didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/snilo-mi-sie-ze-kogos-zabilam

/ OPERA

„Śniło mi się, że kogoś zabiłam…”

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium

Henry Purcell; Paweł Mykietyn; Arnold Schönberg

Dydona i Eneasz… Oczekiwanie

kierownictwo muzyczne: Andrew Manze, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp, Katharina Ortmann

premiera: 29 stycznia 2023

Wielokrotnie śniło mi się, że zabiłam. Jak? Nie wiem. Nie wiem nawet kogo. Śniłam po prostu dręczące, nieznośne wyrzuty sumienia, wstyd, lęk przed konsekwencjami, rozszarpujący trzewia żal spowodowany nieodwracalnością czynu. Przebudzenie przynosiło nieopisaną ulgę. Ale nawet na jawie prześladowało mnie pytanie: co dręczy moją podświadomość? Czego próbuję się pozbyć? I to nieskutecznie, bo ponury wór martwego ciała nadal jest. Nawet jeśli usunęłam je materialnie, wciąż potykam się o jego idealną obecność.

Tak. Łatwy to kąsek dla psychoanalityka. I właśnie seans psychoanalityczny mający za temat taką makabryczną udrękę rozpoczyna *Oczekiwanie* Schönberga w monachijskiej operze. W górnej części sceny umieszczony jest podłużny ekran, na którym obserwujemy projekcję odwróconej „do góry nogami" twarzy kobiety – nazwijmy ją Dydoną. Oczy kobiety są półprzymknięte, gałki oczne niespokojne, powieki zaciskają się niekiedy jak w nerwowym paroksyzmie, to znów otwierają na mgnienie. W tym półśnie kobieta widzi siebie znajdującą w niewielkim zagraconym pomieszczeniu martwe ciało kochanka i… tej trzeciej. Dobrnęła tam, grzęznąc w kopnym śniegu na leśnych bezdrożach. Albo w gliniastym podłożu podświadomości. Zatracają się czasy, uczestniczymy w tej na wpół sennej malignie gorączkowych myśli, skojarzeń:

> Gdzież ona… ta czarownica, ta dziwka… kobieta o białych ramionach…(szydząc) O, ty kochasz biel ramion, umiesz rozcałować je do czerwoności… ty nędzniku, kłamco… ty… jak unikasz mnie wzrokiem! Skręca cię ze wstydu?… Obejmowałeś ją? Tak? Czule i pożądliwie… A ja czekałam… […] Jakże bym chciała wlec ją za te białe ramiona… […] Mój kochany, mój jedyny, najdroższy… Czy często okrywałeś ją pocałunkami, podczas gdy ja konałam z tęsknoty? (szepcze) czy bardzo ją kochałeś? (błagając) nie mów „tak"… (ciszej, ciepło) co na to poradzić… O, przeklinałam cię… ale twoja litość (współczucie?) uszczęśliwiała mnie… (tłum. D.K.K.).

Narkotyczny to zwid czy senny majak, a może właśnie terapeutyczna jazda w zakamarki podświadomości, którą obserwujemy w powiększającym rzeczywistość niczym mikroskop obiektywie kamery? Bo może jest tak, że ten psychodeliczny seans Dydony to rzeczywistość, a wszystko, co wydarzyło się

przedtem, albo raczej: co oglądaliśmy przedtem, to był *wishful thinking*?

