodnić, były logicznym następstwem ich wcześniejszych poglądów i działalności. Dotyczyły one percepcji różnych aspektów wiktoriańskiego medievalizmu, innych wzorców społecznych, spojrzenia na sztukę i kulturę, oraz na kwestię zasadności i konieczności konfrontacji militarnej. Chociaż faktem jest, że w końcowej fazie swojej twórczości coraz trudniej przychodziło Ruskinowi wykazanie spójności jego myśli, a stosowane metody redukcji, polemiki i negacji w pewnym momencie zamiast doprowadzić do ostatecznego celu sprawiły, że stanął on na rozdrożu, to jednak afirmacja Imperium z pewnością nie była wspomnianą „drogą na skróty”. Co najwyżej mogła ona stanowić próbę unifikacji oddalających się od siebie wniosków, rodzaj epistemologicznej konkluzji w oparciu o konkretny, empiryczny dowód, jakim było przewodnictwo Wielkiej Brytanii na arenie światowej. W szerszym znaczeniu, Imperium stanowiło jedyny, pewny i namacalny punkt odniesienia, łączący w sobie jego poglądy na sztukę, odzwierciedlający przekonanie o konieczności hierarchizacji w obrębie z zasady egalitarnej społeczności, w rezultacie prowadząc do oksymoronicznego „socjalizmu warstwowego” – gdzie gradacja ze względu na klasę została zastąpiona szeregiem innych, często kompatybilnych z istniejącym stanem rzeczy w ramach tegoż Imperium.

Chociaż Morris, szczególnie w późniejszym okresie, starał się pozostawać w zgodzie z oryginalnymi postulatami Marksizmu, to jego sprzeciw wobec

samego faktu istnienia Imperium nie wynikał jedynie z marksistowskiej doktryny antyimperializmu. Zakorzeniony był w jego stosunku do społeczeństwa średniowiecznej Islandii, mającym być z zasady równoprawnym i opartym na wzajemnym poszanowaniu, podziwie dla sztuki kolonii, często przewyższającej roszczącą sobie prawo do wyłączności sztukę brytyjską, oraz niezgodzie na ekspansję imperialną prowadzoną w jakikolwiek sposób – ekonomiczny, polityczny czy militarny. W takim ujęciu, Marksizm stanowił jedynie potwierdzenie i bardziej naukowe uzasadnienie jego wcześniejszych poglądów, aczkolwiek geneza postawy Morrisa znajdowała się w innym punkcie i na innej płaszczyźnie. Swoistą próbą fuzji tych dwóch źródeł była jego utopia *Wieści znikąd*, gdzie przedstawia on wyidealizowany obraz Londynu po przewidywanej przez Marksa ostatniej fazie socjalizmu¹⁹, tj. po rozpadzie państwa, ale okoliczności i specyfika tego luźnego konglomeratu niezależnych społeczności tkwią w materii Morrisowskiego wszechświata.

British Socialism in the late 19th Century and the Question of Empire: John Ruskin and William Morris

Summary

The paper explores contradictory approaches of late 19th century British socialists towards the legitimacy of the British Empire. As an illustration, two prominent socialist agitators of the Victorian era, John Ruskin and William Morris, have been selected. The central problem concerns the possible reasons for the radically different perceptions of the same formation by the Victorian sages who otherwise shared similar views on art and society; namely Ruskin's apotheosis and Morris'

¹⁹ Jedyny przykład opisu świata, który miałby nastąpić po ostatecznym rozpadzie państwa przedstawiony przez Marksa można napotkać w jego odezwie zatytułowanej *Krytyka programu Gotajskiego* (1875). W porównaniu do *Wieści znikąd* jest to jednak wizja bardzo ogólnikowa: Marks nie podaje prawie żadnych konkretnych rozwiązań. Może to być zarazem dowodem na to, że krytyka marksistowska koncentrowała się na poszczególnych problemach osadzonych w rzeczywistości XIX wieku, natomiast Morris wykraczał poza specyfikę i *episteme* swoich czasów, kierując uniwersalne przesłanie do nadchodzących pokoleń.

Grzegorz Zinkiewicz

negation. At the same time, the text casts doubt on the popular belief that Ruskin took a shortcut in the face of growing uncertainty about the plausibility of his aesthetic theory, while Morris' rejection of the Empire resulted from his programmatic anti-imperialism in accordance with the Marxist doctrine. The answer may actually lie in their former art-informed views and enterprises.