

Jagwiga Hodor

Symposium naukowe *Możliwości muzyki* w 80-lecie urodzin

prof. Bogusława Schaeffera

29-30 listopada 2009 – w odnośniku na dole?, po tytule

gwiazdka i komentarz -

FENOMEN SCHAEFFERA

Dzieła sztuki - owoce autentycznej pracy twórczej - zawsze budzą nasz podziw i szacunek. Są przecież najpiękniejszymi cząstkami duchowymi artystów, jakie otrzymujemy czy też przejmujemy. Jednocześnie też mamy świadomość, że wpisują się one na trwałe w dzieje kultury i stają się bezcenną skarbnicą wiedzy o człowieku, jego twórczych możliwościach i dokonaniach. Z jednej strony wymiana doświadczeń, myśli, wzajemne oddziaływanie na siebie, twórcze inspiracje wynikające z interesujących kontaktów (również z dziełami) wpływają na nieustanną regenerację tego, co zastajemy, z drugiej zaś strony sprzeciw i bunt wobec tradycji, poszukiwanie nowych, nieznanymi dotąd wartości sprawia, że ewolucja kultury jest możliwa.

Oryginalne idee, odkrywcze pomysły rodzą się w niczym nie skrępowanej wyobraźni, otwartej na zaskakujące skojarzenia. Początkowo szokujące zjawiska, w miarę upływu czasu - z reguły - stają się punktem wyjścia dla kolejnych odważnych poczynań. Zatem oczywistą siłą dynamizującą rozwój kultury są dokonania wielkie, rewolucyjne, właściwe powołanym indywidualnościom - geniuszom. To oni docierają do nieznanymi nam regionów, stale przekraczają „granice” rozsądku, nie licząc się z konwencjami, to oni nierealny, wymagany świat zamieniają w konkret, swoją twórczą siłą zmuszają innych do działania, a przenikliwą intuicją i wrażliwością przewidują, ale też dyktują i projektują przyszłość.

Od wielu lat badam i analizuję fenomen Bogusława Schaeffera, jednego z takich właśnie artystów, którego ponad sześćdziesięcioletnia - ekspansywna twórczość i działalność w kulturze naszych czasów wyróżnia się ważnymi osiągnięciami w bardzo wielu zakresach. Najistotniejsze z nich odnajdujemy w muzyce i teatrze - wzajemnie się przenikającymi. Schaeffer - jako dramaturg - często traktuje muzykę teatralnie i odwrotnie - swój teatr opiera na prawach muzycznych, stosując muzyczne techniki, tempa, artykulację, cieniowania dynamiczne, a nawet formy.

Aktualnie w dorobku kompozytora znajduje się około 580 utworów w 24 gatunkach muzycznych i 46 sztuk teatralnych (tłumaczonych w 17-tu językach, m. in.: estońskim, węgierskim czy hebrajskim), a wśród nich unikatowe pięcioletnie dzieło *Multi*. Niektóre swoje sztuki Schaeffer reżyserował w Edynburgu, Salzburgu, czterokrotnie w Krakowie. Mało kto się orientuje, że pisał muzykę do dziewięciu spektakli Józefa Szajny (m. in.: *Łaźni* Majakowskiego, *Zamku* wg Kafki, *Fausta* Goethego czy sławnej *Repliki* samego Szajny). Skomponował też muzykę do wielu swoich sztuk (takich jak m. in.: *Próby*, *Odwet*, *Anons*, *Sen i nie*, *Tutam*, *Inalt*, *Mroki*, *Zorza*, *Demon teatru*, *Fragmenty*, *Kwartet*, *Kaczo*). Ponadto zinstrumentował *Operę za 3 grosze* Kurta Weilla na wielką orkiestrę (premiera odbyła się wiele lat temu w Opolu, w reżyserii Bohdana Cybulskiego). I ciekawostka: jest autorem około

120 utworów popularnych (nie ujętych w spisie kompozycji); wszystkie są napisane w tonacjach durowych! (co poniekąd ujawnia pogodny charakter, optymizm kompozytora oraz potwierdza wierność podstawowym prawom akustycznym muzyki; ciąg alikwotów jest durowy!).

