


## Wieczne teraz. Religijny utopizm w twórczości Prince'a

SŁAWOMIR KUŹNICKI

Uniwersytet Opolski  
slavekkk@wp.pl

Nowy początek

W listopadzie 2001 roku Prince publikuje wyjątkowo ważną dla swojej drogi artystycznej, choć prawie zupełnie zignorowaną przez rynek muzyczny, płytę *The Rainbow Children*. Płytę, do której potajemnie sesje odbywają się na przełomie roku 2000 i 2001 (Draper 2013: 186), zdobi reprodukcja obrazu *Reine Keis Quintet* autorstwa afroamerykańskiego malarza C'Babi Bayoc. Choć na froncie okładki widnieje sam tytuł, to *The Rainbow Children* jest pierwszą od ponad dekady płytą Prince'a Rogersa Nelsona z premierowym materiałem, sygnowaną jego słynnym pseudonimem. Potwierdza to doniosłość albumu w ich obszernym katalogu, stanowiąc rodzaj nowego otwarcia. W latach 1993–1999, w wyniku ostrego, nasilającego się już od drugiej połowy lat osiemdziesiątych konfliktu z wydawcą – Warner Bros. Records – Prince zaczyna działać pod pozawerbalnym znakiem <sup>1</sup>, często odczytywanym przez krytyków muzycznych jako „The Artist Formerly Known as Prince” czy też po prostu „The Artist”. I podczas kiedy Artysta nie przestaje wydawać swojej

<sup>1</sup> Zapytany o to, jak wymawiać ów znak, artysta przewrotnie odpowiedział: „Nie istnieje jego wymowa. Trzeba to sobie albo opisać, albo coś wymyślić [*There is no pronunciation. You have to explain it or figure something out!*]” (Walser 1994: 87).

nowej muzyki pod tym symbolem, wykorzystując do tego celu głównie niezależne kanały dystrybucji, Warner Bros. Records kontynuuje publikowanie kompilacji zawierających archiwalne, choć także premierowe, nagrania piosenkarza pod starym, powszechnie znanym pseudonimem.

Ta niecodzienna, powodująca zamęt i konfuzję wśród słuchaczy sytuacja dobiegła końca 31 grudnia 1999 roku, kiedy to wygasa niekorzystny kontrakt z Warnerem. *The Rainbow Children* jest więc dla Prince'a rodzajem ponownego narodzenia się, powrotu do autentycznego „ja”, symbolem zwycięstw niezależnego twórcy nad przemysłem muzycznym. Metaforyka ta ma jeszcze jedno istotne wytłumaczenie, gdyż publikacja płyty zbiega się ze szczytowym momentem odrodzenia duchowego Prince'a. To właśnie w tym czasie angażuje się on w działalność Świadków Jehowy, czego zaskakującym i kontrowersyjnym świadectwem jest wspomniany album. Stąd też w warstwie literackiej płyta jawi się jako rodzaj duchowego *concept albumu*, interesujące, niewolne od kontrowersji odczytanie i przepracowanie religijnych i *quasi*-religijnych mitologii.

### Nowy naród wybrany

Pomimo dominującej roli tekstów traktujących o seksualności i stosunkach damsko-męskich, religia pojawia się w twórczości Prince'a już wcześniej. Istotne było tu wychowanie w rodzinie, której członkowie należeli do Adwentystów Dnia Siódmego, z którymi wszakże Prince świadomie się nie identyfikował (Draper 2013: 11). Artystycznym odpryskiem tej edukacji jest piosenka *Sign O' the Times* (z płyty o tym samym tytule z 1987 roku), będąca parafrazą tytułu miesięcznika wydawanego od 1874 roku przez tę sektę: „Signs of the Times”. W jej tekście Prince kreśli zaskakująco ponury, wręcz apokaliptyczny obraz otaczającej go rzeczywistości – „opowiada o AIDS, gangach i uzależnieniu od narkotyków” (Draper 2013: 92), niszczycielskich żywiołach natury i daremności prób podboju kosmosu. W pewnym momencie śpiewa: „Niektórzy mówią, że człowiek nigdy nie zazna prawdziwego szczęścia/ Dopóki naprawdę nie umrze [*Some say a man ain't happy, truly/ Until a Man truly dies*]” (Prince 1987). Na tej samej płycie znajduje się też utwór *The Cross*, w którym Prince po raz pierwszy przywdziewa szaty chrześcijańskiego kaznodziei i naucza: „Nie umieraj bez znajomości krzyża [*Don't die without knowing the cross*]” (Prince 1987). Jeszcze bardziej świadoma deklaracja rodzącej się duchowości pojawia się rok później na płycie *Lovesexy*, gdzie po raz pierwszy u Prince'a, w sposób

