

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(3) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.3.6

Anna Svetlova

0000-0002-9284-7852

Uniwersytet Jagielloński

The poet who failed his best play?

Podmiot mówiący w utworach zespołu Nightwish wobec paradygmatu romantycznego

Nie ulega wątpliwości, że kultura muzyki metalowej jest zjawiskiem bardzo różnorodnym. Zawiera w sobie dużo rozmaitych podgatunków, które często kardynalnie różnią się od siebie na poziomie estetycznym. Niektórzy artyści przy tworzeniu narracji muzyczno-tekstowych i kreowaniu autowizerunku sięgają po rozmaite tematy dobrze znane z literatury i sztuki. Jednym z najbardziej wdzięcznych źródeł inspiracji okazuje się romantyczna koncepcja poety jako geniusza, najdoskonalszego twórcy.

Wprowadzenie

Wpływ paradygmatu romantycznego na kulturę masową nie jest dla współczesnej humanistyki tematem nowym. Jeżeli kultura popularna ma odzwierciedlać utrwalone w świadomości społeczeństwa konwencje, potencjalnie dostępne i zrozumiałe dla każdego „przeciętnego” odbiorcy, nie uniknie ona również tematów związanych z tak ważną dla kultury epoką. Warto jednak pamiętać, że w przypadku kultury europejskiej owo oddziaływanie bynajmniej nie jest jednorodne. Czym innym bowiem był romantyzm w walczącej o niepodległość dziewiętnastowiecznej Polsce, łącznie z późniejszymi transformacjami tzw. kanonu romantyczno-symbolicznego i słynnym „zmierzchem paradygmatu” (Janion 2000: 14–11), a czym innym we Francji czy krajach skandynawskich. Co więcej, niełatwo znaleźć pisarza, muzyka czy malarza, o którym możemy bez żadnych wątpliwości powiedzieć, że był on twórcą *stricto* romantycznym: najczęściej będzie to pewien okres w jego twórczości zdominowany przez określone tematy i koncepcje. Romantyzmowi zawdzięczamy tak bliskie naszej mentalności postrzeganie poety jako najdoskonalszego twórcy, ale także odmienca, zapatrzonego we własną samotność i nieszczęście (Janion 2001: 222). Nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, podobnie jak nie pamiętamy – używając określenia „romantyczny” w kontekście relacji miłosnych – że u romantyków owa miłość rzadko była szczęśliwa i spełniona.

Kolejne pokolenia nie były w stanie całkowicie odciąć się od paradygmatu romantycznego – mogły buntować się przeciwko niemu, albo na odwrót, wykorzystywać jako skuteczne narzędzie przeciwko panującej ideologii, podejmując próby jego przewartościowania i sformułowania postulatów na nowo. Koncepcja „poety wyklętego” została przyjęta przez francuskich modernistów, gdyż przeklinanie istnienia, wystawianie na pokaz własnego cierpienia i pragnienie śmierci doskonale wyrażały właściwy dla ich pokolenia kryzys osobisty i twórczy (Peyre 1987: 131). Pokłosie myślenia w tych kategoriach można znaleźć również w tekstach kultury współczesnej, między innymi, w muzyce rockowej. Marcin Rychlewski w książce *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* zaznacza, że kultura rocka, ze względu na swoje buntownicze nastawienie wobec jakiegokolwiek ideologii oraz liczne legendy przedwcześnie zmarłych artystów, stanowi pewną kontynuację mitu modernistycznych „wyklętych”. Podkreśla również:

Istnieją oczywiście zasadnicze różnice pomiędzy losami modernistycznych buntowników a biografiami rockmanów. Ci pierwsi byli rzeczywiście wyklęci i odrzuceni przez społeczeństwo, ci drudzy raczej kreowali się na wyklętych, będąc jednocześnie przedmiotem uwielbienia ze strony fanów (Rychlewski 2011: 161; podkreślenie – A.S.).

Pisząc o zjawisku intertekstualności w kulturze rocka, Rychlewski sugeruje, że nawiązania do wysokoartystycznych konwencji i gatunków „często pełnią funkcję sakralizującą, mają one nierzadko (przynajmniej w mniemaniu twórców) podnieść utwór rockowy do rangi dzieła sztuki” (Rychlewski 2011: 127). Ważniejsze jest jednak, że elementy zapożyczone z tzw. kultury wysokiej artysta rockowy stara się przetworzyć i przyswoić, aby uczynić z nich element tożsamości własnej. Jeżeli, jak pisze Simon Frith, wszystkie piosenki stanowią ukryte narracje, które mają głównego bohatera – śpiewającego (Frith 2011: 229), podmiotowość artysty rockowego będzie ujawniała się w nich szczególnie mocno. Trzeba jednak pamiętać, że owa narracja nie jest przekazywana wyłącznie za pomocą kodu słowno-tekstowego, równie istotną rolę odgrywa tu aspekt muzyczno-dźwiękowy, ikoniczno-okładkowy oraz ikoniczno-sceniczny, czyli te systemy kodowania, które Rychlewski wyznaczył jako główne składniki przekazu muzyki rockowej (Rychlewski 2011: 147). Zatem w piosence ważne jest nie tylko słowo, lecz także sposób, w jaki jest ono słuchaczom prezentowane.

Odbiór głosu śpiewającego często łączy się z kwestią tożsamości i szczerości: aby odbiorca uwierzył w prawdziwość narracji piosenki, musi ona być wyśpiewana za pomocą odpowiednio dobranego wokalu. W przypadku, gdy piosenkę śpiewa jej autor, kwestia wyboru tej czy innej manieri wokalne wydaje się stosunkowo prosta, zupełnie innego wymiaru nabiera natomiast w momencie, gdy wykonawca utworu występuje niezależnie od autora. Sytuację, w której wokalista wyraża siebie, prezentując uczucia i myśli innej osoby, angielski badacz Allan Moore nazywa autentycznością trzecioosobową: cały performance ma wtedy na celu powiedzenie: „oto jak to jest być nim – autorem”. W przypadku zaś autentyczności pierwszoosobowej wykonawca mówi „tak to jest być mną”. Z kolei drugoosobowa autentyczność w rozumieniu Moora wiąże się z odbiorcami oraz ich chęcią identyfikacji z przekazem utworu (Moore 2002). Oczywiście, jest to pewne uproszczenie, ponieważ w każdym

konkretnym utworze relacja pomiędzy zamysłem autora a sposobem wykonania będzie wyglądać nieco inaczej. Przy tym badacz podkreśla, że autentyczność zawsze pozostaje kwestią interpretacji słuchaczy – niezależnie od intencji wykonawcy, nigdy nie zostaje „wpisana” w utwór, lecz jest mu przepisywana (Moore 2002: 210).

Problematyka podmiotu mówiącego w twórczości niektórych zespołów łączy się także z kwestią genderową, prowokując do pytania: czy podmiot zmienia płeć w wypadku, gdy solistka śpiewa utwór napisany przez innego członka zespołu – mężczyznę – lub odwrotnie? Zdaje się, że kwestia tożsamości płciowej rozgrywa się tu na bardziej subtelnym poziomie, niż w przypadku coverów scenicznych, gdy pamięć o „kobiecy” oryginale łączy się z doświadczeniem „męskiej” kopii lub przeciwnie (Peraino 2007: 60).