Warto przypomnieć, że Schaeffer jest autorem – nieosiągalnych na rynku księgarskim - szesnastu książek (których nb. wielotysięczny nakład wydawniczy po każdym wznowieniu był wyczerpany!), w tym : unikatowego w skali światowej podręcznika *Wstępu do kompozycji* (w tłumaczeniu na języki: angielski, chiński i koreański), trzech zarysów historii muzyki, ponad ośmiuset artykułów (również w zakresie pedagogiki kompozycji), licznych esejów, felietonów, studiów filozoficznych.

W tym kontekście (policentrycznej twórczości Schaeffera i jego wszechstronnej działalności artystycznej) określenie go przez leksykografa Nicolasa Slonimskiego jako twórcę „multidymensjonalnego” wydaje się celne i uzasadnione.

Jego fenomen jest głęboko zakorzeniony w złożonej, pełnej sprzeczności strukturze duchowej i w autentycznym twórczym temperamencie. Aby go zgłębić, należałoby przeanalizować wszystkie przejawy dokonania Schaeffera w sztuce. Dziś (z oczywistych względów) ograniczę się do zarysowania fenomenu kompozytora.

W swojej muzyce przeciwstawia się tradycji – oczywiście jako znawca dziejów. „Nie można się przecież przeciwstawiać swojej (błogiej) niewiedzy” – mówi Schaeffer. „Piszę taką muzykę, jaką chciałbym usłyszeć” – powtarza często. Stale się uczy, rozwija i mimo, że w tym roku obchodzi 65-lecie swojej twórczości, żartuje, że jest obecnie „na 65 roku studiów”.

Możliwości muzyki dziś, po wejściu w użycie muzyki elektroakustycznej w połowie XX. wieku są olbrzymie. Właściwie dzisiaj akceptuje się prawie wszystko. Muzyka najnowsza już nie wywołuje skandali jak w poprzednim stuleciu.?

Doświadczenia Schaeffera związane z licznymi w ciągu ostatnich dwudziestu lat wykonaniami jego utworów orkiestrowych, kameralnych (m. in. kwartetów smyczkowych w interpretacji słynnego Kwartetu Ardittiego), utworów solowych oraz religijnych skłoniły kompozytora do wprowadzenia szeregu zmian w charakterze tworzonej muzyki. Przede wszystkim został ograniczony do minimum eksperyment. Nadszedł bowiem czas syntezy, pewnego uspokojenia ekspresji, zrównoważenia środków, wyciszenia. W większości utworów głośność występuje tylko w małym procencie, niejako dla kontrastu i ożywienia muzyki (nb. nową muzykę wykonuje się o wiele głośniej niż jest napisana, nic na to nie mogą poradzić nawet najlepsi dyrygenci). Jakby przypadkowo pojawia się też chaos dla zaakcentowania uroków muzyki - harmonicznie i kolorystycznie wyważonej, dążącej do piękna.

Czym dla Schaeffera jest piękno w muzyce? Odpowiedzi szukamy w jego dziełach, w których twórca - już od pierwszych swych kompozycji - dąży do wydobycia piękna z materiału mało znanego publiczności i rzadko dotąd stosowanego, albo w ogóle nieznanego. Wymienię tylko kilka takich typowo schaefferowskich mediów, całkowicie odrębnych i innowacyjnych w muzyce.

Bogactwo tworzywa muzycznego. Język dźwiękowy Schaeffera należy traktować jako swoistą deklarację estetyczną. Na przestrzeni lat ulegał on przemianom i różnym transformacjom, ale zawsze był wyszukany, nie obiegowy i odrębny. Jego ewolucja z jednej strony polegała na mnożeniu i zmienianiu środków oraz uważnym badaniu ich skuteczności we wszechstronnych eksperymentach, a z drugiej strony na procesie poszukiwania zupełnie nowych, jeszcze nieznanymi obszarów w muzyce. Schaeffera interesują zawsze środki w całym swym potencjale, stąd nieustanna zmienność technik, dostosowanych do