tak wyeksponowany, seks zderza się z religią. Znajdujemy tu ważną dla artysty piosenkę *Anna Stesia*, w której w powtarzanej niczym mantra kodzie słyszymy następującą deklarację: „Miłość jest Bogiem, Bóg miłością [*Love is God, God is love*]” (Prince 1988). To właśnie wtedy Prince wkracza na drogę prowadzącą go ku duchowości, której punktem kulminacyjnym jest płyta *The Rainbow Children*. W albumie tym Prince przedstawia własną wizję mitu o upadku człowieka, jego walce o prawdę i, ostatecznie, glorii miłości i wiary.

W warstwie narracyjnej *The Rainbow Children* jest opowieścią o nowym narodzie wybranym, czyli tytułowych Tęczowych Dzieciach, jedynej społeczności prawdziwie przestrzegającej praw Boga, bo postępując zgodnie z naukami zawartymi w *Piśmie Świętym w Przekładzie Nowego Świata* (*New World Translation of the Holy Scriptures*), czyli podstawowej wykładni biblijnej Świadków Jehowy. Tęczowe Dzieci są więc fikcyjnym odpowiednikiem Świadków Jehowy, „[...] szermierzami »prawdy« w świecie pogrążonym, jak mniemają, w »ciemności« i ignorancji” (Piegza 1995: 24). W utworze tytułowym Prince śpiewa:

Tak jak słońce, Tęczowe Dzieci powstaną  
I poszybują na skrzydłach Nowego Przekładu  
Spójrz na nich jak lecą  
Tym razem przymierze zostanie dotrzymane  
Tak jak słońce, Tęczowe Dzieci powstaną (Prince 2001)<sup>2</sup>.

Póki co jednak, Tęczowe Dzieci wystawione zostają na próbę: duchowego przywódcę społeczności, zwanego Mędrce (*Wise One*) oraz jego ukochaną kusi odwieczny oponent – Rezystor (*Resistor*). I czyni to z częściowym powodzeniem: jego podszeptom ulegają zarówno rzeczona partnerka Mędrca, jak i pięcioro jego uczniów, którzy tym samym zyskują status Wygnanych (*Banished Ones*). Nastaje wtedy czas chaosu i konfuzji, jak słyszymy w piosence *Digital Garden*, czas „genialnej ciemności/ Falszywych aniołów/ I ich kłamstw, kłamstw, kłamstw [*In this brilliant darkness/ So-called angels of light/ Lies, lies, lies, lies, lies*]” (Prince 2001). Dalej narracja podąża dwutorowo, by ostatecznie połączyć w sobie wątek religijno-duchowy z miłosnym. Z jednej strony opisane są losy konfliktu Tęczowych Dzieci, owych „naznaczonych duchem”

<sup>2</sup> Przekład własny za: „Just like the sun, the Rainbow Children rise,/ Flying upon the wings of the New Translation/ See them fly, fly/ The covenant will be kept this time/ Just like the sun, the Rainbow Children rise”.

