



ADAM WOŹNIAK
UNIwersytet Jagielloński

(NIE)-LUDZKIE OKROPNOŚCI WOJNY. CZY GOYA BYŁ WSPÓLNIKIEM HERAKLITA?

W poglądach dotyczących genezy wojny antropolodzy zwykli dzielić się na dwie grupy (Keeley, 1996; Otterbein, 2004). Przedstawiciele pierwszej z nich, tak zwane Jastrzębie, uważają konflikty zbrojne za coś nierozzerwalnie związanego z naturą ludzką, wartościowanego przy tym zwykle pozytywnie – np. jako realizacja wrodzonego potencjału do rywalizacji, katalizator postępu etc.. Zgoła odwrotne są poglądy Gołębic. Wojna nie wynika dla nich w sposób konieczny z ludzkiej natury – wprawdzie wciąż, z takich lub innych powodów, się przydarza, ale nie jest nieodzowna. Gdyby społeczeństwa były inaczej zorganizowane, to – powiadają przedstawiciele tej grupy – wojen mogłoby w ogóle nie być (Mead, 1940). Jak nietrudno się domyślić, wśród przedstawicieli pierwszej grupy dominują zwolennicy zbrojeń, członkowie drugiej natomiast prezentują zwykle poglądy bliskie pacyfizmowi. W obrębie obu poglądów dominuje natomiast przekonanie, że wojna jest sprawą ludzką – w pierwszym przypadku związaną z ludzką naturą, w drugim z pewnymi okolicznościami powstałymi za sprawą ludzkiej działalności. Uważam, że podział ten jest niekompletny właśnie dlatego, że obejmuje tylko idee, w obrębie których wojna jest ściśle ludzką sprawą. Istnieje natomiast, jak będę chciał pokazać, pewna grupa poglądów, zgodnie z którymi wojna jest czymś, co – w taki czy inny sposób – przekracza ludzką rzeczywistość, a więc także zakres ludzkiej sprawczości. Najstarszy, a przy tym być może najbardziej reprezentatywny i najsilniej oddziałujący przykład takiego rozumienia wojny wyłania się z filozofii Heraklita. Artykuł ten nie będzie próbą przedstawienia jakiegoś całościowego obrazu (niejednolitej) grupy poglądów, które roboczo nazywam „trans-ludzką

koncepcją wojny”. Ograniczę się do krótkich egzemplifikacji, a więc odczytania myśli filozofa z Efezu dotyczących wojny i zestawienia ich, nieco przewrotnie, z utworem o charakterze antywojennym. Celem jest pokazanie, że nie tylko dzieła prowojenne bywają uwikłane w heraklitejskie rozumienie *πόλεμος*, a trzeci ze wskazanych poglądów na wojnę przekracza podział proponowany przez antropologów – jego ślady znaleźć można zarówno wśród gołębic, jak i jastrzębi.

Pierwsza, teoretyczna, część poświęcona zostanie kierunkowej rekonstrukcji myśli Heraklita, druga zaś będzie polegała na wykazaniu obecności elementów pokrewnych ideom autora „O naturze” w obrębie uznawanego za antywojenny cyklu „Okropności wojny” Francisco Goi.

Heraklit – wojna matką wszechrzeczy

Heraklit dzielił po równo niechęć do dwóch największych greckich epików. Homera należałoby zdaniem filozofa przegnać z agonów poetyckich i wychłostać, Hezjodowi natomiast odmawia Efezjanin rozumu (B40)¹ oraz krytykuje za ignorancję w kwestiach związanych z konfliktem przeciwieństw (B57). Myśli filozofa jednak zdecydowanie bliżej było do kultury bohaterskiej reprezentowanej przez Homera, niż do etosu pracy wyłaniającego się z *Pracy i dni*. Mowa tu nie tylko o wprost artykułowanym przekonaniu, że „zabitych przez Aresa bogowie czczą i ludzie” (B24) połączonym z typowym dla Hellenów przekonaniem o związku bohaterstwa wojennego z pewnym rodzajem nieśmiertelności (B29), o którym Hannah Arendt powiada:

Zadanie śmiertelników i ich potencjalna wielkość polega na możliwości tworzenia rzeczy – dzieł, czynów, słów – które zasługiwałyby na to, by zamieszkać w wieczności, i przynajmniej w jakimś stopniu w niej mieszkają, by poprzez nie śmiertelnicy mogli znaleźć swoje miejsce w kosmosie, gdzie nieśmiertelne jest wszystko prócz nich samych (Arendt, 2000, s.24).

Także *implicite* adaptuje Heraklit na grunt filozofii agonalny sposób bycia Greków (Nietzsche, 1993), połączony z uwarunkowanym historycznie archetypem wojny, na którym – jak powiada Kazimierz Mrówka (2004, s. 227) – „kształtowała się cała Grecja”. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro pojęciem, które postawił filozof z Efezu w

¹ Wszystkie odwołania do myśli Heraklita podaję za: (Mrówka: 2004).

centrum swojego systemu filozoficznego, był *λόγος*. Znaczenie tego słowa interpretowano zwykle na trzy konkurujące ze sobą sposoby (Narecki, 1999, s.54): (1) wyłącznie jako *oratio* i związane z nim sensy, tzn. „słowo”, „opowieść” itd.; (2) wyłącznie jako *ratio*, czyli „zasada”, „rozum”, „miara” itd.; (3) jako połączenie dwóch wymienionych wyżej sensów. Przyjmuję ten trzeci sposób interpretacji. Zgodnie z nim znaczenia logosu dotyczące słów oraz rozumu są ze sobą nierozzerwalnie związane. Oba ze znaczeń są też związane z wojną. Według *Teogonii* Hezjoda (229 n.) słowa są córkami bliźniaczej siostry Aresa – Eris, której dziełem są także:

Wysiłek bolesny – i Zapomnienie, i Głód, Boleści łzami oblane, Bójki, Walki, Morderstwa i jeszcze Mężobójstwa, Kłótnie i Słowa Kłamliwe i Nardwie-strony-rozprawy, i Bezprawie, i Szał, co zwykły w parze przychodzić i Przysięgę, która najbardziej ludzi na ziemi trapi, gdy ktoś umyślnie złoży przysięgę fałszywą (Hezjod, 1999, w. 225-231).

Nie dziwi więc wiązanie słów ze sztuką Hermesa – podstępem i oszustwem (Narecki, 1999), które wybrzmiało najwyraźniej w przypadku Sofistów. Słowa są w każdym razie narzędziem walki, ich matka jest natomiast genetycznie związana z bogiem wojny. Wszystko to ma oczywiście korzenie w greckim, agonalnym rozumieniu dyskusji, którego swoistym pomnikiem jest dzisiejsze słowo „polemika”.

Choć heraklitejski *λόγος* nosi w sobie istotne ślady pierwszego, ekspresyjnego znaczenia tego słowa, to drugie – związane z rozumem, zasadą itd. – jest zdecydowanie ważniejsze, *λόγος* jest tu przede wszystkim sposobem ustrukturyzowania świata, czymś co funduje, a jednocześnie reguluje walkę przeciwieństw, zapewniając harmonię. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w tym sensie mamy tak naprawdę u Heraklita do czynienia z dwoma *λόγος* – ontycznym i kosmicznym. We fragmencie B10 czytamy: „Połączenia całe i niecałe, zbieżne rozbieżne, współbrzmiające, różnie brzmiące, i z wszystkich jedno, i z jednego wszystkie”. Ta zagadkowa wypowiedź wprowadza wyraźnie zagadnienie tożsamości (całe, jedno, wszystkie, współbrzmiające) i różnicy (niecałe, rozbieżne, różnie brzmiące). Pierwsza grupa określa odnosi się do logosu ontycznego, który jest wieczny i w obrębie którego występuje jedność przeciwieństw – życie jest równe, a więc nieodróżnialne od śmierci, dzień od nocy, wojna od pokoju. Druga zaś grupa związana jest z logosem kosmicznym – on z kolei reguluje walkę