urzeczywistnianych idei, docieranie do ekstremalnych zjawisk, wirtuozeria środków, stałe odnawianie tworzywa i nadawanie rangi coraz to innym elementom; uważa on, że „należy je opanować jak język obcy, aby z tego najniższego etapu poznania (i mimowolnej fetyszycacji) przejść do istoty komponowania, zawartej w sposobie wyrażania się, czyli posługiwania tymi środkami”. Ważne są więc decyzje dotyczące doboru środków w aspekcie ich znaczenia i funkcjonowania w konkretnym ujęciu faktualnym; nie ma tu mowy o katalogowaniu pojedynczych efektów, istotne są ich wzajemne relacje i powiązania (Schaeffer – jako grafik – bawi się fakturami, zwłaszcza ich rozmaitymi konfiguracjami). Kompozytor troszczy się, aby jego tworzywo muzyczne było wieloznaczne – zamaskowane i nieodgadnione. Niemal każdy utwór opiera się na innych założeniach, rozwiązuje inny problem, a jeśli kompozytor wraca do niektórych pomysłów – co należy do rzadkości – to tylko po to, by je rozwinąć. Wybór owej drogi twórczej umożliwia Schaefferowi tak długie komponowanie pełne niesłabnącego zainteresowania i zapału; rozwój oznacza dla niego przechodzenie do coraz doskonalszych stanów świadomości kompozytorskiej.

Komponowanie barwy. Zarówno w utworach orkiestrowych jak i kameralnych (z wyjątkiem kwartetów smyczkowych) z założenia nie pojawia się identyczna dyspozycja instrumentów, dzięki czemu już na etapie wstępnym kompozytor zapewnia utworowi odrębne brzmienie. Wprowadza instrumenty rzadko dotąd wykorzystywane (np. saksofon sopranowy w *Mszy symfonicznej*), przestrojone skrzypce, wiolonczele (w strojach: d-es-e-f i g-as-a-b), również w większych grupach (w: *Koncerte organowym*, *Gasab*, *Podwójnym koncercie skrzypcowym*), a nawet mikrotonowo przestrojony fortepian (*Uneinigkeiten* na dwa fortepiany). W niektórych koncertach pojawia się większa liczba instrumentów solowych (np. w *Koncerte organowym* jest ich aż 11 i każdy z nich ma określone funkcje; w *Koncerte fletowym* do fletu solo dołącza się trio fletów, również traktowanych solistycznie). Owe instrumenty wnosząc nowy koloryt przeczą zasadzie, że w instrumentacji chodzi o zgodność barwy. Również typowa dla Schaeffera technika operowania układem dwugłosowym w smyczkach (przyznam, że wśród współczesnych twórców nie spotkałam nikogo, kto by pisał na smyczki – solistycznie traktowane – tak wiele dwudźwięków) znacznie wzbogaca brzmienie wertykalne orkiestry i przeobraża fakturę orkiestrową w gęstą (niemal pajęczą) sieć, nie mającą odpowiednika w dotychczasowej literaturze muzycznej.

Niezwykłym intrygującym pomysłem Schaeffera (nie tylko w zakresie barwy) jest wprowadzenie do muzyki tekstu jako materiału muzycznego (*Music for MI* na wibrafon, głos wokalny, głosy mówione, zespół jazzowy i orkiestrę), mówionego tekstu zamiast towarzyszenia orkiestry (*S'alto* na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną) oraz zestawienie instrumentu solowego z chórem (*V Koncert fortepianowy* na fortepian i chór 15 solistów, *V Koncert skrzypcowy* na skrzypce i chór żeński).

Istotną rolę w kształtowaniu barwy orkiestrowej powierza kompozytor perkusji, w której słyszymy często ponad 20, a niekiedy znacznie więcej różnych instrumentów (z przewagą instrumentów o nieokreślonych wysokościach). Ich obecność lub – paradoksalnie – nieobecność waży w jego muzyce więcej niż cała systemiczność materiału dźwiękowego, której w rutynowych analizach poświęca się najwięcej uwagi.

Każdy z używanych przez Schaeffera instrumentów ma konkretne funkcje do spełnienia w utworze - odmienne niż dotąd, w rezultacie czego orkiestra zmienia się w instrumentarium o indywidualnym kolorycie, często trudnym do rozszyfrowania. W trakcie natomiast kreowania muzyki ważną rolę odgrywa **polilinearyzm**, tzn. solistyczny sposób

traktowania poszczególnych instrumentów (które nie powielają swoich partii) i specyficznego ich zestawiania z sobą, co pociąga za sobą kolejną cechę właściwą wyłącznie Schaefferowi.