według terminologii Świadków Jehowy (Piegza 1995: 150), z Wygnanymi, którym przewodzi Rezystor. Początkowo oblegane w swoim pałacu przez uzurpatorów rozprzestrzeniających swoje panowanie nad światem w postaci Cyfrowego Ogrodu (*Digital Garden*: wyraźne przeciwieństwo Ogrodu Rajskiego, a jednocześnie trafna metafora naszej rzeczywistości), Tęczowe Dzieci w końcu przewyciężają impas, dekonstruują ogłupiającą „mgłę [haze]” Cyfrowego Ogrodu i, jak słyszymy w *The Everlasting One* „szerzą prawdę, głosząc dobrą nowinę [*Share the truth, preach the good news*]” (Prince 2001). Jednocześnie, Mędrzec nie ustaje w poszukiwaniach nowej ukochanej, by w końcu odnaleźć ją w osobie Muzy (*Muse*), która tak jak on wierzy w „boski porządek [*a theocratic order*]”, w ramach którego prawdziwa miłość dwojga ludzi musi uwzględniać obecność Absolutu, gdyż, jak głosi tytuł i refren piosenki: „jeden plus jeden plus jeden daje trzy [*1 + 1 + 1 is 3*]” (Prince 2001). Tak oto następuje czas szczęśliwości i harmonii, czas Wiecznego Teraz (*Everlasting Now*), kiedy – podążając za tekstem *Last December* – „zjednoczone w imię Ojca i Syna/ Tęczowe Dzieci stoją ramię w ramię/ I kroczą jako jedność [*In the name of the Father/ In the name of the Son/ We need to come together/ Come together as one*]” (Prince 2001). Jest to czas uniwersalny i ahistoryczny, gdyż, jak pisze Janusz Piegza w odniesieniu do Świadków Jehowy: „Zapominanie przeszłości powoduje, że społeczna świadomość Świadków Jehowy jest podobna w pewnym stopniu do świadomości społeczeństw prymitywnych, o których zwykło się w antropologii mówić, iż żyją w »wiecznym teraz«” (Piegza 1995: 85-86).

## Mit i mitologie

W *Mitologiach*, Roland Barthes stwierdza: „[...] mit jest słowem. [...] mit jest systemem porozumiewania się, jest komunikatem. [...] jest sposobem znaczenia, jest formą” (Barthes 2008: 239). Jeśli definicje te zastosować do odczytania *The Rainbow Children*, okazuje się, że pewna naiwność i nieporadność literacko-mitotwórcza Prince’a nie jest tu jakością negatywną, gdyż w wypadku mitu takie rozróżnienie wartościujące nie ma znaczenia. Piegza zauważa: „Artysta wie, że tworzy, mitotwórca nie” (Piegza 1995: 77). Na aliteracki i w gruncie rzeczy uniwersalny charakter mitów zwraca też uwagę Northrope Frye:

Człowiek nie żyje bezpośrednio i nago w przyrodzie jak zwierzęta, ale w *univ-  
sum* mitologicznym, będącym zbiorem przekonań i wierzeń wyłaniających się z jego

problemów egzystencjalnych. Większość z nich posiadamy nieświadomie, co oznacza, że nasza wyobraźnia może rozpoznawać poszczególne elementy, gdy pojawią się w sztuce lub literaturze, nie rozumiejąc świadomie, czym jest to, co rozpoznajemy. Praktycznie wszystko, co widzimy z tego zbioru problemów, jest warunkowane społecznie i dziedziczone kulturowo (Frye 1998: 33).

Tym samym mitologia *The Rainbow Children* ważna jest jako czynnik cementujący społeczność, z której się wywodzi, i którą niejako pomaga formować na nowo. Wiąże się to również z oczywistymi zagrożeniami polityczno-społecznymi. Margaret Atwood stwierdza, iż: „[...] mity to opowieści, które są kluczowe dla kultury. Ludzie zwykle traktują je na tyle poważnie, żeby wokół nich organizować swoje rytuały i życie emocjonalne; niejednokrotnie nawet rozpętują przez nie wojny” (Atwood 2011: 55)<sup>3</sup>. Z drugiej strony, mitologizowanie bywa ściśle skorelowane z doświadczeniem osobistym twórcy, do pewnego stopnia stanowiąc fabularyzację jej lub jego losów. Słusznie pisze Barthes, iż „mit niczego nie ukrywa i niczego nie ujawnia: mit zniekształca; mit nie jest ani kłamstwem, ani wyznaniem: jest naginaniem” (Barthes 2008: 261). W kontekście Prince’owego *The Rainbow Children* konstatacja ta jest szczególnie interesująca i zasadna. Okazuje się bowiem, że to wydarzenia osobiste z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych mają swoje bezpośrednie przełożenie na wzrost jego religijności, co z kolei prowadzi do takiej, a nie innej treści analizowanej płyty.

