

PLURALK

arch. T. Siwko

DESYMBOLIZACJE

Zbigniew Dłubak

W jednym z tekstów z 1976 roku Zbigniew Dłubak zdefiniował sztukę jako „manifestację pewnej właściwości umysłu ludzkiego, którą można określić stałą gotowością do destrukcji elementów poznania. Ujawnia się ona nie w aktach poznawczych, ale przez bezinteresowne, niezależne demonstrowanie pierwiastka destrukcji jako funkcjonalnej cechy umysłu”. Umysł musi ciągle udzielać odpowiedzi na pytania narzucone przez rzeczywistość. Penetrowane zatem muszą być coraz nowe rejony świata i tworzone nowe jego modele. Reguły tych modeli mają tendencję do formalizacji, są trudne do naruszenia. Jedyne reguły, które dotyczą sztuki nie dadzą się sformalizować. Funkcjonują one bowiem poza praktycznym zastosowaniem, poza logiką, bez racji, bez odniesień, nie dają pożytku, ani też nie można ich skonsumować. Istotą tych reguł jest, zdaniem autora, przełamywanie siebie.

Idąc koleją tego myślenia natrafić możemy na trop poglądów Rolanda Barthesa o pułapkach, jakie na myślenie człowieka zastawia mit w odniesieniu do języka. Dłubak wprawdzie odcina się od przenoszenia praw lingwistyki do sztuki, słowa jednak Barthesa mówią o sprawach ogólniejszych i będą nam przydatne: „Co jest właściwością mitu? Zmiana sensu w formę. Inaczej mówiąc, mit jest zawsze kradzieżą języka... W istocie nic nie może się ustrzec przed mitem. Mit umie rozwinąć swój wtórny system wychodząc od obojętnie jakiego sensu. Nawet... od braku sensu. Ale rozmaite języki bronią się, wszystkie inaczej... Mit może sięgnąć po wszystko, wszystko wypaczyć, nawet gest, który mu się przeciwstawia”; Jedynym językiem, wg Barthesa, który jak może przeciwstawia się mitowi jest poezja współczesna. Bo „podczas gdy mit celuje w nadznaczenie, pragnie rozszerzyć system pierwotny, poezja odwrotnie, stara się odnaleźć podznaczenie... osiągnięcie nie sensu słów, lecz sensu samych rzeczy” (podkr. JŁ)*.

Mamy, jak sądzę, prawo odnieść tę nadzieję do sztuki, która szukając materiału w coraz nowych dziedzinach przekształca pojęcie, przesuwa znaczenia, szuka nowych właściwości symbolicznych zawartych w znaku, ma wreszcie prawo symbolikę całkowicie unicestwić. Szczególnie dogodnym polem takich manipulacji wydaje się fotografia, odnosi się ona bowiem tak do sfery rzeczywistości, jak też do sfery sztuki. Na ich tkance dokonuje zabiegów mistyfikacji i demistyfikacji, zastosowanie zaś mechanicznego narzędzia obiektywizuje, demagogicznie uprawomocnia to działanie.

Cykl „Desymbolizacji” jest działaniem dokonywanym na tkance sztuki i mitu. W jednym przypadku, dość charakterystycznym i wygodnym dla wyjaśnienia sprawy, Dłubak sięgnął do jednego z najbardziej znaczących w martyrologicznym, sybirskim cyklu obrazów Jacka Malczewskiego do „Eloe z Ellenai” z 1909 r. Obraz ten odnosi się do słów poematu Juliusza Słowackiego: „I rzekła do niego Eloe: Wynieś mi tu umarłą twoją siostrę, ja wezmę ją i pochowam litośnie; moją jest. Odszedłszy więc Anhellu do jamy wzięł na ręce trupa, wyniósł i położył go na śniegu przed Aniołem. A Eloe uklękawszy nad śpiącą podłożyła pod nią z obojej strony końce skrzydeł łabędzich i zawiązała je pod umarłą. I z pełnymi trupa skrzydłami, wstawszy na księżyc, odeszła”. Każdy element, każda warstwa tego niezwykłego obrazu posiada cechy symbolu: śmierci, odkupienia, martyrologii narodu polskiego po powstaniu styczniowym. Znaczą tu niemal wszystko: jakucka czapka Eloe, śnieg, futra. Znaczą też nogi Ellenai: nagie, namalowane w skrócie