Jest nią **kalejdoskopowość barwy brzmienia** – osiągnięta przez nieustannie zmieniający się zespół współgrających ze sobą instrumentów. W optymalnych warunkach, w ramach jednego utworu, orkiestra kilkadziesiąt razy zmienia swoją dyspozycję, strukturę i fakturę, stając się tworzywem, którym można by obsłużyć nie jeden, lecz być może kilkanaście utworów (m. in. w *Mszy symfonicznej*, *Koncertach: organowym, saksofonowym, obojowym*, na flet, harfę i orkiestrę, na dwoje skrzypiec i orkiestrę, *Sinfonii*, *VI Symfonii*).

Wyrafinowana harmonika. Konstytucja słuchowa Schaeffera jest par excellence harmoniczną, a polifonia w jego muzyce albo antidotum dla harmonii, albo tylko metodą zestawiania materiału, elementem fakturalnym, często podrzędnym, jak np. artykulacja w stosunku do linearnej projekcji materiałowej. Szczególnie w muzyce orkiestrowej kompozytor odnajduje nie wykorzystaną jeszcze przestrzeń do poszukiwania interesujących konstelacji. W materii instrumentów dętych drewnianych posługuje się dźwiękami multifonicznymi, zaś w materii instrumentów, które na to pozwalają (instrumenty smyczkowe, puzon) mikrotonalnością w skali od 1/3 do 1/8 tonu. Sytuuje ją w swojej muzyce na równych prawach z normalnym materiałem (chromatycznym, modalnym czy diatonicznym) na zasadach konfrontacji. Przy użyciu ćwierćtonów, w *Konstrukcjach łącznych* na orkiestrę smyczkową buduje ultrawielogłosowe (24-dźwiękowe) akordy, a w *Monophonie VIII* na 48 skrzypiec, dzięki grze podwójnymi tremolami na dwóch strunach jednocześnie, dochodzi nawet do współbrzmienia złożonego ze 192 dźwięków. Dla niektórych utworów (*II Koncert skrzypcowy*, *Transpariences* na orkiestrę, *VIII Kwartet smyczkowy*), w poszukiwaniu metatonalnego języka dźwiękowego tworzy harmonikę „adjunktywną” i „addytywną”. Pierwsza z nich powstaje przez łączenie, np. bogatej, schromatyzowanej harmoniki diatonicznej z harmoniką z obszaru ćwierćtonowego, która deformuje i zamazuje pierwotne brzmienie, a jednocześnie też wzbogaca całość o nowy koloryt. Natomiast harmonika „addytywna” wynika z dodania do muzyki już spełnionej, niemal skończonej elementów, które przez swą natarczywość (np. glissanda – jako detal abstrakcyjny, tylko quasi geometryczny, albo jakieś pomysły fakturalne, nieznanne kwartetowi czy orkiestrze) zaczynają może nie dominować, ale przesuwają naszą uwagę na inne elementy, przez co uprzednio skomponowana muzyka staje się tłem (dlatego muzyka tego rodzaju w pierwszym kontakcie dziwi i zaskakuje „niespójnością”).

W utworach religijnych wprowadza m. in.: wyszukaną harmonię politonalną (*Te Deum*) oraz harmonię polifoniczną (*Stabat Mater*; dominującym interwałem w melodyce poszczególnych głosów jest tu sekunda mała, która w następstwach akordów spełnia zarazem rolę „spoiwa” między wszystkimi dźwiękami).

Po wielu latach twórczości stworzył własny system harmoniczny: w sumie długą serię 228 ulubionych i misternie dobranych akordów (od pięciodźwięków aż po ośmiodźwięki).

Nowe traktowanie instrumentów. Schaeffer zawsze komponuje w zgodzie z naturą instrumentów, tzn. wydobywa z nich właściwe im dźwięki, kombinacje dźwiękowe, rytmy, artykulacje i barwy. Utwory solowe i koncerty pisze na wszystkie możliwe instrumenty do fletu piccolo i sarrusofonu kontrabasowego włącznie. W orkiestrze linie poszczególnych instrumentów są typowe tylko dla nich (jest to zawsze typowa muzyka na obój, na saksofon, na harfę czy skrzypce), przy czym uderzająca jest znajomość ich potencjalnych możliwości. Niby to oczywiste, ale czy znajdziemy w partyturach współczesnych wskazówki typu sul C dla wiolonczeli, czy znajdziemy ową dziwną nawet pasję wydobywania z instrumentów