## Brat Nelson

Na początku 1996 roku Prince bierze ślub z Mayte Garcia, z którą jest związany uczuciowo już od pierwszej połowy tej dekady. O swojej wybrance mówi, że pomaga mu „porozumieć się z Bogiem” (Draper 2013: 160). Ceremonia zaślubin odbywa się w obrządku metodystów, a jeszcze w tym samym roku para ogłasza, że spodziewa się narodzin dziecka. Zarówno żonie, jak i jeszcze nienarodzonemu maluchowi artysta poświęca bardzo udaną płytę *Emancipation* (1996), a w dołączonej do niej książeczce znaleźć można zdjęcia brze-

<sup>3</sup> Przekład własny za: „[...] myths are stories that are central to [people’s – S. K.] cultures and that are taken seriously enough that people organize their ritual and emotional lives around them, and can even start wars over them”.

miennego brzucha małżonki (Draper 2013: 160-164). Niestety, 16 października dziecko – ochrzczone imieniem Gregory – rodzi się z rzadko spotykanym defektem mózgu, zwanym zespołem Pfeiffera, i umiera kilkanaście dni później (Kent 2007: 392). Spowodowana tym wydarzeniem trauma sprawia, że małżonkowie oddalają się od siebie (rozwód następuje ostatecznie w 2000 roku), a Prince szuka ukojenia gdzie indziej. Pytany o moment załamania wiary, szczególnie w obliczu śmierci syna, artysta odpowiada: „Nigdy nie zwątpiłem w istnienie Boga. Zawsze wiedziałem, że jakiś Bóg istnieje [*Never have I doubted God existed. I always knew there was a God*]” (Kent 2007: 392). To w tym czasie w jego życiu pojawia się Manuela Testolini, która w 2001 roku zostaje jego drugą żoną. Wtedy też umacnia się religijność artysty, tym razem ukierunkowana na wierzenia Świadców Jehowy, których Testolini jest wyznawczynią. Jednak to nie ona wprowadza Prince’a w tajniki nowej religii – osobą za to odpowiedzialną jest Larry Graham, słynny basista legendarnej funkowej grupy Sly & The Family Stone, jeden z muzycznych mistrzów Prince’a (zresztą grający w kilku utworach z płyty *The Rainbow Children*<sup>4</sup>), a od 1997 roku również duchowy przewodnik artysty (Draper 2013: 171). Puentą kilkuletnich rozmów Prince’a z Grahamem, które artysta porównuje do dysput Morfeusza z Neo z filmu *Matrix* (Moss 2016), jest jego chrzest w nowej wierze, mający miejsce 23 marca 2003 roku. Odtąd wśród Świadców Jehowy znany jest – według nomenklatury zboru – jako brat Nelson (Lah & Hannah 2016). Album *The Rainbow Children* jest więc zarówno rezultatem poszukiwań duchowych Prince’a z tego okresu, jak i próbą przepracowania traumy, bolesnych przeżyć osobistych. Barthes pisze: „Każdy nieco poważniejszy wstrząs w życiu codziennym obraca się w Festyn [...]” (Barthes 2008: 87). W wypadku Prince’a, festynem tym jest jedna z najlepszych płyt w jego przebogatym dorobku, z muzyką zdecydowanie bardziej zakorzenioną w rocku, jazzie, psychodelii i funku, niż kiedykolwiek wcześniej. Owa tętniąca życiem płyta jest być może – zauważa Jason Draper – „najśmielszym, najbardziej eksperymentalnym dokonaniem [Prince’a – S. K.] od lat osiemdziesiątych” (Draper 2013: 191). Jednocześnie – jak stwierdza ten sam krytyk – jest płytą „kontrowersyjną, ostentacyjnie religijną”, dziełem artysty „tracącego kontakt z rzeczywistością”, zaskakującego „obrońcy konserwa-