Kultura metalowa, tak samo jak cała kultura rocka, jest zjawiskiem bardzo eklektycznym i nie sposób mierzyć jedną miarą nawet zespoły w obrębie jednego podgatunku, na przykład z wiodącym głosem kobiecym. Inaczej będzie wyglądać podmiot mówiący w przypadku niderlandzkiego zespołu Within Temptation – współtworzonego przez wokalistkę Sharon den Adel i gitarzystę Roberta Westerholta, a inaczej w przypadku norweskiej grupy Sirenia, którą kieruje jej założyciel i autor wszystkich utworów, Morten Veland. Obszary tematyczne, po których poruszają się artyści owego podgatunku również często są niepodobne do siebie. Jeden z najbardziej znanych zespołów, Nightwish, wydaje się w tym wypadku szczególnie interesujący. Jego twórca, lider i klawiszowiec, Tuomas Holopainen, od samego początku określa siebie jako poetę w rozumieniu bardzo bliskim koncepcji romantycznej.

W dalszej części artykułu skupię się na narracji wytwarzanej przez podmiot mówiący w utworach Nightwish w odniesieniu do inspiracji paradygmatem romantycznym. Zaczę od najważniejszych wydarzeń z biografii zespołu, które są istotne dla zrozumienia poszczególnych utworów i zachowań artystów. Później przedstawię „pogram literacki” od jego początków we wczesnych utworach po album koncepcyjny *Century Child*, przy czym najważniejsza będzie dla mnie warstwa tekstowa. W kolejnej części natomiast skupię się już na warstwie scenicznej, analizując koncertową płytę DVD *End Of an Era*, na której, jak zakładam, projekt literacki staje się przedstawieniem (nieświadomie?) współtworzonym przez wszystkich obecnych na scenie i na widowni.

Jest to studium przypadku, w którym będę starała się pokazać, jak twórca metalowy może przejawiać własne aspiracje wysokoartystyczne, nawiązując do tradycji literackiej i kultury wysokiej. W Polsce nikt z badaczy kultury popularnej nie podejmował się tego zagadnienia, w badaniach zagranicznych natomiast twórczością Nightwish zajmował się przede wszystkim Toni-Matti Karjalainen. W artykule *Ride Between Hell and Paradise. Imaginaerum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community* (Karjalainen 2016), skupiał się na kwestii odbioru jednej z płyt zespołu, ale wspominał także o wpisanym w całą twórczość Nightwish programie literackim: „Tuomas Holopainen zakodował znaczenia paradygmatyczne w słownej, wizualnej i muzycznej reprezentacji Nightwish, tak, aby fani mogli je odkodować. Tworzą wtedy konstrukcje syneigmatyczne, które wspierają narrację oraz jej specyficzny charakter” (Karjalainen 2016: 74, przeł. A.S.).

Głosy poety

Historia Nightwish zaczęła się w 1996 roku w małym miasteczku Kitee na wschodzie Finlandii – ojczyzny wielu znanych metalowych zespołów. Jednak początkowo w umyśle Holopainena zespół miał być projektem akustycznym: pianino i gitara w połączeniu ze smyczkami, fletem oraz wokalem kobiecym. Ten ostatni składnik, jak opowiada sam Tuomas, pojawił się w jego głowie pod wpływem zespołów The 3rd and the Mortal, Theatre of Tragedy oraz The Gathering. Zatem oprócz gitarzysty Emppu Vuorinena oraz perkusisty Jukka Nevalainena artysta zaprosił do współpracy koleżankę z dzieciństwa, Tarję Turunen. Po pierwszej próbie w studiu nagraniowym okazało się jednak, że głos Tarji znacznie zmienił się od czasów gimnazjum – śpiewała majestatycznym, pełnym dramatyzmu głosem, w manierze zbliżonej do operowej. Głos Tarji zupełnie nie pasował do przygotowanej przez muzyków łagodnej aranżacji, ale sam w sobie zrobił na nich ogromne wrażenie. Wtedy postanowili „odcienić” głos wokalistki bardziej ciężką, metalową muzyką – zrezygnowali z gitary akustycznej na rzecz elektrycznej, później dołączyli też gitarę basową (Ollila 2007: 29–48). Pierwszy oficjalny basista Nightwish, Sami Vänskä, przyszedł do zespołu w 1998 roku. Tak połączenie wokalu operowego z aranżacją w stylu zbliżonym do power metal na długie lata stało się „firmowym brzmieniem” Nightwish i żadne późniejsze próby Tuomasa „odcięcia się” od owego formatu nie były w stanie tego zmienić.

W kilku utworach na pierwszej płycie Tuomas próbował śpiewać w duecie z Tarją, lecz szybko zrezygnował z tego pomysłu, uznając, że po pierwsze: wychodzi mu to bardzo źle, a po drugie: wstydzi się on śpiewać na żywo (Ollila 2007: 82–83). W związku z tym na kolejnej płycie męski wokal nagrał jego dobry przyjaciel Tapio Wilska, a na niektórych koncertach grupę wspierał Tony Kakko, lider zespołu Sonata Arctica. Po odejściu Samiego w 2001 roku do Nightwish dołączył się nowy basista, Marco Hietala, który był nie tylko doświadczonym muzykiem rockowym, ale także dobrym wokalistą, zatem męskich partii na kolejnych płytach pojawiało się coraz więcej. Wiodącą rolę nadal odgrywał wokal kobiecy, który jednak nieco się zmienił: Tarja zaczęła śpiewać łagodniej, nie rezygnując całkowicie z dramatyzmu i wzniosłości. Wtedy też zespół po raz pierwszy zaangażował do nagrania prawdziwą orkiestrę symfoniczną (wcześniej Toumas tworzył aranżacje orkiestrowe za pomocą syntezatora).

Momentem przełomowym w karierze Nightwish stała się trasa koncertowa promująca album *Once* (2004), pod koniec której zespół w dość dramatycznych okolicznościach rozstał się z Turunen. Ostatni koncert z jej udziałem odbył się 21 października 2005 roku w Hartwall Arena w Helsinkach – został on nagrany i wydany później na DVD pod tytułem *End of An Era*. Podczas występu wszyscy członkowie zespołu – oprócz samej Tarji – wiedzieli, że to koniec ich współpracy i przyjaźni. Po zakończeniu występu wręczyli jej tzw. list otwarty z prośbą, żeby przeczytała go następnego dnia. Treść listu została także opublikowana na oficjalnej stronie internetowej. W liście Toumas w imieniu wszystkich członków Nightwish wyjaśnia, dlaczego nie wyobrażają sobie dalszej współpracy z piosenkarką oraz jej mężem, ówczesnym menedżerem zespołu. Zdaniem Tuomasa, Tarja bardzo się zmieniła

w ciągu ostatnich lat, zwłaszcza od momentu, gdy wyszła za mąż. Zbyt przekonana o własnej wyjątkowości oddaliła się od reszty zespołu, przestała szanować innych członków i fanów, a troszczyła się wyłącznie o pieniądze, co Tuomasa jako artystę wyjątkowo raziło (Ollila 2007: 16–17). Oczywiście wersja drugiej strony konfliktu wyglądała zupełnie inaczej. Turunen i jej mąż jednym głosem mówili, że Tuomas zawsze był zbyt skupiony na sobie i nigdy nie traktował Tarji z odpowiednim szacunkiem. Cokolwiek kryje się za tą historią, wywarła ona olbrzymi wpływ na dalszą twórczość grupy. Tuomas, który wcześniej twierdził, że Tarja jest „niezastąpionym skarbem” i doskonałym interpretatorem jego uczuć, po raz pierwszy wyraźnie ujawnił, iż to wyłącznie on jest „sercem i duszą” zespołu, a wokalistka jedynie jego reprezentantką.