perspektywicznym, który zwykle się przypisywać Mantegni w jego słynnym obrazie „Pieta”, gdzie cała postać, a zwłaszcza nogi zmarłego Chrystusa symbolizują nieodwracalność śmierci. Nogi zatem Ellenai zostały szczególnie „naznaczone”. Wyjęcie, wyluskanie spod tak wielu warstw znaczących tego elementu jest aktem niejako obrazoburczym, świętokradczym. Wyłączenie nóg Ellenai z uwarunkowań symbolicznych aby wprowadzić je w system kolejnych zmian, dokonano za pomocą zmian „punktu widzenia” kamery fotograficznej – „chłodnego oka”. Następnie, nogi – motywy obrazu został zastąpiony zdjęciami nóg żywej kobiety. Autor chciał nam, przez to, zakomunikować, że otaczająca nas rzeczywistość wizualna istnieje mimo nas, obojętnie, zimno. My obdarzamy rzeczy wartościami symbolu w określonych sytuacjach kulturowych. Ale symbole owe nie są immanentnie rzeczom przynależne. Rzeczy, przedmioty są obojętne, trwają, to my przypisujemy im wartości, a także wartości symboliczne. Relacje symboliczne mają miejsce między ludźmi, a rzeczami, są więc ruchome. Przekonanie o tej ruchomości łamie stereotypy związane ze sztuką. Autor pragnie dowieść, że znaczenie ma charakter efemeryczny, zmienny. Człowiek je nadaje i odbiera. Dłubak jest tutaj pod wpływem reizmu Tadeusza Kotarbińskiego (nie istnieje piękno, są tylko rzeczy piękne). W przekonaniu więc Dłubaka wyłączenie elementu z relacji symbolicznej i włączenie w system, który można nazwać systemem „quasi-gramatycznym”, przynależnym tylko rzeczom jest gestem oczyszczającym. Jest opowiedzeniem się za swego rodzaju panwizualizmem, za uczestnictwem w kręgu rzeczy, bez pragnienia budowania nowych mitów, za pokorą wobec świata. I za destrukcją stereotypów.

Zabiegi desymbolizacji – oczyszczenia dokonywane są przez Dłubaka na wielu obiektach. Również na przedmiotach kultu, jakimi są nagrobki żydowskie i występujący tam motyw ręki w geście błogosławiącym. Ręce błogosławiące, karzące, tworzące, powołujące, każdy niemal gest dłoni może mieć znaczenie symboliczne, różne w różnych kulturach, czasach. Podobne treści niosą wyobrażenia aktów, zwłaszcza kobiecych: treści głębokie, płytkie, ekspresję, piękno, brzydotę, liryzm, pornografię, poezję, religię. Każde wyobrażenie znaczący w „świadomości symbolicznej”. „Desymbolizacje” są mentalną konsekwencją realizowanych od 1970 roku przez Zbigniewa Dłubaka cyklów „Gestykulacji” (w odniesieniu do rąk i torsów). W obu przypadkach kolejno fotografowane fazy ruchu dłoni, lub ciała ukazują, że każda poprzednia faza jest nieuchronnie potrzebna dla następnej, a ta posiada sens tylko wtedy, gdy jest poprzedzana i poprzedza. „Desymbolizacje” są również formalną konsekwencją działania pn. „Mutanty” z 1970 roku, w którym kolejne fazy ukazywania się ciała uzależnione były od kolejnych faz stosowania głębi ostrości. Wszędzie zatem, każda faza ruchu, lub rezultat kolejnego „rzutu oka kamery”, może być i jest nośnikiem ekspresji, zaś kontekst, powtórzenie, układ quasi-gramatyczny ekspresję tę unieważnia.

Zagadnienie unieważnienia, neutralizacji przez powtórzenie odnajdujemy w twórczości Dłubaka (w nieco innym ujęciu) w jego pracy pt. „Ocean” z 1973 roku składającej się z wielokrotnie powtórzonych dwóch pięknych zdjęć fal Oceanu Atlantyckiego.