<sup>4</sup> Poza żeńskim chórkim, rozbudowaną sekcją instrumentów dętych oraz Larrym Grahamem, w utworach *The Work Pt. 1* i *Last December* na płycie słyszymy jeszcze debiutującego w zespole Prince’a perkusistę Johna Blackwella (który zmarł 4 lipca 2017 roku). Na wszystkich pozostałych instrumentach gra Prince.

tywnego światopoglądu”, co nijak ma się do wyznawanej przez niego wcześniej otwartości na nowe i inne (Draper 2013: 189), w tym na kluczowe dla jego wcześniejszej twórczości kwestie płci i seksualności (Walser 1994: 82). Powsta- je więc pytanie o stopień ideologicznego zapożyczenia mitologii *The Rainbow Children* – czy wręcz zachłyśnięcia się nią – z doktryny Świadków Jehowy.

### Świadkowie Jehowy i ich wizja świata

Przede wszystkim należy tu zwrócić uwagę na pokrewieństwo Adwentystów Dnia Siódmego i Badaczy Pisma Świętego, jak początkowo nazywała się założona w 1970 roku przez Charlesa T. Russella sekta Świadków Jehowy. Według typologii chrześcijańskiej, zaproponowanej przez Gerharda J. Bellingera, cechą wspólną obu wyznań jest budowanie swojej tożsamości na „oczekiwaniu rychłego nadejścia końca świata” (Bellinger 1999: 97). Można stąd wysnuć przypuszczenie, że religijność Prince’a, tak wyraźnie zaznaczona w 2001 roku, swoje fundamenty zyskała już w okresie jego dzieciństwa. Szczególnie interesującym i zastanawiającym w kontekście muzyka jest kwestia czynionego przez Świadków Jehowy założenia, iż kultura wytwarzana przez człowieka (jak i wszelkie instytucje życia publicznego) jest z gruntu zła: „W koncepcji Świadków Jehowy siły ciemności (Szatan) również dokonują swego aktu kreacji, przy czym nie stwarzają świata materialnego – ten wszak uczyniony został uprzednio przez Jehowę. Świat który tworzą jest światem ludzkim, czyli światem kultury” (Piegza 1995: 22). Tym samym członków sekty cechuje „[...] postawa demonstracyjnego powstrzymywania się od udziału w życiu publicznym” (Piegza 1995: 29). Z jednej strony trudno to założenie przypasować do lubiącego znajdować się w centrum uwagi Prince’a. Z drugiej strony, sposób promocji płyty, a właściwie brak takowej (jedyne single z płyty – *The Work Pt. 1* – ukazał się pół roku wcześniej i to bez jakiegokolwiek wzmianki o płycie, którą miał zapowiadać) sprawił, że „*The Rainbow Children* było pierwszym od debiutu Prince’a albumem, który w ogóle nie zakwalifikował się do rankingu Top 100 *Billboardu*” (Draper 2013: 193). Najprawdopodobniej Prince był tak pewny swojej wizji artystyczno-swiatopoglądowej, że nie dbał o wyniki sprzedaży płyt, albo że kwestie te zeszły na dalszy plan. Wydźwięk takiej postawy dowodził pewnej dozy wstrzemięźliwości jeżeli chodzi o jego obecność w sferze publicznej. Nie bez znaczenia było tu też rozczarowanie przemysłem muzycznym i rządzącymi

nim prawami. Pytany w 2004 roku o to, czy nie żałuje usunięcia się w cień, w charakterystyczny dla siebie sposób Prince odpowiedział:

Jest Adam i jest Ewa, artyści, przyjemnie spędzający czas w ogrodzie. Bóg mówi im, że mogą się ze sobą kochać, więc to robią. Wtedy pojawia się wąż – facet reprezentujący firmę płytową – i mówi im, że po drugiej stronie trawa jest bardziej zielona. I oni w to zaczynają wierzyć i zaczyna się ich upadek. Dlatego nie, niczego nie żałuję, bo niczego nie straciłem (Ali 2004)<sup>5</sup>.