Od 2007 roku rolę głosu Nightwish zaczęła pełnić szwedzka piosenkarka Anette Olzon, która zaskoczyła wszystkich odbiorców tym, jak bardzo niepodobna była do Tarji. Głosy Anette i Marco zostały utrwalone na dwóch płytach studyjnych, a także w filmie fabularnym *Imaginaerium* (reż. S. Harju, 2012), w którym wystąpili wszyscy ówcześni członkowie zespołu. We wrześniu 2012 roku, w połowie amerykańskiej trasy koncertowej, Olzon opuściła Nightwish. Zespół ogłosił, że była to wspólna decyzja obu stron spowodowana wieloma okolicznościami, w tym stanem zdrowotnym piosenkarki, jednak przyszłość Nightwish stanęła pod dużym znakiem zapytania. Sytuację uratowała dawna przyjaciółka Tuomasa, Floor Jansen, znana jako frontwoman niderlandzkich zespołów After Forever i ReVamp. Po otrzymaniu propozycji od razu przyleciała do Stanów Zjednoczonych i nauczyła się programu koncertowego w dwa dni. Dalsza współpraca okazała się na tyle satysfakcjonująca dla obu stron, że Floor została poproszona o dołączenie do zespołu już na stałe. Nowym członkiem Nightwish oficjalnie został także angielski multiinstrumentalista Troy Donockley, który wcześniej współpracował z grupą jako muzyk sesyjny. W nowym składzie zespół wydał do tej pory dwa koncertowe DVD oraz jeden album studyjny.

Narracje, które przekazywali odbiorcom wszyscy wymienieni wokaliści, zawsze były dla Holopainena niezwykle ważne. Zarówno na poziomie słownym, jak również ikonycznym i muzycznym wykreował on obraz poety-kompozytora, który pragnie podzielić się z publicznością własnymi uczuciami. Bardzo bliski jest mu obraz „wyklętego artysty”, odrzuconego przez świat i eksponującego własne udręki, chociaż nic nie wiadomo o jakichkolwiek tragicznych wydarzeniach z jego biografii, które mogłyby formować podobną postawę. Jest to raczej rodzaj programu literackiego czy też autowizerunku, który ukształtował się w ciągu pierwszych kilku lat twórczości zespołu, aby w pełni rozwinąć się na czwartym albumie i osiągnąć punkt kulminacyjny na ostatnim koncercie z Tarją. Od tych wydarzeń wizerunek poety i jego największego dzieła zaczął stopniowo się zmieniać, a do tego narracje utworów były tworzone za pomocą innych głosów. W związku z tym w dalszej części artykułu skupię się przede wszystkim na tzw. Złotej Erze Nightwish, z udziałem Turunen. Spróbuję przyjrzeć się narracjom, które tworzy podmiot mówiący oraz ich relacjom z romantyczną koncepcją poety.

Początki projektu literackiego

Tematyka pierwszej płyty, *Angels Falls First* (1997), była określona stosunkowo słabo. W pewnym sensie można uznać ją za prekursorską wobec tego, czym później stanie się Nightwish. W niektórych tekstach i na okładce przewijają się motywy religijne, ale także fantastyczne i baśniowe, jak chociażby w otwierającej płytę dynamicznej piosence *Elvenpath*. Ważniejszy dla dalszej twórczości grupy okazał się jednak inny utwór o tematyce baśniowej – *Beauty And the Beast* – zainspirowany disneyowską adaptacją słynnej opowieści o tym samym tytule. Jest to jedna z nielicznych piosenek zespołu, w której zaśpiewał sam Tuomas, i właściwie jedyna oryginalna, która wyraźnie rozgranicza męską i żeńską partię wokalną. Tarja ze swym majestatycznym, nieco odosobnionym głosem wciela się w Piękną, Tuomas przyjmuje rolę zaklętego księcia. Dodam, że nie jest to znana z innych zespołów metalowych formuła „*beauty and the beast*”, wykorzystująca wysoki kobiecy wokal w połączeniu z męskim agresywnym groalingiem. Głos Tuomasa na nagraniu studijnym brzmi dość zwyczajnie, a zastępujący go na koncertach Tony i Marco również śpiewali w manierze estradowej.

Tekst piosenki jest wypełniony typowymi zwrotami baśniowymi oraz bezpośrednimi cytatami z animacji, jednak historia zbawczej miłości nie zostaje tu opowiedziana w całości. Piosenka koncentruje się jedynie na momencie, gdy Bestia cierpi z powodu nieodwzajemnionego uczucia do Pięknej – ona zaś twierdzi, że potwór nie jest w stanie ofiarować jej tego, czego ona pragnie. W przeciwieństwie do baśniowego pierwowzoru książę nie potrafi przezwyciężyć własnego egotyzmu i pozwolić ukochanej odejść – jedynie użala się nad własną brzydotą i przekleństwem. Ten wczesny, nieco naiwny utwór nabierze większego znaczenia w świetle późniejszego dorobku zespołu. Tuomas niejednokrotnie będzie utożsamiał się z Bestią, a motyw niespełnionej miłości do wzniosłego, pięknego ideału stanie się jednym z najważniejszych. W cierpieniu tym Bestia nie wyznaje własnej nikczemności, wręcz przeciwnie, uważa się za kogoś wyjątkowego. Mówi, że głęboko w duszy kryje prawdziwe piękno, lecz swawolna ukochana nie jest w stanie go dostrzec przez pryzmat odstręczającej powierzchowności.

Na drugiej płycie, *Oceanborn* (1998), narracja znalazła swoją kontynuację w piosence *Gethsemane*. Tym razem podmiot mówiący porównuje mękę niespełnionej miłości do cierpień Chrystusa w ogrodzie oliwnym tuż przed wydaniem go na śmierć: *You wake up, where's the tomb? / Will Easter come, enter my room? / The Lord weeps with me / But my tears fall for you*. Całą piosenkę śpiewa Tarja – znowu w manierze operowej, lecz tekst nie pozwala na jednoznaczną identyfikację płciową podmiotu. Wiemy natomiast, że obiektem uczuć jest kobieta, która znowu ukazuje się jako wzniosły, nieosiągalny ideał. Początek drugiej zwrotki sugeruje, że jest to już inna Piękna: *Another Beauty loved by the Beast / Another tale for an infinity dreams*. Na końcu piosenki podmiot po raz pierwszy wyraźnie określa się jako poeta – najwyższy z twórców, który czerpie natchnienie z własnego cierpienia: *But the love, the pain, the hope, / O beautiful one / Have made you mine, 'till all my years are done / Without you / The poetry within me is dead*. Podobny motyw występuje w kilku innych utworach na płycie, na przykład we wzniosłym *Swanheart: In my*

world / Love is for poets / Never the famous balcony scene / Just a dying faith / On the heaven's gate.