Ale po kolei. Wieczór rozpoczyna skomponowana około 1680 roku przez dwudziestokilkuletniego Henry'ego Purcella opera *Dydona i Eneasz*. Najpierw, zanim zjawi się tu chmara leśnych zjaw, czarownic, gnanych namiętnością i niespełnieniem psychicznych rozbitków i zakręconych ekscentryków (olśniewa inwencja autorki kostiumów Małgorzaty Szczęśniak!), widzimy samotny bungalow zbudowany na palach, a więc blisko wybrzeża, na skraju lasu. Od widowni scenę oddziela przezroczysta, lekko połyskująca tiulowa zasłonka: to nie tylko sugestia mglistej pogody, to także znak, że będziemy oglądać impresję senną, retrospekcję przeżyć, których ostrość zatarł czas. Na scenie monachijskiej opery Dydona nie zjawia się jako królowa Kartaginy w towarzystwie pysznego orszaku. Poznajemy ją w grupie przybyszów, podobnie jak ona uchodźców: Fenicjanka Dydona uciekła z ojczyzny przed krwawymi zakusami swego brata. Także Eneasz, zięć trojańskiego króla Priama, tułający się po upadku Troi bohater wojenny, jest obcy na tej ziemi. W pewnym sensie ucieczka właśnie jest głównym tematem tej inscenizacji. Uciekamy od wojny, zrywamy związki miłosne, zranieni odchodzimy, raniąc drugą osobę, odpływamy od niewygodnej rzeczywistości zażywając narkotyki, zanurzając się w marzenia lub sen. Całe życie jesteśmy *on the road* dosłownie lub przenośnie.

Dydona pod obszerną kurtką z czarnego kosmatego futra ma na sobie cieniutką jak mgła bladoróżową sukienkę: o takim kolorze mawia się „cielisty". To wskazówka o cienkoskórej naturze bohaterki dramatu. Belinda nosi złoty gorset i obcisłe spodnie, których biało-złoty wzór przypomina łuskę. Syrena? Nie, raczej wąż. Najpewniej od niej dostaje później Eneasz jabłko, które pogryza dużymi kęsami, a mając zajęte ręce, trzyma w ustach jak knebel. Długowłosy Eneasz i jego ekstrawaganckie towarzystwo wjeżdża

do lasu autem. Przybysze wysiadają, wnoszą do domu przywiezione skrzynki z napojami. Rutynowe przygotowania do rozrywkowo spędzanego wspólnie czasu. Auto prezentuje się szykownie, ale najwidoczniej nie jest najnowsze, bo się psuje i Eneasz, przebrawszy się w roboczy kombinezon, musi je naprawiać.

Dydona niemal nie bierze udziału w tych wszystkich działaniach. Jest całkowicie skoncentrowana na notatkach i rysunkach, które nerwową ręką, jak w transie, nanosi w kajecie. Czym zapełnia strony szkicownika, widzimy na wspomnianym już podłużnym ekranie u góry sceny. Zaglądamy więc jej niejako przez ramię, patrzymy, co szkicuje lub pisze, obserwujemy zbliżone ujęcia jej twarzy lub dłoni, tak jakbyśmy mieli wgląd w powiększone okiem kamery emocje, które targają jej duszą. Ale… może właśnie ta, którą widzimy w zbliżeniu na ekranie, ta gorączkowo zapełniająca kolejne kartki jest realna, a to, co dzieje się na scenie, to jej wizja, wspomnienie, zmaterializowana retrospekcja?

Humory wszystkim (z wyjątkiem Dydony) dopisują, nikt zrazu nie przejmuje się prognozą (z radia w aucie), zapowiadającą załamanie pogody i burzę śnieżną. A ta nadchodzi. Zapada noc, ciemnieje wysokopienny las, pełno w nim mrocznych sylwetek duchów o świecących złowrogo oczach. Śnieg pada ciężkimi, mokrymi płatkami. Przybyłe towarzystwo w jaskrawych, efektownych strojach, częściowo kompletnie nieadekwatnych do pogody: czerwone obcisłe spodnie, do tego niebieski sztuczny miś, turkusowa przezroczysta suknia obszyta piórami, inna, obszyta futerkiem, pomarańczowy garnitur na goły tors, szpilki i bose stopy… rozstawia turystyczne meble w śniegu. To sugeruje znowu, że uczestniczymy w sennej malignie Dydony; powracają natrętne obrazy: „byłam tam z tobą, szedłeś przez plażę, ale nie, to nie był piasek, raczej śnieg… siedzieliśmy na plaży w

campingowych fotelikach, więc skąd śnieg? Wiedziałam, że odejdziesz, czułam, że to nieuniknione, nie potrafiłam cię zatrzymać…”. Bo Eneasz odejdzie. Wszystko jedno, czy w wyniku intrygi i czarów, czy pospolitej zdrady.