odróżnialnych przeciwieństw, doprowadzając do harmonii, która nie jest utożsamieniem, lecz odpowiednią proporcją elementów (Mrówka, 2004, s. 55-56). To do logosu kosmicznego należy odnieść kluczowy dla nas fragment B80: „Trzeba wiedzieć, że wojna jest powszechna i sprawiedliwość to niezgoda, i wszystkie rzeczy stają się przez niezgodę oraz konieczność”. Wszystko jest w ruchu, a ruch ten, zgodnie z obserwacją Heraklita, przybiera postać walki (B8) – przede wszystkim walki o byt w sensie jak najszerszym – od biologicznego po ontologiczny (Mrówka, 2004, s. 226). Heraklit nie poprzestaje jednak na nazywaniu rywalizacji pomiędzy bytami, gatunkami, osobnikami itd. walką – mówi o wojnie (πόλεμος), a więc dokonuje wyboru spośród rozmaitych *modi* ujmowania walki. Sposób ów jest bardzo mocno antropocentryczny, a przy tym uwikłany w konkretne, wspomniane już, okoliczności historyczne. Walka to przecież nie zawsze wojna. Zgodnie z jedną ze współczesnych definicji: „wojna jest stanem społeczeństwa, w którym ostry konflikt zewnętrzny lub wewnętrzny, wyrosły z dotychczasowej polityki, rozwiązywany jest środkami przemocy” (Kubiak, 1999). Oczywiście jest więc, że większość walk o byt – zarówno w przypadku ludzi, zwierząt, jak i roślin – nie przyjmuje postaci wojny, tak jak oczywiste są powody, dla których metaforyka Heraklita musiała pójść w tę akurat stronę.

Podsumujmy: oba znaczenia kluczowego dla filozofii Heraklita pojęcia *λόγος* związane są w pewien sposób z wojną. Najbardziej istotny jest związek logosu kosmicznego z πόλεμος, który dowartościowuje wojnę jako zasadę organizacji świata. Wojna jest oczywiście równoważona przez pokój, lecz to ona jest organizatorem i katalizatorem zmian. W obrębie interpretacji tekstów Heraklita problem utożsamienia walki z wojną można zbyć stwierdzeniem, że „wojna” jest tu tylko, wyjątkowo nośną, a przy tym całkiem niewinną metaforą. Metafora ta jednak nie jest bez znaczenia, jeśli przeniesiemy rozważania na grunt samej filozofii wojny. Sądzę, że użyteczne dla namysłu nad ideami Heraklita może być umieszczenie ich w kontekście twórczości Krzysztofa Wodiczki – polskiego artysty wizualnego i teoretyka sztuki. Wodiczko uznaje wojnę za „destrukcyjne, autodestrukcyjne i masochistyczne działania zbiorowe” o charakterze „psychotycznym, pompatycznym i paranoicznym” (Wodiczko, 2003, s. 15-16). A jednak, powiada artysta, wojna generuje także szereg zjawisk,