Bardziej znamienny jest jednak utwór, który ukazał się na kolejnym albumie *Wishmaster* (2000). Płyta, która wyprowadziła zespół na międzynarodową arenę muzyczną, pod kątem tematyki również była bardzo zróżnicowana. Tytułowy *Wishmaster* zawiera motywy fantastyczne, *Deep Silent Complete* odwołuje się do Szekspira, tematem *The Kinslayer* jest strzelanina w jednej ze szkół w USA, a *She Is My Sin* mówi o niebezpiecznym pożądaniu seksualnym.

Jeżeli utrzymujemy, że podmiot mówiący pozostaje ten sam we wszystkich utworach, każdą z tych narracji można by uznać za przemyślenia poety na rozmaite tematy, którymi pragnie podzielić się z odbiorcami. Bezpośrednio ujawnia się dopiero w przedostatnim utworze zatytułowanym *Dead Boy's Poem*. W filmie dokumentalnym *The End of Innocence* (reż. T. Halo 2003) Tuomas opowiada, że traktował tę piosenkę jako swego rodzaju testament: próbował wyobrazić sobie, co powiedziałby najbliższemu, gdyby miał za niedługo umrzeć. Niezwykle ważny jest tu motyw dziecka jako symbolu niewinności, który pojawia się także na okładce płyty. Mały chłopczyk klęczy nad brzegiem jeziora i wyciąga ręce ku odlatującym łabędziom, a obok niego leży list, na którym widnieją słowa: *A poem from the child heart*.

W piosence głęboki głos Tarji przeplata się z głosem chłopca melorecytującego fragmenty tekstu. Podmiot ukazuje się odbiorcy jako niewinne, odrzucone przez wszystkich dziecko (kolejny bliski romantykowi temat), które potrafi opowiadać o swoich uczuciach jedynie za pomocą muzyki i poezji. Osiągnęło prawdziwą mądrość, lecz nie potrafiło dorównać Bogu, a zatem jego największe pragnienie – być kochanym – już na zawsze pozostanie niespełnione: *Died for the beauty the one in the garden / Created a kingdom, reached for the wisdom / Failed in becoming a god*. Obraz ogrodu niewątpliwie odnosi się do sytuacji lirycznej z *Gethsemane*. Później pojawia się także archetyp matki oraz domu rodzinnego jako jedyne miejsce, w którym poeta mógł znaleźć wewnętrzny spokój: *Comforting home, mother's lap, chance for immortality / Where being wanted became a thrill I never knew*.

Trudno określić, czy dziecko cały czas zwraca się do określonej osoby czy do zbiorowości. Dopiero pod koniec, gdy mówi: *Time will tell (it's bitter farewell) / I live no more to shame nor me nor you / And you... I wish I didn't feel for you anymore* akcentuje ostatnie *you*, sugerując, że słowa te mają konkretnego adresata. Uczucie znowu okazuje się źródłem cierpienia, a motywy z *Beauty And The Beast* i *Gethsemane* powracają w nowej odsłonie. Alegorie i metafory odsyłają odbiorcę do poprzednich płyt zespołu, stając się swego rodzaju intertekstem, wspólnym kodem dla podmiotu i doświadczonych słuchaczy (Karjalainen 2016).

Tożsamość podmiotu rysuje się coraz wyraźniej. Jest płci męskiej, gdyż symbolem jego niewinności staje mały chłopiec, a nie dziewczynka czy po prostu dziecko. Nazywa siebie poetą i kompozytorem, który wszystkie swoje udręki, w tym nieodwzajemnioną miłość, eksponuje we własnej twórczości, jest też niezwykle wrażliwy na świat i naturę. Jednak nawet najbliżsi nie są w stanie zrozumieć go w pełni, czuje się więc „samotną duszą”, „duszą-oceanem” i pragnie śmierci – cały tekst dałoby się odczytać jako patetyczny list samobójcy.

Majestatyczna muzyka z dużym udziałem instrumentów klawiszowych oraz dramatyczny sopran Tarji z powodzeniem ów egotyczny obraz dopełniają. Sprzeczność pomiędzy manierą śpiewania wokalistki a bardzo osobistym tekstem piosenek tworzy napięcie, różnica płciowa zaś w tym wypadku okazuje się niezbyt istotna. Interesujące jest natomiast, że językiem ekspresji literackiej Holopainena staje się angielski, a nie ojczysty język fiński. Jest w tym zapewne doza pragmatyzmu, by móc trafić do jak najszerzego kręgu odbiorców. Artysta dość swobodnie operuje angielszczyzną, często sięga do jej wyższych rejestrów i aluzji literackich, zwracając tym samym uwagę na swoją indywidualną wrażliwość i erudycję.

Century Child jako album koncepcyjny

O ile na pierwszych trzech płytach paradygmat romantyczny przejawiał się jedynie w niektórych utworach, o tyle może być kluczem do odczytania całej czwartej płyty zespołu, *Century Child* (2002). Z pewnością można ją uznać za pierwszy album koncepcyjny Nightwish, chociaż sam Holopainen zapewnia, że nigdy nie traktował *Century Child* jako *concept album per se*: „po prostu w połowie pracy nad albumem odkryłem, że przez wszystkie piosenki przewijają się te same tematy – dzieciństwo, niewinność, a zwłaszcza utrata niewinności” (Olilla 2007: 169, przeł. A.S.).

Rychlewski mówiąc o kształtowaniu się pojęcia *concept album* w kulturze rocka podkreślał, iż każdy album tego rodzaju „posiadał pewien program literacki, który był swego rodzaju projektem zawartym w warstwie słownej: tekstach utworów, ich tytułach czy metatekstowych komentarzach znajdujących się na okładce” (Rychlewski 2011: 59). W wypadku *Century Child* mamy do czynienia z rozwinięciem programu literackiego już sformułowanego wcześniej: poeta został odrzucony nie tylko przez ukochaną, ale również przez społeczeństwo, utracił wewnętrzne dziecko i wiarę w lepszy świat. Jednocześnie nie przestaje wierzyć we własny geniusz, a miłość do pięknego ideału ostatecznie przeobraża się w niebezpieczne pożądanie.

Trudno powiedzieć, czy tytuł płyty nawiązuje do bardzo istotnej dla francuskiego romantyzmu książki Alfreda de Musseta *Spowiedź dziecięcia wieku*, w końcu to ona między innymi przyczyniła się do kształtowania się koncepcji artysty „wyklętego”. Jednak choroba wieku, o której pisze Musset, ma podłoże nie tylko kryzysu osobistego, ale też społecznego, jest skutkiem przeżyć rewolucji francuskiej (Peyre 1987: 130–131). U Nightwish kontekst społeczny jest w ogóle nieobecny, a tytułowe Dziecię (czy po prostu Dziecko) Wieku ma nieco inne znaczenie.