Las, który początkowo markuje kilka drzew, aby wkrótce dzięki potężnej, zjawiskowej animacji Kamila Polaka zawładnąć przestrzenią sceniczną, to antycypacja lasu będącego scenerią *Oczekiwania*. Z kolei jeleń, w którego Artemida zamieniła podglądającego ją myśliwego Akteona (opowiada o tym jedna z postaci opery Purcella) zjawi się dopiero w pełnym złowrogich tajemnic lesie z *Oczekiwania* jako białe widmo, dostojnie krocząc i wreszcie znikając między ośnieżonymi pniami. Jedno splata się z drugim. I las właśnie spaja oba dzieła.

Las ze swoim majestatycznym pięknem jest miejscem, gdzie chętnie regenerujemy siły fizyczne i psychiczne. Las użycza nam cienia i schronienia, ale też, gdy się w nim zgubić, niesie potencjalne niebezpieczeństwo. Śnić las to podświadomie szukać drogi. Las ze swoją tajemniczą głębią pełną zjaw i wilkołaków, wiedźm i nimf, jest symbolem nieostrej granicy między światem realnym i nierealnym. W dzisiejszej Polsce wreszcie obraz zaśnieżonego lasu i błąkających się w nim, nieodpowiednio do temperatury odzianych ludzi przywołuje konkretną sytuację na białoruskiej granicy. Umierająca w śpiworze Dydona potwierdza słuszność takiego skojarzenia.

Choć oczywiście jest to jedynie napomknienie, dodatkowa możliwość interpretacyjna. Śpiwór jest w tym przypadku przede wszystkim trumną (sarkofagiem?), ale też symbolem zamknięcia się, izolacji, może i ukojenia. Dydona zabiła się więc. Intryga czarownic się powiodła. Eneasz odszedł. Czerwień śpiwora każe myśleć o samobójczej krwi. Ale i o miłości.

Preludium do kulminacyjnej sceny opery Purcella, słynnej jako jeden z najpiękniejszych w historii muzyki momentów, rozgrywa się w bungalowie, który w symboliczny sposób rozszczepia się na dwie części: ruch sceny obrotowej sprawia, że Dydona i Eneasz znajdują się w oddzielnych pomieszczeniach. Eneasz pozostaje w swojej połówce sam, Dydona, tym razem w dostojnym ciemnogranatowym płaszczu z bogatymi złotymi wykończeniami, opuszcza towarzystwo i razem z Belindą zmierza powoli w stronę lasu. Śpiwór, który niesie, rozwinięty, a więc wlokący się za nią, jest jak krwawy całun. Przyodziawszy go, bierze jeszcze z rąk Belindy nóż, wsuwa uzbrojoną dłoń do swego śmiertelnego kokonu i kładzie się na ziemi. Na ekranie, na którym dotychczas mogliśmy obserwować kolejne notatki i rysunki Dydony, widzimy ostatni jej zapis: to nakreślona na czerwono gwałtownymi ruchami sylwetka leżącej jak na katafalku kobiety. Do zmarłej Dydony podchodzą wszyscy po kolei i całują ją w usta. Także i te pożegnalne pocałunki pokazuje nam na wielkim zbliżeniu usłużna kamera.

Aria Dydony *When I am laid in earth* jest obok *Lasciate mi morire* Monteverdiego (ze skomponowanej po śmierci żony kompozytora, niezachowanej do naszych czasów opery *L'Arianna* z 1608 roku) jednym z najpopularniejszych przykładów formy muzycznej *lamento*. Pieśni żałobne, w których opłakuje się czyjąś śmierć (bohatera lub ukochanej osoby) tworzono już w średniowieczu i renesansie, ale w XVII wieku forma ta stała się szczególnie chętnie stosowana. Opadająca lub wspinająca się półtonami linia *basso continuo* znakomicie, wedle skwapliwie wówczas przestrzeganej muzycznej retoryki, imitowała westchnienia lub płacz i stymulowała emocje słuchaczy, wzruszając do łez. Wzrusza i dziś, choć minęły stulecia, zmieniła się estetyka i percepcja. Barokowa teoria figur retorycznych działa nadal. Aušrinė Stundytė nie specjalizuje się w wykonaniu muzyki dawnej. Jej mocny, dramatyczny sopran pasuje szczególnie dobrze do XX-wiecznych ról