Kolejnym ważnym elementem doktryny zboru jest nieufność wobec nauki, postępu oraz, co za tym idzie, nowych technologii. Odrzucenie technologicznych dobrodziejstw nowoczesności jest o tyle istotne, że „[...] Świadkowie Jehowy nie są zainteresowani propagowaniem swojej nauki przez radio lub telewizję” (Piegza 1995: 146), o internecie nie wspominając. A jednak cel przyświecający Prince’owi podczas publikacji *The Rainbow Children* był poniekąd ewangelizujący. Jak sam stwierdził: „[...] chcę mówić o religii, a stamtąd dojść do tematu rasy, przemysłu muzycznego i radia, a na koniec chcę zmienić świat” (Draper 2013: 185)<sup>6</sup>. Jednocześnie Prince czynnie uczestniczy w charakterystycznej dla wspólnoty pracy ewangelizacyjnej, polegającej na chodzeniu od domu do domu, od drzwi do drzwi, by w ten tradycyjny sposób przekazywać ludziom dobrą nowinę i tym samym werbować nowych współwyznawców (Lah & Hannah 2016). Wątek tej postługi

<sup>5</sup> Przekład własny za: „There’s Adam and Eve – artists – in the garden, chilling. God tells them they’re supposed to have sex, and they do. Here comes a snake – the record-industry guy – and tells them the grass is greener on the other side. And when they fell for that, boy, did they fall. No, I didn’t lose a thing”.

<sup>6</sup> Kwestie rasowe, nie aż tak wyeksponowane, jak wątek duchowy, też są na płycie istotne i nie mniej kontrowersyjne. W utworze *Family Name* Prince oskarża Thomasa Jeffersona o posiadanie niewolników, krytykując tym samym hipokryzję Ojców Założycieli Stanów Zjednoczonych oraz wskazując na rasistowskie korzenie tego państwa. W tym samym utworze, w sposób zdecydowanie mało poprawny politycznie, porównuje sytuację afroamerykańskich niewolników do Holokaustu, stwierdzając, że „Żydzi mogli przynajmniej zachować swoje nazwiska, podczas gdy niewolnikom imiona zabierali ich biali właściciele” (Draper 2013: 191). Wymowne jest też zakończenie wspomnianego utworu, w którym użyto zakończenia oryginalnego przemówienia Martina Luthera Kinga wygłoszonego w 1963 roku w Waszyngtonie: „Czarni i biali, Żydzi i inne narody, Katolicy i Protestanci – będą mogli wziąć się za ręce i śpiewać słowa starej murzyńskiej pieśni duchowej »W końcu wolni, w końcu wolni; dzięki Wszechmocnemu Bogu, jesteśmy w końcu wolni«” (King 1963).



podejmuje zresztą w piosence *The Work Pt. 1*, gdzie słyszymy następującą deklarację i zachętę:

Jestem gotowy do wykonania tej pracy  
 Jestem gotowy żeby zrobić to co trzeba  
 Jestem gotowy do wykonania tego zadania  
 Powiedz mi więc czy gotowy jesteś i ty? (Prince 2001)<sup>7</sup>.

Co interesujące, poza długą i niezwykle udaną trasą koncertową udokumentowaną płytą *One Night Alone... Live!* (2002)<sup>8</sup>, muzyczno-słowne *The Rainbow Children* miało mieć w zamyśle artysty swoją filmową kontynuację. Najbardziej zaskakuje tu nazwisko reżysera, którego Prince wybrał do realizacji tego zadania. Otóż reżyserii filmu miał podjąć się Kevin Smith, autor między innymi kontrowersyjnej, jawnie antykatolickiej *Dogmy* (1999). Choć obaj artyści podjęli rozmowy, do trwałej współpracy między nimi nie doszło z powodu zupełnej rozbieżności wizji całości (Draper 2013: 195-196). Te i inne sytuacje pokazują, iż Prince miał zbyt silną osobowość, aby w pełni podporządkować się mocno egalitarnej ze swej natury wspólnoty. Dogmat stanowiący o tym, że kultura jest „urządzeniem sobie życia niezależnie od Boga” (Piegza 1995: 34) na dłuższą metę nie mógł satysfakcjonować tak otwartego na świat i tak kreatywnego twórcę, jakim był Prince. Trudno też oczekiwać, żeby artysta o którego erotycznych podbojach do dziś krążą legendy, miał zaakceptować „[...] zakaz palenia tytoniu, wstrzeźliwość seksualna, bądź niehołdowanie tzw. »światowym zwyczajom«” (Draper 2013: 125). Ostatecznie, pewien zwrot nastąpił w 2008 roku, kiedy Prince do pewnego stopnia „rozczarował się Świadcami Jehowy” (Draper 2013: 189-190), a jego zaangażowanie w działalność wspólnoty uległa ograniczeniu. Jednocześnie, choć podchodził do swojej duchowości w sposób bardziej zindywidualizowany, nie przestał być Świadkiem. Stąd po jego śmierci 21 kwietnia 2016 roku Świadkowie Jehowy wydali oficjalne oświadczenie, w którym pożegnali go jako współwyznawcę i swojego brata (Lah & Hannah 2016).