Utrzymując, że program literacki nadal najpełniej wyraża się w warstwie słowno-tekstowej, warto przyrzeć się narracjom przede wszystkim na tym poziomie, nie zapominając, oczywiście, o pozostałych elementach. W otwierającej płytę *Bless The Child* śpiew Tarji znowu przeplata się z melorecytacją, tym razem dorosłego mężczyzny. Co ciekawe, męski głos należy do Sama Hardwicka, który przemawiał także w *Dead Boy's Poem*, a za niecałe trzy lata pomiędzy nagraniami zdążył na tyle dojrzeć, że brzmiał zupełnie inaczej. Obie partie, wokalna i recytowana, nadal stanowią całość. Podmiot ubolewa nad utratą niewinności i uczuciem miłosnym, które okazało się wielkim grzechem – kielich cierpienia z *Gethsemane* jednak nie ominął

poetę: *I've never felt so alone in my life / As I drank from a cup which was counting my time / There's a poison drop in this cup of Man / To drink it is to follow the left hand path.*

Figura Chrystusa znowu pojawia się w tekście, gdy podmiot wspomina przykazanie z dzieciństwa: *Remember, my child: Without innocence the cross is only iron / Hope is only an illusion & Ocean Soul's nothing but a name... / The Child bless thee & keep thee forever.* Jezus – Dziecko pisane wielką literą – ma błogosławić poetę i chronić go od wszelkiego zła. Jednak w następnym utworze, *End Of All Hope*, gdy dorosły już poeta doświadcza kryzysu, Chrystus nie przychodzi z pomocą – mandylion pozostaje bez oblicza: *Mandylion without a face / Deathwish without a prayer.* W kolejnym utworze, *Dead To The World*, wyśpiewanym w duecie przez Tarję i Marco, poeta ostatecznie rozlicza się z własną wiarą. Zbawiciel przyszedł, żeby pocieszyć upadłych i uratować cały świat, lecz nigdy nie pochylił się nad cierpieniem jednostki:

As he died, he will return to die in me again
Weaving the cloth
Giving birth to the Century child
Who gave his life not for the world
But for me... innocence reborn once more

Tytułowym Dziecięciem Wieku okazuje się Chrystus, który przyjdzie powtórnie tylko po to, aby oddać życie za poetę i przewrócić mu niewinność. Do tej pory pozostaje on samotnym, martwym dla świata wygnańcem, zmagający się z własnymi uczuciami.

W lekkiej i melodyjnej *Ever Dream* owo uczucie jest prawie niewinne: poeta nadal marzy (czy śni?) o nieosiągalnym pięknie i błaga ukochaną, by chociaż raz odpowiedziała na jego wołanie. Motyw pożądania, pojawiający się w drugiej zwrotce, zostaje jedynie zasugerowany i nie odgrywa większego znaczenia: *Come out, come out wherever you are / So lost in your sea / Give in, give in for my touch / For my taste for my lust.* Zupełnie inny nastrój ujawnia się w następnym utworze, *Slaying The Dreamer*. Aranżacja muzyczna jest wyjątkowo ciężka, a Tarja i Marco śpiewają w bardzo agresywnej manierze, prawie wykrzykując oskarżenia pod adresem bezlitosnego społeczeństwa, które nie rozumie i nie przejmuje geniuszu poety: *Blame me, it's me / Coward, a good-for-nothing scapegoat / Dumb kid, living a dream / Romantic only on paper.* Poczucie własnej wyjątkowości zostaje tu podkreślone szczególnie mocno, bowiem poeta przypomina sobie, że Wielcy często byli uznawani za takich dopiero po śmierci, a więc jego prawdopodobnie czeka ten sam los. W kolejnych dwóch piosenkach, *Forever Yours* i *Ocean Soul*, śpiewanych przez samą Tarję, przeważa nastrój melancholijny – poeta przyjmuje, chociaż z wielkim żalem, że już na zawsze pozostanie niezrozumiały i samotny: *No love left in me / No eyes to see the heaven beside me.* Powraca też metafora duszy-oceanu: *Should I dress in white and search the sea / As I always wish to be / One with the waves / Ocean soul.*

Jednak w następującej tuż po tym *Feel For You* powraca agresywność, do tego wymierzona w obiekt miłosny: *I'm the breath on your hair / The endless nightmare, devil's lair.* I dalej: *Only so many times / I can say I long for you / The lily among the*

thorns, / The prey among the wolves. Odwołanie do *Pieśni nad Pieśniami* (por. „Jak lilia pośród cierni, / tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt”; 2:2, Biblia Tysiąclecia) z jednej strony, wznosi uczucie poety do rangi najwyższego, opisanego w Biblii. Z drugiej strony eksponuje wymiar pożądania seksualnego. Piękna przestaje być idealizowana, okazuje się kobietą „z krwi i kości”, a w pewnym sensie nawet przejmie rolę romantycznej *femme fatale*, która jest „zbrodnicza i święta, uwielbiana i przeklęta, obłąkana i podstępna, pociągająca i odrażająca, ekstatyczna i chłodna” (Janion 2001: 292). Prawdopodobnie to właśnie ona – piękna ciemnowłosa dziewczyna w antycznym stroju, trzymająca w ręku czarną różę – znalazła się na okładce albumu.

Następujący po tym cover *The Phantom Of The Opera* ze słynnego musicalu Andrew Lloyd Webbera, z powodzeniem kontynuuje wątek miłosny i zaskakuje co dobrze wpisuje się w koncepcję całej płyty. Jest to drugi utwór po *Beauty And The Beast*, w którym następuje wyraźny podział ról: Tarja „odgrywa” partię młodej naiwnej Krystyny, Marco – zafascynowanego nią Upiora. Jak opowiadał później basista, doskonale zdawał sobie sprawę, że nie posiada odpowiednich dla tego utworu zdolności wokalnych, postanowił więc zaśpiewać partię Eryka w manierze rockowo-estradowej, podkreślając właściwą mu agresywność, a nawet pewne szaleństwo:

Ktoś na naszym forum internetowym zrobił z tego wielką aferę w stylu: „Dlaczego wszyscy uważają, że Upiór to nienormalny lunatyk? Przecież jest zakochany! Dlaczego nikt nie może zinterpretować go w taki sposób, żeby podkreślić jego uczuciowość?”. Ależ jasne – facet w masce czai się w kanałach ściekowych. Oczywiście, nie jest szaleńcem, po prostu jest zakochany! (Olilla 2007, przeł. A.S.)