operowych. To oczywiste więc, że szczególnie dobrze zaiskrzył jej głos w *Oczekiwaniu*. Jednak owa ostra, jakby nerwowa intensywność, która charakteryzuje osobowość artystyczną śpiewaczki dodała tej roli nowej, oryginalnej siły. Zwłaszcza w zderzeniu z namiętną słodyczą sopranu Victorii Randem jako jej przyjaciółki i rywalki Belindy, ze spokojnym, stonowanym barytonem Güntera Papendella – Eneasza i rewelacyjną, przepyszną zmysłowością kontratenora Key'mona W. Murraha jako czarodziejki. Osobny aplauz należy się dyrygentowi: Andrew Manze, jeden z najwybitniejszych dyrygentów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej, a zarazem niestroniący od dzieł XX wieku, wirtuozowsko poprowadził oba składy orkiestrowe Bayerische Staatsoper, łącząc oba muzyczne, pozornie obce światy.

Połączenie barokowej harmonii Purcella z atonalnym językiem Schönberga jest zabiegiem ekscentrycznym. Ale w monachijskiej inscenizacji nie dochodzi do bezpośredniego zderzenia obu stylistyk. Dzieje się tak nawet nie z obawy, by nie zainfekować dysonansami harmonijnego brzmienia XVII-wiecznej narracji. Chodzi o to, że każde z dzieł wymaga innej orkiestry: kameralny, smyczkowy zespół *Dydony i Eneasza*, uzupełniony grupą *basso continuo* (cembalo, organy, gitara barokowa i teorba), rozrasta się w *Oczekiwaniu* o rozbudowaną sekcję perkusyjną, „drewno" i „blachę", w tym potrójną obsadę fagotów, trąbek, puzonów, poczwórną oboi, klarnetów i waltorni. Płynne przejście jest tu po prostu technicznie niemożliwe. Aby uniknąć przerwy wynikającej z przemeblowania orkiestry, Krzysztof Warlikowski zdecydował się na wprowadzenie interludium, do którego muzykę skomponował Paweł Mykietyn. Akurat w przypadku *Dydony i Eneasza*, opery powstałej z końcem XVII wieku (około 1680 roku), jest to zabieg stylistycznie adekwatny, jako że wplatanie obcego, nienależącego do wystawianej opery materiału muzycznego (najczęściej instrumentalnego),

było wówczas chętnie stosowanym zabiegiem. Podobnie do barokowych zwyczajów narrację instrumentalnego interludium buduje balet, w tym przypadku znakomita choreografia Claude'a Bardouila, umiejętnie stwarzającego ruchem, często minimalnymi gestami fenomenalnych zresztą tancerzy, osobne narracje, barwne i efektowne portrety. W elektroniczną muzykę Mykietyna, zapętloną matowym, dręczącym motywem i wokalizami brzmiącymi jak mantra, raz po raz wcina się jak ostre światło błyskawicy jęk gitary elektrycznej.

W poprzek sceny biegną naprzeciw siebie dwie postaci z miotłami o długiej części roboczej, odgarniając śnieg. Białe płatki jeszcze raz wzbijają się, wirują białą zawieruchą w powietrzu, uskrzydlają niejako frunących w pięknych, lekkich skokach tancerzy. W oczyszczonej ze śniegu przestrzeni kolorowe postaci tańczą street dance (co za perfekcyjne popisy break dance!). Las ustępuje nowej wideoinstalacji: tym razem to tunel o prostokątnym oświetlonym wylocie. Ale czasem jest tak, że to wylot tunelu jest czarny, a ściany oświetlone. I jakby oblodzone. Tunel ma betonowe szare ściany, które po jakimś czasie zapełniają się barwnymi graffiti.