<sup>7</sup> Przekład własny za: „But I’m willing to do the Work/ Willing to do what I gotta do/ I’m willing to do the Work/ Tell me now what about you?”.

<sup>8</sup> Poza wspomnianym już perkusistą Johnem Blackwellem, zespół Prince’a stanowili w tym czasie między innymi holenderska saksofonistka Candy Dulfer, współpracująca w przeszłości z Jamesem Brownem saksofonista Maceo Parker, basistka Rhonda Smith i klawiszowiec Renato Neto.

## Zaplatanie tęczy

Wykorzystana przez Prince'a w tytule płyty i koncepcie całości tęcza często uznawana jest za zjawisko na poły nadnaturalne, niemalże symbol obecności absolutu. W gruncie rzeczy jednak nie ma w tym zjawisku niczego niezwykłego czy boskiego, co udowodnił już Izaak Newton, któremu metodami naukowymi (dokładniej przy pomocy pryzmatu) udało się rozdzielić tęczę na jej poszczególne składniki. Nawiązując do owego „rozplecenia tęczy”, Richard Dawkins zauważa:

A zatem, zamiast tęczy rozpiętej w jednym konkretnym „miejscu”, gdzie jakoby elfy zakopały garnek ze złotem, istnieje tyle tęczy, ile jest jej obserwatorów. W oczach poszczególnych osób, patrzących na deszcz z różnych miejsc, światło płynące od wielu zbiorów kropli tworzy układankę w kształcie tęczy. Szczerze mówiąc nawet każde nasze oko widzi inną tęczę. I chociaż wydaje się nam, że jadąc drogą, wszyscy oglądamy „jedną” tęczę, to w rzeczywistości tych tęczy jest cała seria, jedna po drugiej (Dawkins 2001: 58).

Błąd Prince'a – którego wprowadzie pozytywnym rezultatem jest doskonała muzyka utrwalona na nagraniach na płycie – polega więc na dość przecież powszechnym subiektywizowaniu rzeczywistości, filtrowaniu jej przez własną wrażliwość i bagaż doświadczeń. Ale – jak przekonuje cytowany Dawkins – tak, jak nie ma jednej tęczy, tak nie ma też jednej prawdy, co z kolei, z perspektywy Świadców Jehowy, uznane musi być za wysoce niepożądane i groźne. W kontekście nie tylko tej wspólnoty, ale religii w ogóle, Piegza zauważa: „Pluralizm postrzegany jest jako chaos, stąd charakterystyczna dla mentalności wyznania ucieczka w sferę wartości i znaczeń »zadekretowanych«, raz na zawsze przez Boga ustalonych i tylko przezeń podlegających zmianie” (Piegza 1995: 121). Innymi słowy, mamy tu do czynienia ze społecznościami żyjącymi niejako wewnątrz swojej własnej opowieści, wewnątrz swojego własnego mitu. Można przytoczyć tu wypowiedź jednej z postaci *Dzieciństwa Jezusa* (2013) Johna Maxwella Coetzee'go, która stwierdza: „Historia nie jest rzeczywista. Historia to po prostu zmyślona opowieść” (2013: 129). Tym samym na bok usuwane są wszelkie ewentualne wątpliwości faktograficzne i trudne pytania dotyczące autentyczności tak postrzeganego doświadczenia egzystencjalnego. Pytania takie, często bardzo niewygodne, zadaje za to Margaret Atwood:

Czy „opowieść” jest synonimem usprawiedliwionego „kłamstwa”, a jeśli tak, to czy pewne kłamstwa są konieczne? Czy jesteśmy niewolnikami swoich własnych opowieści – np. naszych rodzinnych narracji i tragedii – które zmuszają nas do ponownego ich od-grywania? Czy opowieści w sposób pozytywny pomagają nam kształtować nasze życia, czy też skazują nas na tragiczną porażkę? [...] Czy są nam niezbędne, niczym część matrycy naszego wspólnego człowieczeństwa? (Atwood 2011: 41)<sup>9</sup>.