Interpretowanie postaci Upiora jako szaleńca pozwala na osadzenie fragmentu musicalu w kontekście romantycznego paradygmatu. Jednocześnie, możemy stwierdzić, że historia Eryka i Krystyny, czy to w oryginale literackim, czy w późniejszych adaptacjach, jest niczym innym jak opowiedzianą na nowo baśnią o Pięknej i Bestii. Tyle że uczucia potwora (dokładnie jak we wczesnej piosence Nightwish) na zawsze pozostają nieodwzajemnione. Krystyna potrafi dostrzec prawdziwe piękno w jego duszy, lecz żywi do niego jedynie litość, która nie ma mocy zbawczej.

Ostatni na płycie utwór, *Beauty Of The Beast*, zbiera w sobie wszystkie poruszane wcześniej motywy: dawna miłość, opuszczenie domu rodzinnego, utrata wiary i dziecięcej naiwności:

Safely away from the world
In a dream, timeless domain
A child, dreamy eyed
Mother's mirror, father's pride.
I wish I could come back to you
Once again feel the rain
Falling inside me
Cleaning all that I've become.

W piosence wybrzmiewa również swego rodzaju manifest twórczy: cierpienie i niespełnione marzenia są jedynym słusznym źródłem inspiracji dla muzyki i poezji.

Jednocześnie, podmiot wyznaje, że żadnego z wielkich dzieł nie udało mu się godnie doprowadzić do końca: *I'm but a poet who failed his best play / A Dead Boy, failed to write an ending to each of his poem*. Słowa te również wypowiada Sam Hardwick, który towarzyszył Tarji w pierwszym utworze. Stanowią więc klamrę dla całej płyty i jednocześnie udowadniają, że poeta potrafi godnie zakończyć swoją opowieść, a jego użalanie się nad sobą raczej jest formą kokieterii.

Jak już wspomniałam, głos Tarji na tej płycie stał się łagodniejszy, a więc zdecydowanie mniej zdystansowany i bardziej uczuciowy. Prawdopodobnie miało to podkreślić osobisty charakter całej płyty, a także zwrócić większą uwagę odbiorcy na tekst każdego utworu. Udział prawdziwej orkiestry jest wyrazem wyższych aspiracji artystycznych w warstwie muzycznej, chociaż tu da się odczuć wpływ nie tyle klasyki, ile muzyki filmowej, która zawsze Tuomasa fascynowała (Olilla 2007: 170). W tym kontekście piosenki można też uznać za soundtrack do opowieści, którą uważny słuchacz potrafi zrekonstruować na podstawie tekstów i elementów wizualnych. Jednocześnie nadal nie zawierają one w sobie żadnej konkretnej fabuły, raczej przywołują stany emocjonalne i umysłowe, wizje i marzenia konkretnej osoby. Podmiot dzieli się nimi ze światem za pomocą kobiecego, ale czasem też męskiego głosu, których na poziomie narracyjnym praktycznie nie da się rozgraniczyć. Zdecydowanie zależy mu też na tym, by odbiorca uwierzył w autentyczność jego przeżyć.

Interesujące uzupełnianie konceptu płyty stanowi film dokumentalny *End Of Innocence*, który ukazał się na DVD rok później. Znaczną część filmu stanowi kronika międzynarodowej trasy koncertowej, która, jak mogłoby się wydawać, całkowicie zaburza obraz inteligentnego, nadwrażliwego poety-kompozytora. Kumuluje najgorsze stereotypy o zespołach rockowych, przepełniając opowieści o imprezach między koncertami dużą dawką czarnego humoru. Motyw „utrąty niewinności” zostaje tu potraktowany ironicznie, bez żadnej wzniosłości. Jednak druga część filmu, zawierająca wywiady z niektórymi członkami zespołu, sprawia zupełnie inne wrażenie. Rozmowa z Tuomasem została nagrana w dość specyficznych warunkach: w domku letniskowym na wyspie nad jeziorem, w kręgu bliskich przyjaciół. Muzyk opowiada historię Nightwish jako najważniejszego dzieła swojego życia, czując się przy tym dość swobodnie. Mówi cichym głosem (co ważne, w języku ojczystym) o sprawach niezwykle osobistych, patrząc przed siebie, jak gdyby ignorując włączoną kamerę:

Przez Nightwish mam możliwość wyrażania tych wszystkich mocnych uczuć, myśli, pragnień. Na przykład, ostatnia linijka w *Gethsemane* jest bardzo osobista, ale chciałem, żeby tam się znalazła, lepiej się z tym czułem. (...) Czy *Ever Dream* – to również bardzo osobista piosenka. Wyznaję w niej swoją tęsknotę za konkretną osobą (Olilla 2007, przeł. A.S.).

Film staje się kolejnym elementem kreacji scenicznej Tuomasa, ale też innych członków zespołu, sugerując, że wszystkie zawarte w utworach emocje i przeżycia są prawdziwe. Ów przekaz stanowi dobrą zapowiedź dla dalszych wydarzeń i wielkiego przedstawienia, które ukaże się oczom odbiorców za niecałe trzy lata.

End Of An Era wobec problemu autentyczności

Ostatnią z udziałem Tarji płytę *Once* (2004) trudno nazwać albumem koncepcyjnym w tym samym znaczeniu, co *Century Child*. Mimo to zawiera ona kontynuację wielu wątków z poprzednich płyt utrzymanych w podobnej stylistyce i wyrażanych za pomocą tych samych metafor. O pożądaniu seksualnym mówią *Wish I Had An Angel* i *The Siren* (w tej drugiej występuje uwielbiany przez romantyków niemieckich motyw syreny-uwodzicielki), obojętność Boga na cierpienie ludzi pojawia się w *Planet Hell* i *Higher Than Hope*, o kryzysie tożsamości opowiadają *Dead Gardens*, *Romanticide* oraz największy przebój tej płyty – *Nemo*. Znalazła się na niej także legendarna już *Ghost Love Score*, dziesięciominutowa pieśń miłosna, z licznymi odniesieniami intertekstualnymi i rozbudowaną partią orkiestrową. Na końcu podmiot całkowicie „obnaża się” przed ukochaną, dla której jest gotów oddać życie, chociaż wie, że ona nigdy nie doceni tej ofiary:

Redeem me into childhood
Show me myself without the shell
Like the advent of May
I'll be there when you say
Time to never hold our love.

Na okładce płyty znalazła się rzeźba Williama Wetmore'a Story'ego *Anioł Smutku*, którą artysta umieścił na grobie zmarłej żony. Niewątpliwie odzwierciedla ona ogólny nastrój albumu, wywoływany zarówno przez warstwę słowną, jak i muzyczną. Dodatkowo poprzez udział chóru i niektórych muzyków sesyjnych wpływ muzyki filmowej jest tu wyraźny: *Once* jako całość brzmi wzniośle, a jednocześnie dramatycznie.

Dwuletnia trasa koncertowa promująca ten album okazała się wyjątkowo trudna dla zespołu, a zakończyła się wręcz skandalicznym pożegnaniem z wokalistką. Nagranie płyty DVD podczas ostatniego koncertu w Hartwall Arena było zaplanowane już od dawna, zanim decyzja o zwolnieniu Tarji została ostatecznie podjęta. Przez zbieg okoliczności uwiecznienie tego najbardziej spektakularnego w dotychczasowej karierze Nightwish koncertu odbyło się w momencie największego konfliktu między członkami zespołu.

