

MALINA BARCIKOWSKA

**UCZESTNIK SZTUKI JAKO ŚWIADEK W HERMENEUTYCE
HANSA-GEORGA GADAMERA. UWAGI NA MARGINESIE
WYSTAWY „FABRYKA” W CSW ZNAKI CZASU W TORUNIU**

Jednym z wniosków płynących z nauki Hansa-Georga Gadamera na temat klasycznie rozumianego „od-biorcy” sztuki, jest usytuowanie go w takim świetle, które podkreśla jego rolę jako aktywnego uczestnika sytuacji artystycznej. Wzorcem uprawniającym nas do takiego odczytania myśli jest wprowadzony model gry i gracza oraz koncepcja przystawania. Sądzę, że ramy stworzone przez te pojęcia pozwalają na przeprowadzenie interpretacji uczestnika również na płaszczyźnie aksjologicznej. Znaczy to, że kryjący się pod określeniami „gracz”, „uczestnik”, jest ogarnięty przez wartości (do-„świadczą”), wykreowane przez dzieło, czyniące go ich „świadkiem”.

Gadamerowskie rozważania na temat sztuki nie są obojętne na zagadnienie odbiorcy. Pozostając w zgodzie ze współczesnymi sobie teoretykami, (powołując się zwłaszcza na Bertolda Brechta) autor *Prawdy i metody* uczynił wspomnianą figurę ważnym elementem swojej koncepcji. W kontekście teorii pisarza konkluduje:

Jedną z głównych sił napędowych nowoczesnej sztuki jest przecież chęć przełamania dystansu, jaki zachowują wobec dzieła sztuki publiczność, widownia, konsumenci. (...) W każdej jednak formie nowoczesnego eksperymentowania ze sztuką można by rozpoznać dążenie do zastąpienia dystansu widza zaangażowaniem uczestnika gry¹.

Budując swoją koncepcję wokół takich pojęć, jak „gra” i „przystawanie”, filozof, realizując założenia ducha epoki, stworzył koncepcję estetyczną, zawierającą w sobie także pojęcie eto-

¹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 32.

su. Fakt ten sprawia, że nazywając kogoś „graczem” czy „uczestnikiem”, można, jak sądzę, spróbować określić go także mianem „świadka” zdarzenia.

KIM JEST ŚWIADEK?

„Świadek, z greckiego *martyr* (świadek krwi, męczennik): w *Nowym Testamencie* określenie człowieka, który na podstawie własnego doświadczenia może mówić o wskrzeszeniu Jezusa. W późniejszym okresie nazwą tą określano każdego, kto poświęcając własne życie, głosił prawdę o Jezusie”². Tyle słownik. Pojęcie „świadka” (a także „świadcstwa”, „poświadczenia”) funkcjonuje w tradycji religii chrześcijańskiej także w szerszym znaczeniu. Świadcstwo znaczyłoby więc tyle, co ręczenie za kogoś, coś. Jest wobec tego sens mówienia o ręczeniu, świadczeniu za wartości w ogóle. Świadcstwo takie można by więc nazwać dla odróżnienia świadcstwem metafizycznym³. Jestem zdania, że w koncepcji Gadamera można pokazać wspólną, uniwersalną strukturę, obejmującą zarówno świadcstwo dawane wartościom etycznym, jak i estetycznym. Sądzę, że z racji występującego powinowactwa tych wartości⁴ istotna staje się jej rekonstrukcja. Poniższy tekst zawiera taką skromną próbę. Inspiracją do jego napisania były prace Gadamera oraz wykłady i książka K. Tarnowskiego *Wiara i myślenie*, zwłaszcza fragmenty poświęcone zagadnieniu świadcstwa.