Uroda tematu i jego symboliczne odniesienia (literackie, egzotyczne, romantyczne) zostały unieważnione przez powtórzenie. Komentarz

słowny autora do „Oceanu” mówi o konieczności unicestwienia odruchu wartościowania (bliskiego naturze ludzkiej), o nieakcentowaniu egzotyki codzienności, o pokorze wobec rzeczywistości, o poczuciu istnienia – aby po prostu „być”. Jest tu również ujawniona świadomość dwoistości bytów: ludzi i rzeczy człowieka otaczających. Ta świadomość dwoistości wydaje się być istotną dla zrozumienia problemu desymbolizacji rzeczy nieświadomych siebie, rzeczy „w sobie”.

Działania desymbolizacyjne podejmowane w latach 70-tych mają swoje odległe korzenie w twórczości Dłubaka, tak w tekstach, jak realizacjach fotograficznych, co jest zresztą sprawą komplementarną. Tak więc przedmioty, które nie są nośnikami znaczeń, są neutralne, są „w sobie”, są obok, jak niemi świadkowie pojawiają się w opowiadaniu Dłubaka „Centralne ogrzewanie” z 1963 roku i trwają w swej rzekomej ekspresji. Takie przedmioty bliskie, a jednocześnie obiektywne stanowią istotę realizowanego od 1955 roku cyklu fotograficznego „Egzystencje” – dokumentalne zdjęcia banalnych kątów pokoju, czy pracowni, niedomykające się szuflady, jakieś rulony, powtarzające się motywy: maszyna do zycia, kaloryfer, akt, czy fotografowane wcześniej (w początkach lat 50-tych) pejzaże – pola, ulice. Przedmioty te i ludzie fotografowane były tak, że nie miały i nie miały mieć odniesień symbolicznych. Miały dawać świadectwo swego istnienia, miały „być”. Niekiedy możemy je odnieść do niektórych fraz z „Obrotów rzeczy” Mirona Białoszewskiego.

Program desymbolizacji pojawia się w twórczości Dłubaka w 1967 roku, kiedy aranżuje on swoją „Ikonosferę 1” – rodzaj labiryntu o ścianach – pejzażach utworzonych z przenikających się fragmentów aktów, splotów włosów stwarzających aurę tyle poetycką co surrealistyczną. Z labiryntu tego droga prowadziła do wnętrza wypełnionego zwisającymi swobodnie, przymocowanymi tylko górnym brzegiem zdjęciami z cyklu „Egzystencje”, a także śladami aktu odbitego wprost na materiale światłoczułym, wreszcie było tam czerwone i zielone zdjęcie wykajającej się i otwierającej ręki. To była owa niema ikonosfera. Działaniem, w którym demitologizacja zrealizowała się w praktyce, a jednocześnie ujawniła swą dwuznaczność była „Ikonosfera 2” w 1968 roku. Było to wnętrze wypełnione szczerze dziesiątkami jednakowych zdjęć aktu (w różnych wielkościach). Do wnętrza tego prowadził korytarz. Aby przejść przez korytarz i wejść do wnętrza należało własnoręcznie odchylić szereg plansz z fotografiami tegoż aktu. To „ręczne” działanie, konieczność dotyku, wprowadzenie innego zmysłu niż tylko wzrok, mimo iż neutralizowane przez powtarzalność gestu i powtarzalność zdjęcia stwarzało ekspresję i ową dwuznaczność. Nie łatwo bowiem oderwać przedmiot od związanych z nim stereotypów, czy znaczeń. Dłubak pisał o tym kiedy indziej tak: „Sztuka jest refleksją nad możliwościami sztuki, podaje się w wątpliwość, doprowadza się do absurdu, jest autoironiczna w poczuciu swej bezsilności, dlatego wraca do środków najprostszych, zaczyna stale od początku. Wyraża przez samo swoje istnienie i funkcjonowanie. Przez stałe wychodzenie poza swój obręb, przekraczanie swych granic i możliwości, przez autokontrolę sztuka staje się metasztuką. Jej istota jest poza przedmiotem który służy tylko jako zapis, jako znak... Nowa sytuacja w sztuce, to... pokorne zrozumienie tego, że wyobraźnia składa się ze schematów, które stale trzeba odrzucać.”