Oglądając *End of An Era* teraz, widz nie jest w stanie uwolnić się od świadomości kontekstu biograficznego. Wszystko, co dzieje się na scenie, będzie interpretował poprzez pryzmat znanych mu wydarzeń. Publiczność zgromadzona w ten wieczór na sali na pewno odbierała koncert zupełnie inaczej – nie tylko poprzez tymczasową niewiedzę o dalszych losach muzyków, lecz przede wszystkim z powodu ich realnej obecności na scenie. Jak każdy występ na żywo, dla wszystkich obecnych koncert był przeżyciem autentycznym i niepowtarzalnym, które możemy jedynie próbować sobie wyobrazić. Natomiast nagranie koncertowe, do którego wszyscy mają dostęp, ma stanowić kontynuację wątków narracyjnych już znanych nam z albumów. Po pracach montażowych, dodaniu efektów wizualnych i skorygowaniu ścieżki dźwiękowej dostajemy zapis, który stanowi zamkniętą całość – jest skonstruowanym obrazem zawierającym konkretny przekaz.

Wszystkie utwory były śpiewane i grane na żywo, oprócz partii orkiestrowych odtwarzanych z playbacku. Konieczność dostosowania się do nagranej wcześniej aranżacji w pewnym stopniu blokuje możliwość spontanicznych akcji podczas wykonania, jednak *End Of an Era* sprawia wrażenie dobrze wyreżyserowanego show, nie tylko z tego powodu. Nie bez wpływu pozostaje bogata scenografia wykorzystująca środki multimedialne i grę światła oraz fakt, że Tarja podczas koncertu zmienia stroje sześć razy, a do każdego z nich ma dopasowany pod kolor płaszcz czy sukienki mikrofon. Męska część zespołu ubrana jest dość niepozornie, jak na metalowe standardy, za wyjątkiem Tuomasa. Lider wygląda bardziej „gotycko”: długie ciemne włosy spadają mu na twarz i ramiona, oczy i paznokcie ma pomalowane na czarno, a na szyi zawieszony różaniec.

Program koncertowy zawiera wszystkie największe przeboje zespołu z prze wagą utworów z ostatniej płyty, które w połączeniu ze scenografią wywołują wrażenie spektakularne. Na nagraniu konstruowany obraz wzbogacają efekty specjalne wykorzystujące dwa najistotniejsze dla tematyki utworów żywioły – wodę i ogień; operatorzy stosują wszystkie możliwe plany, łącznie z ukazywaniem detali. W porównaniu z poprzednim DVD zespołu, *From Wishes To Eternity* (2001), kamera już nie koncentruje się wyłącznie na Tarji. Równie często skupia się na pochylonym nad instrumentem Tuomasem i stara się pokazać zespół w całości.

Za każdym razem, gdy Tarja wkracza na scenę, publiczność ogarnia istne szaleństwo i wokalistka doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Jej zachowanie i ruchy sceniczne często wydają się przesadnie dramatyczne, a jakość śpiewu również trudno nazwać doskonałą. O ile dobrze czuje się w tzw. partiach operowych, o tyle bardziej łagodny śpiew z ostatnich dwóch płyt na żywo wychodzi jej nierówno. Śpiewając, wokalistka już nie tyle przekazuje uczucia, ile podziwia własny głos i wygląd, co zresztą, można zauważyć także na innych nagraniach z tamtego okresu. Zupełnie inaczej Tarja śpiewała na *From Wishes...*: wyraźny był pewien dystans, ale wciąż wokalistka współtworzyła narrację, wpisując w nie własną tożsamość. Jej głos i wizerunek sceniczny wydawał się jedynym słusznym wcieleniem tych wszystkich emocji, dlatego też kamera skupiała się przede wszystkim na niej, rzadko wykorzystując ujęcia prezentujące innych członków zespołu. Tu zaś montaż i sposób ustawienia kadru podpowiadają widzowi zgoła inną interpretację.

Znamienne są zachowania artystów na początku piosenki *Ever Dream*. Utwór poprzedza nieobecne na nagraniu studyjnym intro fortepianowy – Tuomas gra, a Tarja majestatycznie wkracza na rampę i zaczyna śpiewać, kamera ukazuje na przemian wokalistkę i kompozytora. Następuje pauza, publiczność klaszcze i krzyczy, a Tuomas, jak gdyby nie wytrzymując napięcia emocjonalnego, prostuje się, chowa twarz w dłoniach i stoi w tej pozycji przez kilka sekund. Po czym Tarja odwraca się do zespołu i wszyscy kontynuują wykonanie.

Pamiętając napięcie emocjonalne towarzyszące całej sytuacji i komentarz Holopainena do tego utworu, dość łatwo można uwierzyć w spontaniczność Tuomasa zachowań. Czy w tym momencie pozwala sobie na chwilę słabości, a my stajemy się świadkami jego autentycznych emocji? Niewątpliwie ma on świadomość, że cały czas jest nagrywany, a przyszli widzowie będą oglądać DVD już przez pryzmat dalszych wydarzeń. W związku z tym zachowanie muzyka może być traktowane jako

świadoma poza, wyolbrzymienie własnego cierpienia – nieszczęsny poeta, dobrze znany odbiorcy z nagrań studyjnych, przemawia do niego również ze sceny. Przy tym widz doskonale wie, kto podczas tego koncertu jest głównym sprawcą cierpienia twórcy. Przesadnie dramatyzująca, zapatrzona w siebie Tarja owo wrażenie tylko potęguje. Głos i wizerunek sceniczny wokalistki oddziela się od podmiotu i staje się przedmiotem udręki, w tym wielkim show nieświadomie pełni ona rolę kobiety fatalnej, syreny-uwodzicielki. Projekt literacki staje się zatem przedstawieniem, który współtworzą wszyscy obecni na scenie i na widowni.

Z licznych dyskusji fanowskich na forach internetowych i na YouTube można wywnioskować, że dla wielu z odbiorców narracja ta jest absolutnie autentyczna. Niektórzy nawet próbują wpisać ją w szerszy kontekst biograficzny, udowadniając, że Tarja od zawsze była tym obiektem nieodwzajemnionych uczuć miłosnych poety. Oczywiście jest to niczym niepotwierdzona fantazja fanowska, pokazuje natomiast, jak ważną rolę odgrywała wokalistka w odbiorze narracji. Tarja, śpiewając w imieniu Tuomasa, wpisała we wszystkie utwory własną osobowość i tożsamość, i w ten przekaz publiczność uwierzyła. Idąc za klasyfikacją Moora, nie możemy tego jednoznacznie nazwać ani trzecioosobową, ani pierwszoosobową autentycznością – ostateczna decyzja, jak zawsze, należy do konkretnego odbiorcy.

“The same old Dead Boy’s song”?