które czynią ją atrakcyjną i pozwalają wciąż na nowo aranżować. Ludwik Stomma (2004, s. 7) dodaje: „mord wojenny (...) musiał znaleźć sens wyższy niż walka o ochłap padliny czy dostęp do rzeki albo kobiece ciało. Od zarania dziejów wojna obrasta więc w ideologię, staje się obrzędem i chwałą zwycięzców”. Szereg wspomnianych zjawisk Wodiczko określa mianem *kultury wojny* – pojęcie to obejmuje wszystko to, co mimo całego okrucieństwa wojny pozwala ją wszczynać, uzasadniać i estetyzować. Sądzę, że heraklitejska metaforyka jest jednym z przejawów kultury wojny. Wojna, wydostając się z obrębu ludzkich spraw, zyskuje dzięki autorowi *O naturze* nowe możliwości estetyzacji i uzasadnienia – staje się czymś nieodłącznie związanym nie tylko z ludzką naturą, jak ma to miejsce w przypadku Jastrzębi, lecz z naturą kosmosu. Ślady takiego myślenia znajdujemy m.in. w pojęciu „wojny gatunków”, co u ewolucjonistów społecznych, futurystów – zupełnie nie dziwi. Przekonanie o trans-ludzkiem charakterze wojny pojawia się jednak także w pracach o antywojennej wymowie, a nie trzeba wspominać, że przy zaakceptowaniu heraklitejskiej wizji, wojna staje się przeciwnikiem, z którym nie sposób skutecznie walczyć.

(Nie)-ludzka wojna

„Nie przerażają mnie czarownice, koboldy, upiory, kolosy [...], ani inne tego typu stworzenia, poza – człowiekiem” (za: Schütt, 2004) – pisze Goya w liście do jednego z przyjaciół. Powstały w latach 1810-1815 cykl *Okropności wojny*² jest w znacznej części ufundowany na deklarowanym przez artystę przerażeniu człowiekiem i jego skłonnością do okrucieństwa. Wielu komentatorów podkreśla też, że malarz nie uległ w trakcie tworzenia cyklu pokusie estetyzacji, pozostał wierny konkretem, których nie umieścił w żadnej ze znanych z opisów wojny konwencji. Robert Hughes (2006, s. 263) nazywa dzieła Goi „dziennikarstwem obrazkowym”, Bożena Fabiani stwierdza natomiast, że „Goya pierwszy pokazuje wojnę prawdziwą, a nie upiększoną, z jej strasznymi skutkami – wojnę widzianą oczyma ofiar”. Wszystko to jest prawdą, jeśli za punkt odniesienia weźmiemy większość rycin wchodzących w skład cyklu – najczęściej sprawcami przemocy są tu ludzie, a wyrządzane przez nich zło przyjmuje postać do bólu

² Wszystkie odniesienia do cyklu oraz numerację poszczególnych rycin podaję za: (red. Lorkowska, 2010).

konkretną. W tej pracy nie interesuje mnie jednak Goya jako malarz antywojenny. Interesują mnie momenty, w których malarz się potyka – kiedy zaczyna, wbrew deklaracjom, posługiwać się retoryką prowojenną lub kiedy ujmuje wojnę jako coś trans-ludzkiego. Wnioski, których poszukuję nie mają oczywiście nic wspólnego z historią sztuki – malarstwo Goi traktuję jako materiał prowokujący do myślenia o filozoficznych uwikłaniach wojny. Mogę przy tym powtórzyć za Jose Ortegą y Gassetem, że być może bywa pożytecznym, aby „o pewnych rzeczach pisali ludzie, którzy się na nich nie znają, nie tworzą ich, stykają się z nimi *in puris naturalibus*” (Ortega y Gasset 1993, s.204).