Ale impet tancerzy stopniowo maleje, świetlna jazda w głąb tunelu zwalnia, abyśmy my, widzowie, nie przeoczyli rozwoju akcji, zwłaszcza że to, co się za chwilę wydarzy, nie dzieje się na pierwszym planie. W bungalowie – nadal rozszczepionym na dwie części – Dydona kłóci się z Belindą w obecności pozornie biernego Eneasza. Belinda opuszcza pomieszczenie i wkrótce widzimy ją smutną, opartą o drzewo, a właściwie tylko jej głowę i tors. Po chwili jest z nią Eneasz. Całują się. Pieszczoty są coraz intensywniejsze, domyślamy się, że dochodzi do szybkiego seksu na stojąco. Dydona, która, zdawałoby się, obserwuje przez okno popisy tancerzy i nie dostrzega tej miłosnej zdrady, mierzy ze strzelby i zabija oboje kochanków. Odgłos

wystrzału przeradza się w przenikliwy dźwięk jak dzwonienie w uszach. To a razkreślne, normatywny ton, wedle którego muzycy stroją swoje instrumenty. W orkiestrze podaje go obój. I rzeczywiście: także tym razem charakterystyczne, lekko nosowe, melancholijne brzmienie oboju jest sygnałem dla orkiestry do strojenia instrumentów przed następującym teraz *Oczekiwaniem*.

Interludium Pawła Mykietyna tworzy muzyczny pomost między barokową harmonią opartą na *basso continuo* i młodym wówczas, dopiero wykluwającym się ze skal kościelnych (ściślej ze skali jońskiej i eolskiej) systemem dur-moll, a stojącym u progu dodekafonicznej rewolucji językiem Schönberga. Przejście Purcell – Mykietyn – Schönberg to, muzycznie rzecz biorąc, rodzaj stopniowego rozluźnienia, a wreszcie dekonstrukcji opartej na konsonansach tonalności. Jest to – symbolicznie – odzwierciedlenie stopniowego rozpadu, dezintegracji psychiki Dydony.

Schönberg chciał, wedle jego własnych słów, zaprezentować w spowolnionym do trzydziestu minut tempie to, co w ciągu sekundy dzieje się w stanie najwyższego napięcia duchowego bohaterki monodramu. Można powiedzieć, że również opera Purcella rozciąga mgnienie oka do godzinnej drobiazgowej analizy trzyaktowej opery.

Tekst Marie Pappenheim, który stanowi kanwę *Oczekiwania*, powstał we wrześniu 1909 roku na zamówienie kompozytora. Arnold Schönberg, wtedy trzydziestopięcioletni, podnosił się właśnie z tragedii, jaką był rozpad małżeństwa wywołany niewiernością jego poślubionej w 1900 roku żony, matki ich dwojga kilkuletnich dzieci. Mathilde romansowała z młodym malarzem Richardem Gerstlem, przyjacielem Arnolda, a gdy kompozytor przyłapał oboje latem 1908 roku *in flagranti*, Mathilde w pierwszym impulsie opuściła rodzinę, wracając jednak po kilku dniach. Obłożony towarzyską

anatemą Gerstl popełnił samobójstwo przez powieszenie, uprzednio kastrując się i wbijając sobie nóż w serce.

Marie Pappenheim twierdziła po latach, że pomysł na scenerię i treść monodramu wyszedł od niej, jednak możemy założyć, że poetka, podobnie jak całe bliskie otoczenie kompozytora, wiedziała o tragedii, jaka spotkała jego i jego rodzinę niecały rok wcześniej. Kierowana kobiecą intuicją domyśliła się, co gra w jego duszy. „Kobieta" w *Oczekiwaniu* to sam Schönberg, udręczony zazdrością i rozpaczą, błądzący po omacku w labiryncie własnych emocji. Równolegle do pracy kompozytorskiej Schönberg, tak jak Dydona w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego, malował kompulsywnie swoje autoportrety, zmieniając kolorystykę, zacierając kontury twarzy, dekonstruując samego siebie. Szukał ukojenia. Stwarzał się na nowo…

Libretto Marie Pappenheim jako próba terapeutycznego przepracowania małżeńskiej tragedii okazało się niewystarczające. Jeszcze nie wysechł atrament po napisaniu ostatniej nuty szybko skomponowanego *Oczekiwania*, kiedy Schönberg zaczął pisać własny tekst. Tak powstał osiemnastominutowy dramat *Szczęśliwa ręka* na baryton, dwunastoosobowy chór mieszany i orkiestrę, nad którym kompozytor pracował trzy lata. Tekst *Szczęśliwej ręki* zaopatrzony jest w szczegółowe didaskalia dotyczące nie tylko zachowania postaci, ale również wyglądu scenografii i rodzaju (koloru) świateł. Dzieło uzupełniają trzy ekspresjonistyczne malowidła będące *de facto* instrukcją, jak ma się prezentować scena.