STRUKTURA ŚWIADECTWA

Wymieniona powyżej lektura polskiego myśliciela religijnego pozwala wyróżnić trójczłonową strukturę świadcstwa. Pierwszym z jej elementów jest apel. Akt ten umiejscawia się po stronie wartości – etycznych lub estetycznych; adresatem wezwania jest obcujący z nimi podmiot. Apel należy do struktury świadcstwa, ponieważ stawia on podmiot w pewnym „wobec”, ustanawia relację ja – ty. W kroku drugim podmiot, korzystając ze swojej wolności, odpowiada na wezwanie wartości. Jego odpowiedź jest obciążona ryzykiem – wygranej lub przegranej – i wymaga oddania się, wsłuchania, przyzwolenia na to, by wartości go ogarnęły. Po podjęciu apelu wytracony z codzienności człowiek zaczyna realizować wartości w swoim życiu praktycznym, stając się ich „świadkiem”. Dzięki temu dochodzi po pierwsze – do ich realizacji, po drugie – rozpoznania tożsamości nosiciela wartości. Przywołany proces może się

² [Online]. Protokół dostępu: <http://www.opoka.org.pl/sloownik/> [5 lipca 2010].

³ K. Tarnowski, wykład, Wydział Filozoficzny UJ, Kraków 1999/2000.

⁴ Powołuję się na spostrzeżenie F. Chmielowskiego: „Doświadczenie sztuki jest, według Gadamera, analogiczne wobec doświadczenia religijnego”. F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993, s. 96.

dokonać dzięki temu, że podmiot jest wrażliwy na wartości niejako *a priori*⁵. Poniżej przedstawiam bliższe omówienie wymienionego procesu.

MOŻLIWOŚĆ WSPÓLUCZESTNICTWA JAKO AKSJOMAT PREZENTOWANEGO MODELU

Aby zilustrować fundamentalne dla procesu świadczenia zagadnienie pierwotnej wrażliwości podmiotu na wartości, chciałabym posłużyć się mitem o Prometeuszu i człowieku prometejskim z kluczowym dla niego pojęciem tzw. „rozbudzenia”. Uprawnia nas do tego, jak sądzę, pewne powinowactwo mitu i hermeneutyki (obie formy dążą do uniwersalności), a przede wszystkim uwagi Gadamera, w których wyrażał on szacunek dla tych prób wyjaśniania rzeczywistości, pisząc m.in. „W rzeczy samej to one, gdziekolwiek przemawiają, są tym, co autentycznie góruje nad wszystkim innym, są zbiornikiem wszelkiej wiedzy, czymś, co przy całym mroku, który nas otacza, mówi do nas prosto i pouczająco”⁶. Skierujmy więc swoją uwagę w stronę przywołanego mitu.

Opowieść ta należy do najbardziej rozpowszechnionych w naszej kulturze. Każdy zna postać tytana, który według przekazów miał stworzyć człowieka, a później przynieść mu z niebios ogień. Sam Gadamer poświęca Prometeuszowi swoje uwagi w artykule, który w polskim przekładzie został przedstawiony pod tytułem *Prometeusz i tragedia kultury*. Już sam ten fakt zwraca uwagę czytelnika na trop interpretacyjny, który sugeruje nam powiązanie osoby tytana z kulturą. Pozostawmy jednak na boku trudne losy głównego bohatera, a skupmy się raczej na stworzonym przez niego człowieku i filozoficznym wydźwięku tego faktu, istotnym dla kwestii świadectwa.

Jak pamiętamy, słynna wędrowka tytana po ogień nie była pierwszą tego typu wyprawą. Po raz pierwszy udał się on do niebiańskich spichlerzy przed aktem stworzenia człowieka. Wykradł wówczas iskry z rydwanu słońca, aby z nich uformować ludzką duszę. Powtórne wykradzenie ognia i obdarzenie nim ludzi to w gruncie rzeczy – jak to ujmuje Jan Parandowski – „rozbudzenie ducha”⁷, a więc aktywizacja pierwiastka obecnego już w człowieku. W konsekwencji panowanie człowieka nad światem byłoby możliwe dzięki pokrewieństwu naszej natury i daru-ognia. Owo pokrewieństwo co do istoty powoduje, że bierzemy udział w kulturze, na którą jesteśmy już *a priori* wrażliwi⁸.

⁵ Porównaj: P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.-G. Gadamera*, Kraków 2004, s. 187.