niskich dźwięków bardzo wysokich, zapoznanych, lub wskazówki dla instrumentów smyczkowych, by grając dwudźwięki w górę nie zmieniać odległości między palcami (szczególnie pierwszym i czwartym), czy w kwartetach smyczkowych ktoś posługuje się wielką skalą gęstości od jednego do szesnastu dźwięków, itd., itd. – właściwie bez końca. Ciekawe są też eksperymenty Schaeffera grania na trzech obojach jednocześnie (*Nonet* na trzy oboje), albo np. traktowania kilku identycznych instrumentów jako jednego megainstrumentu (*Nonet w formie tria smyczkowego*, *Schaeffer's Play* na 6 fletów i *New Way* na 7 skrzypiec). Schaeffer jest więc twórcą dysponującym nowym, stale odkrywanym rzemiosłem, kompozytorem zainteresowanym olbrzymim potencjałem, jaki kryje się w utworach solowych, w kwartecie smyczkowym, w orkiestrze czy chórze.

Złożoność muzyki. Muzyka Schaeffera jest muzyką niuansów, rytmicznych subtelności, finezyjna w doborze interwałów, artykulacji, płynna i cieniowana dynamicznie (*Koncert wibrafonowy*, *Gestures*, *Symphony in One Movement*). Pozbawiona wyrazistości melodycznej, najczęściej jawi się jako pulsująca materia o zamaskowanej i nierozpoznawalnej barwie (*Koncert na taśmę*, *Temat: Muzyka elektroniczna*, *III Koncert fortepianowy*, *VII Symfonia*).

Istnieje nieuzasadniony mit o przesadnej złożoności i o trudnościach wykonawczych, z jakimi uporać się muszą muzycy grający utwory Schaeffera, tymczasem kompozytor opiera się na prostym i niezwykle skutecznym pomysłem. W nawet najbardziej złożonej muzyce, poszczególne głosy są proste i łatwe do wykonania, natomiast suma wielu czy wszystkich głosów jawi się jako niezwykle skomplikowana, a to dlatego, że każdy pojedynczy głos ma własną, różniącą się od innych strukturę rytmiczną. Zgęszczone tworzywo muzyczne Schaeffera ujawnia swój wdzięk dopiero po wielokrotnym przesłuchaniu (jednorazowy kontakt z utworem daje nam jedynie wrażenia „naskórkowe”).

Poliwersyjność. Spora część utworów Schaeffera może być wykonywana w różnych wersjach, choć w katalogu twórczości występuje pod jednym tytułem (*Trzy studia* na fortepian, *15 elementów I* na dwa fortepiany oraz *II* na dwa fortepiany i komputer, *Heraklitiana* dla 12 alternatywnych wykonawców z towarzyszeniem taśmy - w 12 wersjach, *Konfrontacje* na instrument solowy i orkiestrę – gdzie z wyjątkiem organów i gitary wszystkie instrumenty orkiestry, od fletu piccolo do kontrabas, zostały uwzględnione jako instrumenty solowe, *tentative music* na 159 instrumentów - w 7 wersjach, *Missa elettronica* na chór chłopięcy i taśmę oraz na chór mieszany i taśmę, *Projekt* na instrument solowy i taśmę - w 10 wersjach, przy czym dziesiąta jest wyjątkowo na sopran i taśmę, *Open Music I* na dowolny instrument oraz *II* i *III* na fortepian i taśmę).

Są też utwory ściśle zapisane, ale wyzwalające niekończący się łańcuch zupełnie nowych sytuacji w muzyce, słowem ogromny potencjał różnych interpretacji (*Studium w diagramie I-II* na fortepian).

Poliwersyjność – tak typowa i dominująca cecha muzyki Schaeffera – zapewnia przetrwanie utworom, które zależnie od czasu (z historycznego punktu widzenia) i zależnie od twórczej wyobraźni wykonawców będą czym innym wypełniane (np. wszystkie *Programy Ideowe: I-VIII*, utwory graficzne, happeningi, utwory typu be-in, ponadparametrowe i muzyka akcji, dekompozycje, emotywoграфы, teatr instrumentalny).