Formą ostrzeżenia przed potocznymi schematami są „Tautologie” zrealizowane w 1971 roku – pokaz dokumentalnych fotografii przedmiotów zestawionych z modelami, podający w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem, ujawniający fałszywą „prawdę” takiego zestawienia. Pisał wcześniej na ten temat: „obraz fotograficzny, potwierdzający poznanie zmysłowe, ujawnił jego relatywność i jednostronność. Zbliżył nas do przedmiotu tylko pozornie, albowiem nie z przedmiotem weszliśmy w bezpośredni kontakt, lecz z jego widokiem. Dlatego też przedmioty ukazują się nam w nieskończonej mnogości form i dopiero umysł zdolny jest składać je w całość...”

Symbolizacje i desymbolizacje w twórczości Dłubaka (uwzględniając ostrzeżenie dane w „Tautologiach”) wzajemnie się uzupełniają. Sprzeczność między nimi jest pozorna, przypomina funkcje prawej i lewej ręki. Działania desymbolizacyjne nie zostawiają nas w pustce. Owo wątplenie buduje nowy „pomost między nami, a rzeczywistością”, buduje też nową poetykę. Odkrywa nowe światy. Ponadto musimy uświadomić sobie na jak „symbolotwórczym” materiale przeprowadzane są procesy desymbolizacyjne. I jak trzeba lubić i rozumieć sztukę Jacka Malczewskiego aby na jej materii przeprowadzać zabieg obrazoburczy. Wróćmy jeszcze raz do tekstu autora: „Proces formowania się idei artystycznych jest sztuką, wtedy bowiem spełnia się jej strukturalna reguła. W procesie tym znak pusty wypełnia się znaczeniem. Znak pusty, a więc taki, który jeszcze nie oznacza sztuki, powstaje w określonym kontekście historycznym i kulturowym. Mieści się on potencjalnie w tym kontekście i potencjalnie przynależy do sztuki”.

Gdy więc „znak pusty” – przedmiot zdesymbolizowany wypełni się w nowym micie, nastąpi czas potrzeby nowego oczyszczenia.

JANINA ŁADNOWSKA

In one of his texts written in 1976 Zbigniew Dłubak described art as „a manifestation of a certain attribute of human mind which can be defined as a disposition to destroying the elements of cognition. It appears not in the cognitive acts, but in a disinterested independent manifestation of the element of destruction as a functional attribute of the mind”. There is a constant need for intellect to answer the questions posed by reality. Newer and newer regions of the world must be penetrated and new models set up after them. The internal rules of these models tend to formalization and are difficult to break. Only the rules concerning art cannot be formalized. It is so because they operate outside any practical use, outside logic, with no reason nor reference, and they bring no profit nor can be consumed. The essence of them lies according to the author in mastery of self.

Following these thoughts we may find the trace of Roland Barthes' views of the traps laid for the human thinking by myth concerning language. It is true that Dłubak is against transferring the rules of linguistics to art, but Barthes speaks on more general matters than that and his words will be of help: „What characterize myth? The change of sense into form. In other words, myth always consists of stealing the language... Nothing really can be protected against myth. Myth can develop its secondary system that springs from no matter what sense. Even from... no sense. But various languages protect themselves against it, each in its own way... Myth can reach for everything, distort everything – even the gesture meant to defy it;” The only language that according to Barthes does all it can by oppose myth is modern poetry. While myth aims at supermeaning and tries to broaden the primary basic system, poetry, on the contrary, tries to find out the undermeaning, **find out the significance of not the words but of the matter itself**”. (punctuated J.Ł.)* It is rightful, I presume, to assign this hope to art which, while looking for substance in other fields, transforms the ideas, shifts the meanings, looks for the new symbolic attributes of the signs and at last, has the right to annihilate symbolic representation altogether. It is the artists photography that takes such manipulation exceptionally well, as it is concerned with the field of reality as well as with that one of art. At their bodies it carries out the operations of mystification and demystification, and the use the of mechanical apparatus objectivize and demagogically validate these actions.