⁶ H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] Idem, *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 2000, s. 34.

⁷ J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1960, s. 53.

⁸ Relację światła do piękna rozważa Gadamer w *Prawdzie i metodzie*. Zaznacza on, powołując się na naukę Platona (*Fajdros, Fileb*), symboliczne powiązanie światła oraz *nous*. Główną myśl filozofa można zawrzeć w stwierdzeniu, że bez światła nie ma „widzialnego”, nie ma samego widzenia.

Sądę, że powyższy mit można uznać za prefigurację twierdzeń o naszej tożsamości, obecnych w myśli Gadamera, jeśli przyjmiemy tezę o wzorcach (archetypach) postaw ludzkich zawartych w mitach, co czynię na potrzeby tego tekstu. Dopiero przyjęcie prawdy, którą głosi przywołana opowieść, pozwala podjąć interpretację trójstopniowego procesu, w którym realizuje się „bycie świadkiem”.

APEL

Gadamer pisze: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i straszliwej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”⁹. Słowa te obrazują przede wszystkim relację, w której znajduje się zagadnięty podmiot. Mówią także, jak do niej dochodzi, i zawierają ukrytą charakterystykę dzieła. Konsekwencją jej przyjęcia, co dla nas szczególnie ważne, są wnioski co do charakteru sytuacji podmiotu: na skutek wstrząsu jest on poruszony, wyrwany z codzienności, zmuszony stanąć wobec dzieła i odpowiedzieć na jego apel z głębi siebie, a nawet siebie zaryzykować. Dochodzi do tego w kolejnym kroku.

PODJĘCIE RYZYKA JAKO ODPOWIEDŹ NA APEL

Dzieje się tak dlatego, że w pojęcie gry, która stanowi dla Gadamera wzorzec rzeczywistości artystycznej, wpisany jest element ryzyka. „Grający ulega urokowi gry, który leży właśnie w ryzyku”¹⁰ – twierdzi filozof. Chmielowski wyciągnął stąd wniosek o naturze ludzkiej, która skłonna jest stawiać się w sytuacji niewiadomej, upatrując w tym pewnej atrakcyjności – nawet w obliczu przegranej. Możliwość taka jest także wyrazem i ceną naszej wolności.

Propozycja Gadamera dobitnie pokazuje ryzyko wdania się w doświadczenie estetyczne. Decyzja o jego podjęciu jest racjonalna: możliwość przegranej włączona jest w „za” i „przeciw”, które możemy postawić naprzeciwko siebie i rozważyć, zanim podejmiemy grę. Pierwotnie samo ryzyko jawi się jednak jako element atrakcyjny – grę zawsze można powtórzyć, przystąpić do niej kolejny raz. Sytuacja ta jest nazwana obszarem odpowiedzialności ludycznej, w przeciwieństwie do życiowej¹¹.

Istnieją w wykładni Gadamera elementy, które, jak sadzę, pozwalają na rozpatrzenie konsekwencji podjęcia gry także w wymiarze naszego praktycznego życia, co zupełnie zmienia

⁹ H.-G. Gadamer, *Estetka i hermeneutyka*, ed. cit., s. 141.

¹⁰ F. Chmielowski, op. cit., s. 51.

¹¹ Ibidem, s. 50.

jej stawkę. Wówczas podjęcie jej, jak to ujmie Chmielowski, „oznacza, że musi on [gracz – M.B.] zamienić cele swojego zachowania w zadania samej gry”¹². Gracz podporządkowuje się więc przedmiotowi gry, niejako rezygnuje świadomie z siebie jako całości egzystencji. Możliwy racjonalny rachunek poprzedzający podjęcie gry zostaje w jej trakcie „zawieszony”, a rozum pozwala całkowicie podporządkować się przedmiotowi. Czyni się tu wprost aluzje do mistycznego wsluchania. Czy konsekwencją tego jest tylko odprężenie, odciążenie od życiowych problemów, pokrewne doświadczeniu zabawy? Wydaje się, że autor *Prawdy i metody* przedstawia tę kwestię w sposób na tyle otwarty, że pozwala ona na interpretację w kategoriach filozofii praktycznej – jako apel o kształtowanie postawy. Gra może być więc odczytana w szerszej perspektywie – gry o sens.