Od razu trzeba powiedzieć, że samo uznanie Franciszka Goi za twórcę ściśle rzecz biorąc anty-wojennego rodzi pewne problemy. Twórca taki musiałby w proponowanym przeze mnie rozumieniu przeciwstawiać się wojnie w ogóle, a także sprzyjającym jej procesom kulturowym, produkcyjnym itp.. Goya natomiast przedstawia bardzo konkretny konflikt – wojnę obronną Hiszpanów przeciw napoleońskim najeźdźcom, a przy tym nie omieszką na przykład wyrazić podziwu dla odwagi jednej z obsługujących armatę kobiety (ryc. 7, „Cóż za odwaga!”), czy szacunku dla pracowników zajmujących się wyrobem prochu i kul. Goya znajdował się więc po określonej stronie opracowywanego konfliktu i nie zawsze potrafił to ukryć. Choćby z tego powodu właściwszym tytułem dla cyklu wydaje się ten pierwotny, czyli *Fatalne konsekwencje krwawej wojny w Hiszpanii przeciwko Bonapartemu – Okropności wojny* oddają być może większość tego, co namalował Goya, przy czym po pierwsze są to okropności konkretnej wojny, po drugie niektóre elementy cyklu (ryc. 7) zdecydowanie do jego nazwy nie przystają. Odważna kobieta, dumnie, nie zważając na ciała poległych kamratów, przygotowująca się do armatniego wystrzału, jest raczej przejawem zachwytu, niż przerażenia „okropnościami wojny”. Ostateczny tytuł doskonale odpowiada natomiast skrajnym częściom cyklu – tzn. rycinie pierwszej oraz kilkunastu ostatnim. To one noszą w sobie pewne uogólnienie – można je odczytywać jako wypowiedzi na temat wojny w ogóle, a nie konkretnego starcia zbrojnego. Nie trzeba już chyba dodawać, że to one są też najbardziej interesujące z punktu widzenia zadania, które zostało w tej pracy podjęte.

Mroczne siły

Pierwsza z 80 części cyklu nosi tytuł „Smutne przecucie tego, co nastąpi”. Stanowi ona swoiste *genesis Okropności wojny*. Jest to krajobraz sprzed wybuchu konfliktu, będący zarazem jego antycypacją. Rycina przedstawia klęczącego człowieka, którego otacza ciemność. Na oczach odbiorcy rodzi się wojna. Nie przedstawiono jednak propagandowych wystąpień, żądzy dóbr, zemsty i kultu bohaterów, lecz jakieś ciemne, nieokreślone siły. Choć człowiek jest w centrum, to sprawczość zdaje się być po stronie zagadkowego, niejednorodnego mroku. To, co nastąpi wyłania się z jakiejś kosmicznej otchłani – otchłani, wobec której można tylko klęczeć i – jak centralna postać ryciny – rozkładać ręce. Czym jest owa ciemność? Nadużyciem byłoby oczywiście stwierdzenie, że pewnym rodzajem kosmicznego *quasi-logosu*, którego organizacja pęta ludziom ręce i skazuje na wieczną wojnę. Nie można też stwierdzić, że jest to coś ściśle ludzkiego – jakaś wsobna melancholia, czy, idąc tropem Zygmunta Freuda poszukującego przyczyn wojny – popęd śmierci. Jest to siła, która dotyczy człowieka, ale obszar jej działania znacznie wykracza poza zakres ludzkiego sprawstwa. Kolejne – ściśle już batalistyczne – sceny wyłaniają się z tej trans-ludzkiej rzeczywistości, a natura wciąż (zob. np. ryc. 6, 8) jest niejako współsprawcą wojennej zawieruchy. Oczywiście groza natury jest tu także częścią poetyki Goi, pewnym środkiem retorycznym, lecz środek ów ujawnia niekonsekwencję autora, który – przypomnijmy – deklarował: „Nie przerażają mnie czarownice, koboldy, upiory, kolosy [...], ani inne tego typu stworzenia, poza – człowiekiem”. A jednak Goya nie potrafił być obojętny wobec pokusy powiązania wojny z niejasnymi, mrocznymi siłami – co zresztą okaże się jeszcze dobitniej przy okazji omawiania dalszych części cyklu.

Natura w służbie wojny

Wśród nieludzkich elementów, które angażuje Goya do swojego cyklu, najistotniejszą rolę pełnią jednak nie mroczne siły, lecz bestie – wśród których znajdują się tyleż zwierzęta, co trudne do jednoznacznego rozpoznania fantastyczne stwory. Pierwszym momentem cyklu, w którym wojna wyraźnie zaczyna mieć charakter „bestialski”, a więc „nie-ludzki”, jest rycina trzydziesta, opatrzona