Warto dodać, że po zwolnieniu Turunen i zaproszeniu nowej wokalistki związki z paradygmatem romantycznym nie zniknęły od razu. Na kolejnej płycie *Dark Passion Play* (2007) pierwszy utwór, zatytułowany *The Poet And The Pendulum*, eksponuje cierpienie artysty bardziej niż kiedykolwiek. Stanowi też nawiązanie do dramatycznych wydarzeń sprzed dwóch lat i zaznacza wprost, że podmiotem jest i zawsze był sam Tuomas: *Today, in the year of our Lord, 2005 / Tuomas was called from the cares of the world / He stopped crying at the end of each beautiful day*. Na płycie znalazły się też muzyczne „pozdrowienia” dla Tarji i Marcelo, czyli piosenki *Bye, Bye Beautiful* oraz *Master Passion Gead*, w których łatwo można znaleźć już znane z poprzedniej twórczości alegorie i metafory. Takie same motywy towarzyszą również następnej płycie *Imaginaerium* (2011), która, jak wskazuje tytuł, poruszała przede wszystkim kwestię wyobraźni. Zamyka ją kolejny manifest poetycki *Song Of Myself*, nawiązujący tym razem do twórczości Walta Whitmana. W refrenie znowu pojawia się Martwy Chłopczyk: *What is left for encore / Is the same old Dead Boy’s song / Sung in silence*.

Jednak są to już zupełnie nowe narracje liryczne, które domagają się osobnej analizy. Zostały wyśpiewane innym głosem i dopełnione innym wizerunkiem scenicznym, w którym pojawiła się naiwność i dziecinność. Anette Olzen miała lekki, estradowy wokal i potrafiła wyjść na scenę w letniej sukience w kwiaty, czym wywoływała oburzenie wielu dawnych fanów Nightwish. Tuomas był zaś przekonany, że właśnie takiej wokalistki potrzebuje jego zespół w obecnej chwili. Na *Imaginaerium* zmienił się także charakter muzyki – stała się ona bardziej jasna, pozbawiona eksponowanej wcześniej tragiczności.

W momencie, gdy na scenę wkroczyła doświadczona wokalistka metalowa Floor Jansen, wielu fanów liczyło na powrót do dawnego wizerunku i brzmienia Nightwish. Jansen posiada silny, wyrazisty sopran dramatyczny i potrafi śpiewać w różnych stylach muzycznych, w tym wokalem operowym. Jednak na życzenie Tuomasa prawie go nie wykorzystuje, nawet wtedy, gdy wykonuje dawne przeboje zespołu – śpiewając je inaczej, tworzy narracje na nowo. Co więcej, jedyna na razie płyta studyjna z udziałem Floor, *Endless Forms Most Beautiful* (2015), znacząco odchodzi od dawnej estetyki – zainspirowana książkami Richarda Dawkinsa skupia się na naturze i ewolucji. Wraz z głosem wiodącym zmienił się podmiot mówiący w utworach zespołu: romantycznego, zapatrzonego w siebie poety zastąpił podmiot zbiorowy, który prowadzi narracje w imieniu całego człowieczeństwa.

Bibliografia

- Frith Simon. 2011. Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej. M. Król (przeł.). Kraków.
- Janion Maria. 2000. Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś. Gdańsk.
- Janion Maria. 2001. Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji. Warszawa.
- Karjalainen Toni-Matti. 2016. Ride Between Hell and Paradise. Imaginaerum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community. W *Heavy Metal Music and the Communal Experience*. N. Varas-Diaz, N. Scott (red.). Lanham 59–77.
- Moore Allan. 2002. "Authenticity as authentication". *Popular Music* nr 21/2. 209–223.
- Olilla Mape. 2007. Once Upon a Nightwish. The official biography 1996–2006. Tampere.
- Peraino Judith Ann. 2007. "Listening to Gender: A Response to Judith Halberstam". *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* nr 1. 59–64.
- Peyre Henri. 1987. Co to jest romantyzm? M. Żurowski (przeł.). Warszawa.
- Rychlewski Marcin. 2011. Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy. Gdańsk.

Dyskografia

- Nightwish. 1997. *Angels Falls First*, Century Media Records.
- Nightwish. 1998. *Oceanborn*, Spinefarm Records.
- Nightwish. 2000. *Wishmaster*, Spinefarm Records.
- Nightwish. 2002. *Century Child*, Spinefarm Records.
- Nightwish. 2004. *Once*, Roundrunner Record.
- Nightwish. 2007. *Dark Passion Play*, Roundrunner Record.
- Nightwish. 2011. *Imaginaerium*, Nuclear Blast.
- Nightwish. 2015. *Endless Forms Most Beautiful*, Nuclear Blast.

Filmografia

- End Of An Era* [koncert]. 2006. Nuclear Blast.
- End Of Innocence* [film dokumentalny]. 2003. T. Halo (reż.). Spinefarm Records.
- Please Learn The Setlist In 48 hours* [film dokumentalny]. 2013. V. Lipiäinen (reż.). Nuclear Blast.
- From Wishes To Eternity* [koncert]. 2001. Spinefarm Records.

Netografia

<http://nightwish.com/en> [dostęp: 30.11.2017].

<http://www.nightwishonline.com/index.php?/forums/forum/99-nightwish-english/> [dostęp: 30.11.2017].

<http://afternoiz.com/globalnoiz/interviews-international/tuomas-holopainen-an-interview-with-the-creative-mind-of-nightwish/> [dostęp: 30.11.2017].

Streszczenie

Artykuł dotyczy problematyki podmiotu mówiącego w twórczości zespołu Nightwish w zestawieniu z romantycznymi koncepcjami poezji, miłości i natury, a także mitem poety „wyklętego”, na którego kreuje się lider grupy Tuomas Holopainen. Tekst porusza kwestie autowizerunku i autentyczności artystów, a także wielokodowości narracji w muzyce rockowej. Analizuje tzw. program literacki zespołu na poziomie słownym, ikonycznym i muzycznym, zaczynając od wczesnej twórczości poprzez album koncepcyjny *Century Child* i zamykając ostatnim koncertem z udziałem wokalistki Tarji Turunen *End of an Era*.

The poet who failed his best play? Speaking subject in the tracks of Nightwish in the face of the romantic paradigm

Abstract

The article gives an insight into the problem of lyrical subject in songs recorded by Nightwish, along with the myth of the damned poet led by the group's leader, Tuomas Holopainen, and romantic concepts of poetry, love and nature. It raises issues of autobiography and authenticity of artists, as well as the multidisciplinary narrative in rock music led on literary, iconic and musical levels. This text focuses primarily on the early Nightwish songs, the *Century Child* concept album and the *End of an Era* concert as the last live performance of Nightwish with Tarja Turunen as the lead singer.

Słowa kluczowe: Nightwish, romantyzm, poeta wyklęty, *Metal Music Studies*

Keywords: Nightwish, romanticism, damned poet, *Metal Music Studies*

Anna Svetlova – mgr, urodziła się w Petersburgu, obecnie mieszka w Krakowie, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się zagadnieniami związanymi z przekładem literackim, postkolonializmem, literaturą fantastyczną i muzyką popularną. Jest aktywnym członkiem Koła Naukowego Tekstów Kultury UJ, współpracuje z organizacjami polonijnymi w Petersburgu jako dziennikarz i tłumacz.