Podsumowując, trzeba uwyraźnić: podjęcie ryzyka w porządku gry Gadamera owocuje abdykacją rozumu przed instancją przedmiotu – całkowite otwarcie i wsluchanie się w niego, mające swoje konsekwencje w podporządkowaniu mu życia.

PRZYJĘCIE POSTAWY AKSJOLOGICZNEJ

Ostatnim etapem, do którego prowadzą poprzednie kroki, jest wspomniane przyjęcie postawy życiowej jako rodzaj „świadectw”. Podmiot odnajduje dzięki temu swoją tożsamość. Podstawą takiego stwierdzenia jest usytuowanie rozważań w polu filozofii praktycznej, którą to możliwość zasygnalizowałam w poprzednim akapicie. Co to oznacza? Jak pisze Gadamer:

Filozofia praktyczna jest zatem z pewnością «nauką», tzn. pewną wiedzą ogólną, która jako taka jest wyuczana, jest to jednak wiedza uwarunkowana. Od uczącego wymaga się tego samego, nierozzerwalnego odniesienia do praktyki, co od nauczającego. Na tyle jest też wprawdzie bliska *techne*, jako wiedzy fachowej, tym jednak, co ją zasadniczo od niej różni, jest to, że stawia również pytanie o dobro, np. o najlepszy sposób życia, czy też najlepszy ustrój państwowy, nie zaś, jak tylko w przypadku *techne*, opanowuje pewną umiejętność, której zadanie przydziela inna instancja: cel, któremu wytwarzający musi służyć¹³.

W myśli Gadamera da się, jak sądzę, wyróżnić przesłanki po pierwsze – zbliżające jego filozofię sztuki (z perspektywy uczestnika) do powyższej charakterystyki, po drugie – akcentu-

¹² Ibidem, s. 51.

¹³ H.-G. Gadamer, *Hermeneutik als praktische Philosophie*, [in:] M. Riedel, *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, Freiburg 1972, [za:] A. Przyłębski, *Gadamer*, Warszawa 2006, s. 85.

jące zawarte w niej znaczenie etosu. Wprost pisze o tym Andrzej Przyłębski, przedstawiając etykę jako wzór takiej wiedzy:

(...) odniesienie do *praxis* jednostki w *polis*. Nie przypadkiem jej nazwa wywodzi się od słowa *etos*, oznaczającego m.in. sposób funkcjonowania społeczeństwa, oparty na istniejących prospołecznych postawach, wymagających refleksji teoretycznej oraz sprawdzenia siebie w określonych, wymagających etycznego działania sytuacjach¹⁴.

To nastawienie nawiązuje do koncepcji, w której „główne miejsce zajmuje pojęcie «udziału» jednostki w czymś, co ją przerasta”¹⁵.

FABRYKA, CZYLI OMÓWIENIE PEWNEJ WYSTAWY

Zachwył maszyną już znamy. Działająca w dwudziestoleciu międzywojennym Awanarda Krakowska w manifeście „3M” wyraziła fascynację „Miastem, Masą, Maszyną”. Wystawa „Fabryka” w toruńskim CSW (23.10.2009–17.01.2010) zdaje się ów podziw kontynuować, skoro obiektem swojego zainteresowania uczyniła fabrykę. Tak przynajmniej podpowiadają pierwsze skojarzenia widza, poszukujące odniesień i próby interpretacji w tym, co już poznane. Po bliższym zapoznaniu się z obiektem przychodzi jednak myśl, że pierwsze odczucia – aczkolwiek uprawnione – zbytnio banalizują temat i przedmiot wystawy, które wymagają głębszego namysłu.

Zapytajmy więc wnikliwiej: co, gdzie i jak zaprezentowało Centrum Znaki Czasu, udostępniając nam wystawę autorstwa Mariusza Warasa i Krzysztofa Topolskiego pod opieką kuratorską Daniela Muzyczuka?