tytułem *Zniszczenia wojenne*. W dolnej części obrazu widzimy kilkoro, prawdopodobnie martwych, ludzi. Jedną z osób, jest naga od pasa w dół kobieta – wiele więc wskazuje, że została zgwałcona przed śmiercią. Świat przedmiotów, a przede wszystkim prawa nim rządzące, ulegają pewnemu przemieszaniu – krzesło ukośnie wisi w powietrzu jakby nie obowiązywały go prawa grawitacji. Jedyną żywą istotą na obrazie jest bliżej nieokreślony stwór wyposażony w ptasi dziób oraz cztery ludzkie kończyny – przy czym nogi znajdują się u góry, zaś ręce pełnią rolę nóg. Stwór znajduje się w centrum ryciny – stoi na górze trupów i zdaje się celebrować tytułowe „zniszczenia wojny”. Być może postać ta jest człowiekiem, który stał się bestią, być może jest to po prostu symbol wojennej zawieruchy, która sprawia, że i prawa przyrody zaczynają działać jakoś inaczej. W każdym z tych przypadków wojna na swój sposób staje się sprawą nieludzką – w drugim z nich dotyczy ona świata przedmiotów, który zostaje w wyniku wojennej zawieruchy owładnięty swego rodzaju bezwładem. Prawa przyrody zostają w trudny do wytłumaczenia sposób pogwałcone przez ludzkie działania a zatem sprawczość wojny zostaje zdecydowanie przeceniona. Można oczywiście uznać, że Goya odwołuje się tu popularnego toposu „świata na opak”. Wojna nie musi być jednak żadnym „na opak”. Zwykle, jak w przytoczonej definicji, wręcz przeciwnie: wyrasta z dotychczasowej polityki lub, jak powiada Carl von Clausewitz, jest jej naturalnym przedłużeniem. Na obrazie Goi wszystko zaś wygląda tak, jakby mordy wojenne nie mogły odbywać się w sposób uporządkowany. Artysta nie mógł się jeszcze oczywiście odwołać do doświadczeń Holokaustu, którego organizacja boleśnie zaprzeczyła tezie o koniecznym związku chaosu ze złem.

Wróćmy jednak do rzekomej bestialskości wojny. Oprócz omawianej wyżej ryciny, ślady takiego jej postrzegania znajdujemy jeszcze w jednym ze środkowych elementów cyklu. Rycina czterdziesta przedstawia przypominającą byka bestię, która toczy walkę z człowiekiem. Najistotniejszy jest tu podpis „Coś z tego ma”. Jak to rozumieć? Czy bestia ma coś z człowieka, człowiek z bestii, czy może sama wojna ma w sobie coś bestialskiego – czy ludzko-bestialskiego. To ostatnie jest dość popularnym poglądem – wojna to sytuacja, która – powiada się – uruchamia w człowieku pewien element animalny, pozwala działać w sposób bestialski. Nie widzę jednak powodu, aby w

poważnym namyśle nad – powiedzmy – antropologią wojny sięgać do porównań ze światem przyrody. Po pierwsze – jeśli ów „element animalny” jest zwykle uruchamiany w człowieku w obrębie działań wojennych, to nie jest on animalny, lecz ludzki. Należy tę ideę myśleć tak wyraźnie jak to tylko możliwe – tzn. wskazywać, że przy pewnym sposobie organizacji i ideologizacji walki człowiek ma tendencję do zachowywania się w sposób niepomrotnie bardziej agresywny, niż w sytuacjach, gdy rywalizacja odbywa się w innych *modi*. Po drugie zaś, wojna występuje tylko wśród ludzi i to właśnie element ludzki decyduje o takiej organizacji społeczności, która pozwala wszczynać, uzasadniać i estetyzować zorganizowaną przemoc dążącą do unicestwiania innych przedstawicieli gatunku.