Schaeffer ma własną etykę postępowania, własną estetykę. W pracy twórczej jest zawsze konkretny, radykalny, przekorny i bezwzględny w przeciwstawianiu się stereotypom, przyzwyczajeniom i ustalonym rytuałom. Mimo łatwości komponowania pracuje bardzo

intensywnie, ale bez apriorycznego planu. Najczęściej jest to proces spontaniczny, postępuje więc jak przy tworzeniu sztuk teatralnych, w których sceny pisane są na ogół w niezależności od siebie, by potem można je było odpowiednio, sensownie przestawiać. W dziełach muzycznych - szczególnie megaformalnych (100-minutowe *Variazioni senza tema* na skrzypce solo, 71-minutowa *Megasonata* na fortepian, 110-minutowa *Sinfonia/Concerto* na 15 instrumentów solowych i orkiestrę, 70-minutowa *Enigma* na wielką orkiestrę, graficzny *Sexternus* na sześć fortepianów, którego czas trwania waha się od 6 do 216 minut, 80-minutowe *Adagio* na orkiestrę) „z góry ustalony schemat stałby się tylko (wg Schaeffera) uczniowskim schematem”. Najpierw więc powstaje muzyka, dopiero potem kompozytor z pełną świadomością ustala porządek części i kontrasty ekspresji. Bywa, że niektóre strony pisze na nowo, inne odrzuca lub - jeśli na to pozwala dyspozycja orkiestrowa - przerzuca do innego utworu, bowiem niekiedy, przez dłuższy czas komponuje kilka utworów na raz. Te metody pracy twórczej dają dwa doniosłe efekty: 1. utwór nie jest schematyczny, jego nieprzewidywalna i wysoce ekspresyjna narracja wciąż się zmienia, ożywia, gdyż nawet najdrobniejsza cząstka coś wyraża (czego udokumentowaniem są obficie stosowane określenia ekspresyjne), 2. kompozycja zostaje wykreowana w zaskakującym, nowym modelu formalnym, przez nikogo jeszcze nie użytym.

Znamienne jest, że nawet w rozbudowanych formach symfonicznych czy koncertowych Schaeffer nie umieszcza wielkich planów dynamicznych (dynamika zewnętrzna go razi). Jego oparta na asocjacjach muzyka wyróżnia się **dynamiką wewnętrzną**, płynącą z najprzeróżniejszych i bynajmniej nie jednoznacznych konfiguracji w sferach: rytmicznej, kolorystycznej i akcentacyjnej. Jest to muzyka, operująca najczęściej 12-tonoma tonami, choć z klasyczną dodekafonią i jej regułami nie ma nic wspólnego. Mieni się ona bogactwem środków, umiejętnie zrównoważonych (nb. problemowi ekwiwalencji elementów Schaeffer poświęcił oddzielny utwór *Equivalenze sonore* na perkusyjną orkiestrę kameralną, 1959). Nie ma tu miejsca na analogie.

We wszystkich działaniach artystycznych (muzyce, teatrze, grafice, książkach, pedagogice, reżyserii) ujawnia się talent twórczy Schaeffera, lekkość i ujmująca naturalność poruszania się w każdej z uprawianych dziedzin. Wciąż czerpie energię i nie słabnący entuzjizm z nadmiaru inwencji; fascynuje go świat „nieistniejący, ale możliwy”. Tworząc nie omija niczego, co zasługuje na jego uwagę, sięga nawet do przeszłości, wydobywając z niej zaniebane pola (rytmiki, harmonii, enharmonii, mikrotonowości), lub konkretne zadania, by rozwiązać je po swojemu (*Stabat Mater*, *Ishirini*). Zatem – jako niestrudzony eksperymentator – nie tylko wyprzedza swoją epokę, ale jednocześnie odradza porzucone, pozornie jałowe obszary, ukazując ich niewykorzystane dotąd możliwości. Jest w tym bezkonkurencyjny. Tworzy nową, zwielokrotnioną i wielopostaciową muzykę, a wraz z nią nową estetykę; tworzy nową filozofię muzyki.

Schaeffer jest całkowicie i bezinteresownie oddany muzyce, jako jej skromny, wierny i - chciałoby się powiedzieć - „wieczny” uczeń. W każdym momencie tworzenia zdaje się mieć na uwadze universum muzyki. Po prostu nią żyje („i za żadne skarby niczego nie chce przeoczyć”).

To wszystko sprawia, że jest absolutnie wyjątkowy.

Uwaga moja: czy nie zależy zaznaczyć w przypisie redakcyjnym przy – na żółto zaznaczonym wykazie ilości utworów, że to stan z roku 2009? Ew. dodać, że dziś jest ...