Co? Makieta fabryki. Gdzie? W muzealnej sali, pośród białych ścian, błyszczących czystością posadzek, strzelistych kolumn, stanowiących architekturę pomieszczenia. Jak? W ciszy, harmonii z otoczeniem, w estetycznym uwzniośleniu.

Pierwszym nasuwającym się wnioskiem jest ten, że z fabryką jako taką nie mamy tu w ogóle do czynienia. Oto przedmiot estetyczny, dzieło sztuki, w którym realny pierwowzór funkcjonuje na zasadzie dalekiego odniesienia. Realna fabryka istnieje tu „negatywnie”, jako to, czego w instalacji brak: brak odczuwalnego hałasu, brak pracujących ludzi, brak produkcji i produktów. W zamian pojawia się my – widzowie. Przed nami, a także dzięki nam, dokonuje się przemiana prefiguracji w symbol. Symbol, którego elementy zyskują nowe znaczenia. Jednak zdaniem autorów esejów, które, jak sądzę, stanowią integralną część wystawy, przed-

¹⁴ A. Przyłębski, *Gadamer*, Warszawa 2000, s. 85.

¹⁵ *Ibidem*, s. 86.

stawiony obiekt wprowadzie metaforycznie, lecz nadal możemy nazywać fabryką. Ów funkcjonuje, dystrybuje i ma odbiorców. Aby się o tym przekonać, wystarczy przenieść próbę odczytania w nowy kontekst, najbliższy samej sztuki.

„(...) czy współczesne muzeum nie jest w kilku aspektach podobne do tradycyjnej przestrzeni produkcji?”¹⁶ – zapytuje się nas we wstępie katalogu. Ironia czy próba zwrócenia uwagi na przemianę zachodzącą współcześnie w sferze kultury? Jedno i drugie – twórczy dystans artystów i krytyka, zbudowane na bazie własnych doświadczeń. Także moment refleksji dla odbiorcy i jego możliwej konsumpcyjnej postawy.

Po obejrzeniu instalacji może nam się zrobić smutno. Jeśli śmiała diagnoza, którą ilustruje makietą fabryki, dotyczy i nas, to można uznać, że udział w wystawie nie bardziej absorbuje od wizyty w centrum handlowym. Czy z takim nastawieniem można odbierać, czy można tworzyć? Co wobec tego tracimy przede wszystkim my jako odbiorcy? W wydanej publikacji jeden z jej autorów – Alain Badiou – w następujący sposób charakteryzuje cichego bohatera fabryki, robotnika:

- nie jest on podmiotem, lecz siłą;
- jest zastępowalny;
- jest anonimowy¹⁷.

Po przyjęciu tezy, która utożsamia muzeum z przestrzenią produkcji, wraz z symbolicznym utożsamieniem widzów z jej pracownikami (a także odbiorcami produktu), trzeba przyjąć powyższą charakterystykę za opis nas samych, bywalców ośrodków kultury. Machina pracuje dla nas i dzięki nam. Swoją obecnością legitymizujemy jej działania. Obecnością: nie-ważne-kogo-byle-wielu, niekoniecznie-mnie-byle-kogoś, nie-istotne-kogo.

Na koniec chciałoby się zapytać: czy warto wobec tego chodzić do muzeum, jeśli poszukuje się wartości wykraczających poza ironię? Co w zamian? Jaką alternatywę możemy znaleźć dla naszkicowanej powyżej sytuacji? Myślę, że przedstawiona przeze mnie koncepcja odbiorcy-świadka może być jedną z nich. „Siła produkcyjna” robotnika może w niej zostać przeciwstawiona rzeczywistej, budującej obecności; zastępowalność i anonimowość – odnajdującej się tożsamości. Jeśli obecna w przekazie ironia nie jest jednorazowym wybrykiem artystów, lecz wszechobecnym symptomem, to dająca się wywieść z pisma Gadamera idea uczestnika jako świadka mogłaby stanowić alternatywę dla tej postmodernistycznej wizji. W jej etosie można odnaleźć propozycję adekwatną do sztuki, postrzeganej jako nośnik wartości – piękna, prawdy.