Środkowe części cyklu, oprócz wspomnianych wyjątków, przedstawiają zwykle ludzi i ich sprawczość w obrębie wojny. Prawdziwe bestiariusz znajdujemy dopiero pod koniec cyklu – większość z ostatnich dziesięciu rycin przedstawia zwierzęta, demony i bestie. Jest to oczywiście także środek wyrazu artystycznego mający potęgować przerażenie odbiorcy. Środki wyrazu nie są jednak obojętne dla samej treści – wojna Goi jest, przynajmniej w sferze symbolicznej, wojną trans-ludzką. Mimo całej trzeźwości oraz deklaracji przerażenia człowiekiem, artysta nie potrafił znaleźć środków wyrazu, które nie odnosiłyby wojny do uniwersum symbolicznego, w obrębie którego przekracza ona sferę ludzkiej działalności. Goya podjął odważną próbę przedstawienia najbardziej brutalnej, prawdziwej strony wojny. W próbie tej nie oparł się jednak artysta pokusie estetyzacji – choć budzące grozę tajemnicze stwory nie mają tyle powabu, co wyczyny Achillesa, są tak samo odległe od prawdziwej wojny.

W obu przedstawionych tu przypadkach – zarówno u Heraklita jak i u Goi – wojna jest uznawana za coś trans-ludzkiego. Różne są oczywiście sposoby, na jakie się to odbywa, a także okoliczności, które sprzyjały takiej, a nie innej konceptualizacji. Konsekwencje powyższych wniosków mogą być rozmaite – począwszy od uznania, że w obu przypadkach trans-ludzki charakter wojny jest tylko pewną niewinną metaforą, a skończywszy na oskarżeniu obu bohaterów o podsycanie kultu wojny. Sądzę, że prawda znajduje się gdzieś pomiędzy tymi dwoma stanowiskami. Jeśli nawet owe „niewinne metafory” rzeczywiście są tylko środkami stylistycznymi, to – tak czy inaczej – owe

ADAM WOŹNIAK
(NIE)-LUDZKIE OKROPNOŚCI WOJNY. CZY GOYA BYŁ WSPÓLNIKIEM
HERAKLITA?

środki przez lata determinowały myślenie o wojnie jako czymś, co przekracza ludzką rzeczywistość, a więc jest żywiołem nieokiełznanym i niemożliwym do pokonania.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (2000). *Kondycja ludzka*. Warszawa: Aletheia.
- y Gasset, J. O. (1993). *Velázquez i Goya*. Warszawa: Czytelnik.
- Hezjod. (1999). *Teogonia*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Hughes, R. (2006). *Goya. Artysta i jego czas*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Keeley, L. H. (1996). *War Before Civilisation*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Kubiak, K. (1999). Wojna. W: *Encyklopedia socjologii*. Warszawa: Oficyna Naukowa. t. 5.
- Lorkowska, A. (2010). *Michałkowski i Goya*. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Mead, M. (1940). *Warfare is Only an Invention – Not a Biological Necessity*. <http://users.metu.edu.tr/utuba/Mead.pdf>
- Narecki, K. (1999). *Logos we wczesnej myśli greckiej*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Nietzsche, F. (1993). *Pisma pozostałe 1862-1875*. Kraków: Inter esse.
- Otterbein, K. (2004). *How War Began*. Texas: A&M University Press.
- Schütt, J. (2004). Buntownik w masce. *Forum*, 29 III-4 IV.
- Stomma, L. (2014). *Antropologia wojny*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Wodiczko, K. (2003). *Obalenie wojen*, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej.

ABSTRACT

(Non)-human disasters of war. Was Goya the accomplice of Heraclitus?

The article in an attempt to show a certain group of views about war. Within this group war is treated as something exceeding the realm of human influence. In the paper as examples of that approach are discussed philosophy of Heraclitus of Ephesus and the Francisco Goya's series *Disasters of War*. Anti-war series by Spanish painter is interpreted in context of the presence of war culture in the view of Krzysztof Wodiczko.

KEYWORDS: War, Heraclitus, Wodiczko, Goya.

SŁOWA KLUCZOWE: Wojna, Heraklit, Wodiczko, Goya.