The series „Desymbolizations” is an activity on the body of art and myth. In one typical and convenient for the purpose of explanation case Dłubak reached for one of the most significant pictures by Jacek Malczewski, one of the martyrologic series relating to the exile to Siberia – „Eloe with Ellenai” (1909). This picture refers to the words of the poem written by Juliusz Słowacki („I rzekła do niego Eloe: Wynieś mi tu umarłą twoją siostrę, ja wezmę ją i pochowam litośnie; moją jest. Odszedłszy więc Anelli do jamy wziął na ręce trupa, wyniósł i położył go na śniegu przed Aniołem. A Eloe uklękawszy nad śpiącą podłożyła pod nią z obojej strony końce skrzydeł łabędzich i zawiązała je pod umarłą. I z pełnymi trupa skrzydłami, wstawszy na księżyc, odeszła”.**) Every element, every layer of that singular picture is denoted by the symbols: of death, redemption, martyrology of Polish nation after the January 1863 uprising against the Russian

invaders. Nearly everything has a special meaning there: the Yakutian cap of Eloe, snow, the fur coats... Even the legs of Ellenai are of consequence: naked, foreshortened in the way usually Mantegna is credited with, as in the famous „Pièta” where the whole figure of Christ but especially his legs symbolize the irreversibility of death. Therefore the legs of Ellenai became particularly stigmatized. To take out, to enucleate that very element from underneath so many significant layers is to some extent an iconoclastic and sacrilegious act.

The exclusion of Ellenai's legs from the symbolic frame of reference in order to include them into a system of successive transformations was made by means of the changing view-point of the camera – i.e. so called „the cool eye”. Then the legs – i.e. the theme of the picture – were replaced by the photographs of the legs of a living woman. The author wished to say in that way that the surrounding visual reality exists apart from us and is distant and indifferent. We ascribe symbolic values to things in certain cultural situations. Nevertheless symbols are not immanent to things. The things, the objects are unconcerned and indifferent, they just exist and it is us who endow them with values and symbolic values at that. The symbolic relations take place between people and things, so they are flexible. This conviction breaks the stereotypes connected with art. The author wishes to prove the transitory, ephemeral character of the meaning. It is the man who gives it and takes it. Dłubak is clearly under the influence of Tadeusz Kotarbiński's theory of reism („beauty does not exist only the beautiful objects do”). So in his conviction to remove the element from the symbolic relation and to include it into the system that may be described as a quasi-grammatical and characteristic for objects only is a purifying act. It is the declaration for a kind of pan-visualism, for the participation in doings with no desire to create new myths, for the humble attitude towards the world. As well as for the destruction of the stereotypes. The operations of desymbolization-purification Dłubak carries out on various objects, among others on the cult objects such as the Jewish tombs and the theme often to be found there, of a hand stretched out in a blessing gesture. The blessing and punishing, creating and summoning – nearly every gesture of a hand may carry various symbolic meanings according to different times and cultures. The images of nudes – especially female nudes – have similar contents: contents deep and shallow, beauty and ugliness, expression and lyricism, poetry and pornography and religion. Every image has a significance in the „symbolic consciousness”. „Desymbolizations” are the mental consequence of the series „Gesticulations” (relating to hands and torsos) realised by Zbigniew Dłubak since 1970. In both cases, the pictures of the movements of a hand or a body taken in rapid succession reveal the occurrence of every preceding phase as a prerequisite of the occurrence of the following one. And vice versa, the following one is of any significance only in case it follows and is followed by the next. Also, „Desymbolizations” are the formal consequence of the work of 1970 called „Mutants”. The successive phases of appearing of the body depend there on the consecutive phases of focusing the camera. So everywhere every phase of a movement or the result of any „glance” of the camera may and does happen to be a bearer of expression, but it is all revoked by the context, the repetition and the quasi-grammatical construction.

The slightly modified presentation of the problem of revocation and neutralisation due to repetition may be found among the works of Dłubak in the one called „Ocean”, which is composed of two many times repeated beautiful pictures of the waves on the Atlantic Ocean. The attraction of the theme and its symbolic (litterary, exotic and romantic) value became invalidated as a result of repetition. The author, while commenting it, spoke of the necessity to void the evaluation reflex (so characteristic to human nature), of the need to stress not the exotics of the ordinary, to be humble towards reality, to feel one's own being – simply „to be”. There appears again the awareness of the dualism of the subsistence – of people and things surrounding them. That awareness of the dualism seems to be fundamental to a better understanding of the desymbolization problem in reference to the objects unaware of themselves, the objects in themselves.