¹⁶ M. Waras, K. Topolski, *Wstęp*, [w:] *Fabryka*, katalog wystawy, CSW Toruń 2009, s. 9.

¹⁷ A. Badiou, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, [w:] *Fabryka*, op. cit., s. 69.

ZAKOŃCZENIE

„Czemu jednak obraz fabryki i pracy fizycznej wraca w praktyce i teorii artystycznej?”¹⁸ – zapytuje kurator Daniel Muzyczuk. Dlaczego postacią robotnika stara się zastąpić postać odbiorcy-uczestnika? – możemy dalej sami zapytać.

Nie bez znaczenia dla odpowiedzi na to pytanie pozostaje fakt, że współczesne muzea można – dosłownie lub w przenośni – nazwać „fabrykami” tak dzieł, jak i odbiorców, gdyż w rozumieniu dosłownym, jak zauważa się w przywołanym tekście, często zajmują one teren pierwotnie będący jej przestrzenią, tj. stare zrujnowane budynki produkcyjne. Rewitalizacja obdarza je nowym życiem. W przenośni, ponieważ – ujmowane symbolicznie – zamieniają produkcję dóbr materialnych na dobra symboliczne. Płacąc za bilet, stajemy wobec dzieł-*produktów*. Czy więc i my nie stajemy się także elementami fabryki?

Alternatywą dla tej smutnej perspektywy jest, jak sądzę, nauka o możliwości świadczenia wartościom, którą można wyciągnąć z pism Gadamera. Pokazuje nam ona obraz człowieka, który nie tyle jest odbiorcą dzieł, co ich „uczestnikiem”. Zgodnie w takim podejściem, mamy do czynienia z sytuacją, w której już nie tylko runęła ściana pomiędzy dziełem a odbiorcą, lecz nawet więcej – oboje łączą te same wartości. Dzieło „rozpala” iskrę tkwiącą w naszych duszach, powalając nam świadczyć wspólnym dobrom. Proces ten nie jest łatwy i oczywisty. Wymaga od nas wysiłku aksjologicznego, włącznie z podjęciem ryzyka. Efektem jest jednak przyjęcie postawy na miarę naszej wolności oraz samorealizacja polegająca na odnalezieniu własnej tożsamości. Dzięki przyjęciu możliwej postawy „świadka” rozbudowujemy własne predyspozycje, ukazując pełnię naszego człowieczeństwa, zamiast pozostawać tylko wspomnianym robotnikiem.

ABSTRACT

One of the conclusions emerging from Gadamer's thought on the traditional notion of the recipient of art suggests that s/he should be placed in a position highlighting his/her role as an active participant in an artistic situation. The framework marked out by the concepts used to tackle this problem allows me to create an interpretation of such a participant also on the axiological plane. It means that the person revealed in the terms “player” or “partaker” is overwhelmed with the values created by a work of art, which makes him/her its witness. The subject of this article is therefore the moral dimension of human existence at play in the transformation of human consciousness and its effect clearly visible in human works and doings.

¹⁸ D. Muzyczuk, *Podmiot i przedmiot produkcji i lenistwa*, [w:] *Fabryka*, op. cit., s. 42.

The model of participant-witness would accordingly play an important, unifying role for hermeneutics. A description of moral existence connected with participation in art reconciles philosophical tradition with the Christian model, while giving insight into the functioning of the practical consciousness.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (HANS-GEORG GADAMER)

1. *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
2. *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
3. *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Chmielowski F., *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993.
2. Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa -Georga Gadamera*, Kraków 2004.
3. Muzyczuk D., *Podmiot i przedmiot produkcji i lenistwa*, [w:] *Fabryka*, katalog wystawy, CSW, Toruń 2009.
4. Parandowski J., *Mitologia*, Warszawa, 1960.
5. Przyłębski A., *Gadamer*, Warszawa, 2006.
6. Tarnowski K., *Wiara i myślenie*, Kraków 1999.