Słowa, które rozpoczynają *Szczęśliwą rękę*, brzmią dosadnie, świadczą o tym, że Schönberg doskonale zdawał sobie sprawę, że jego nadzieje na odbudowanie związku z Mathilde są mrzonką:

> Milcz! Uspokój się! Wiesz to, wiedziałeś i nadal jesteś ślepy? […] Uwierz w rzeczywistość; jest taka, nie inna. Nadal wierzysz w tamten sen, wciąż tkwisz w tęsknocie za niespełnionym; dajesz się nęcić twoim zmysłom, które przemierzają wszechświat, które są nie z tego świata, a tęsknią za ziemskim szczęściem. Ziemskie szczęście! Biedny! - Ty, który masz w sobie to, co nadprzyrodzone, tęsknisz za tym, co ziemskie! (tłum. D.K.K.).

Skończywszy pracę nad *Szczęśliwą ręką* Schönberg po raz trzeci wrócił do motywu miłosnej tęsknoty, komponując *Księżycowego Pierrota*, cykl dwudziestu jeden miniatur do wierszy Alberta Girauda, których głównym bohaterem jest samotny smutny pajac błąkający się po skąpanym księżycową poświatą pustkowiu.

Prapremiera *Oczekiwania* odbyła się dopiero w czerwcu 1924 roku w Pradze. Prapremiera *Szczęśliwej ręki* – kilka miesięcy później, w wiedeńskiej Volksoper. Oboma utworami dyrygował Zemlinsky, brat Mathilde i przyjaciel kompozytora. Mathilde już nie żyła. Zmarła w październiku 1923 roku, ledwie czterdziestosześcioletnia. Nie dowiemy się, czy wieloletnie opóźnienie prawykonania to wynik trudności związanych z realizacją sceniczną, czy może Schönberg nie chciał prezentacji tych dzieł za życia kobiety, której nieuczciwość małżeńska była ich genezą.

Podczas gdy Kobieta/Dydona siedzi z trupami Belindy i Eneasza w lewej części rozszczepionego bungalowu, w jego prawej stronie obserwujemy mężczyznę, który powoli, jakby ceremonialnie, przygotowuje najpierw siebie: myje się starannie, wyciera… wkłada śnieżnobiałą koszulę, garnitur… Kobieta/Dydona pije w tym czasie truciznę (narkotyk?)… oko wideoprojekcji sunie wśród ośnieżonych drzew… Ta narkotyczna czy terapeutyczna

wędrówka wydobywa z podświadomości Kobiety morderstwo. „Pomocy! Obudź się! Nie bądź martwy… Tak bardzo cię kocham…” (tłum. D.K.K.). Mężczyzna kładzie biały obrus, serwetki i białe talerze. To Śmierć jak Mistrz Ceremonii przygotowuje ostatnią wieczerzę nieszczęsnych kochanków. Wnosi białą wazę z zupą. Zapala białe świece. Kobieta/Dydona zmierza do stołu. Wkłada czarne buty i suknię. Całuje Śmierć i odchodzi. Wprawiona w ruch scena obrotowa łączy znów połówki bungalowu. Na podłużnym górnym ekranie widzimy teraz, że Belinda i Eneasz wstają i idą, by zasiąść do śmiertelnej uczty. Kamera patrzy z góry. My, widzowie, obserwujemy ich więc okiem Kobiety/Dydony, bo dusze zmarłych, zanim odpłyną, spoglądają na nas z lotu ptaka.

A potem zapada całkowity mrok.

Wzór cytowania:

Krzywicka, Dorota, *„Śniło mi się, że kogoś zabiłam…”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/snilo-mi-sie-ze-kogos-zabilam.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/snilo-mi-sie-ze-kogos-zabilam*