The desymbolizing activities taken on in the seventies are all rooted in the far past of Dłubak's career, in his texts as well as in the photographic realizations (which are complementary to one another after all). So the objects that are not the bearers of meanings are „neutral”, are „in themselves”, are „apart”, are like the mute witnesses and as such they appear in Dłubak's story „The central heating” and act out their would-be expression. Such objects, close and at the same time objective are the very essence of the series „Existencies”, realised since 1955. The series consists of the documentary photos of the commonplace corners in some room or a studio, the drawers that won't shut, the oft-recurring themes: a sewing machine, a radiator, a nude, some landscapes – fields and streets – that were photographed before (early in the fifties). The pictures and these objects were taken in such a manner that they neither had nor should have any symbolic reference. They were meant only to certify their existence „to be”. Sometimes they may be related to certain sentences of the poem by Miron Białoszewski „Obroty rzeczy” („Turns of Events”).

The programme for his desymbolizing activities first appeared in Dłubak's career in 1967, i.e. in the year when he worked on „Iconosphere 1”. That work consisted of something like a labyrinth of wall-landscapes composed of overlapping and criss-crossing fragments of nudes and braids of hair that created climate as much poetic as surrealistic. Out of the labyrinth the way lead to the interior filled with hanging loosely pictures of the series „Existencies”, only their upper margin fastened down and also with the remains of a nude printed straight on the sensitive material and the red and green picture of an opening and closing hand. All that was the silent iconosphere. But the activity where the demythologizing was accomplished and at the same time its dual meaning exposed was not „Iconosphere 1” but „Iconosphere 2” (1968). It was an interior tightly fitted with dozens of identical photographs (in different sized though) of a naked body. There was a hall leading there. In order to cross the hall and enter the room one had to put aside with one's own hands several large scale prints of the same nude. That „manual” activity, the necessity to touch and use other sense than eyesight created – though neutralized through the recurrence of a gesture and of picture – an expression and an ambiguity. For it is not easy to discard the stereotypes and the denotations connected with an object. Dłubak wrote about it once:

„The essence of art lies in the reflection on its possibilities, art doubts of itself, it reduces itself to absurd and, being conscious of its own helplessness it comes back to the simplest means and starts all over again. It expresses – as a result of its mere existence and functioning. And as a result of persistent going beyond itself, overstepping its limits and possibilities, as a result of self-control – art becomes meta-art. Its essence lies apart from the object which serves only as a sign... The new situation in art is... the humble understanding of the fact that imagination consists of the patterns which have to be rejected all the time.”

„Tautologies” (realized in 1971) are a sort of warning against the more common patterns: it was an exhibition of the documentary pictures of objects confronted with their models and thus invalidating the identity of the object with its view and presenting the unexisting „truth” of such a confrontation. Dłubak wrote on it before: „The photographic picture confirmed sensory cognition but also exposed its relativity and one-sidedness. It drove us close to the subject only outwardly because we came into direct contact not with the object itself but only with its picture. That is why these objects appears in infinitely great number of forms and it takes what is called mind to put them together...” Symbolizations and desymbolizations in the works of Dłubak complement one another but one has to take into account the warning given in „Tautologies”. There is but a seeming contradiction between them, it resembles the function of the right and the left hand. The desymbolizing activity do not leave us in the vacuum. These very doubts build „the new platform between us and reality” and the new poetics as well. And they discover the new worlds too... Besides, we have to realize how very „symbol-creating” material the processes of desymbolization work on. And how much one has to like and understand the art of Jacek Malczewski in order to carry out the seditious operation on its matter.

But let's come back once more to the author's words: „The very process of forming the artistic ideas is art because that's when its structural principle becomes fulfilled. During that process the empty sign fills up with meaning. The empty sign, i.e. one that does not mean art as yet, originates in a certain historical and cultural context. Potentially, it is implied by that context and as such, potentially it belongs to art”.

So when an empty sign, i.e. the de-symbolized object becomes fulfilled in a new myth, there will come time of a new purification.

JANINA ŁADNOWSKA

* R. Barthes: *Le Mythe, aujourd'hui*. Édition du Seuil, 1957;

** „And so told him Eloë: Bring your dead sister out here, I shall take her and bury her compassionately. Mine she is. So after having gone to the den Anelli took the corpse bodily, carried it out and put it down before Angel on the snow. And Eloë, kneeling down over the sleeping, put the ends of her swan wings under her on both sides and tied them under her. And having gotten up with her wings full of the dead body, she went away to the moon.” (a fragment of a poem „Anelli” written by the Polish romantic poet Juliusz Słowacki in the first half of the XIX th century).