Nie sposób ukryć, że mit o Tęczowych Dzieciach – sporo w warstwie symbolicznej zawdzięczający dogmatom Świadków Jehowy – ma dla swojego twórcy wartość terapeutyczną, dając mu możliwość zanurzenia się w fikcji i wyobraźni. Barthes pisze: „Funkcją mitu jest usunięcie rzeczywistości: jest on, dosłownie, nieustannym upływem, krwotokiem lub, jak kto woli, wyparowywaniem, krótko mówiąc – wyczuwalną nieobecnością” (2008: 277). Tęczowe Dzieci – tak jak zjawisko tęczy oglądane niewprawnym, podatnym na manipulacje okiem – *de facto* nie istnieją. Albo inaczej: Tęczowe Dzieci i ich losy są dla Prince’a realizacją swego rodzaju wizji utopijnej.

### Utopia ładu wiecznego

Nie bez przyczyny *Utopia* Tomasza Morusa (1516), niejako książka założycielska nazwanego za nią gatunku literackiego i myśli społeczno-politycznej, bierze swój tytuł z gry słownej – połączenia greckich terminów *ou-topos*, czyli miejsca, które nie istnieje, i *eu-topos*, czyli dobrego miejsca (Little 2007: 13). Utopia jest idealistycznym projektem, którego zrealizować w pełni nie sposób, „marzeniem, które staje się systemem; ideałem rozbudowanym w doktrynę” (Szacki 1968: 22). Założenie to, łączące w sobie dwie pozornie wykluczające się wartości, znakomicie określa mit o Tęczowych Dzieciach. Niebagatelną rolę w utopizmie Prince’a odgrywa też programowo paradoksalna doktryna Świadków Jehowy, stanowiąca rodzaj fundamentu dla snutej przez niego opowieści. Piegza zauważa: „Świadkowie Jehowy nie oczekują królestwa bożego,

<sup>9</sup> Przekład własny za: „Is the use of »story« as a synonym for »lie« justified, and if so, are some lies necessary? Are we the slaves of our own stories – our family narratives and dramas, for instance – which compel us to re-enact them do stories optimistically help us shape our lives for the better or pessimistically doom us to tragic failure? [...]. Are they essential to us – part of the matrix of our shared humanity?”.

ale je już tworzą, tyle że jest to twórczość nie do końca uświadamiana” (Piegza 1995: 151). Innymi słowy, mamy tu do czynienia z próbą urzeczywistnienia utopii. Jak zauważa Krzysztof M. Maj: „Bliskość utopii i rzeczywistości musi być w powszechnym odbiorze czymś oczywistym, skoro w wielu pracach naukowych całkiem na poważnie funkcjonuje wewnętrznie sprzeczne pojęcie utopii zrealizowanej” (Maj 2014: 39-40). Ułuda myślenia religijnego polega na wierze, że utopię naprawdę można zrealizować, przy czym chodziłoby tu raczej o rodzaj odwrócenia rzeczywistości czy też powrotu do mitologicznych czasów dawnego porządku. Barthes stwierdza: „Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej – jak okiem sięgnąć – przez sposób jej wytwarzania lub wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz naturalny tej rzeczy” (Barthes 2008: 277). Współgra to z typologią utopii zaproponowaną przez Jerzego Szackiego, a konkretnie z jednym jej rodzajem, nazwanym utopią ładu wiecznego. Polski prekursor badań nad utopizmem definiuje jej fundament jako „nieufność wobec całości instytucji ludzkich, połączona z przekonaniem, iż trzeba znaleźć jakiś punkt oparcia nie mający z tymi instytucjami nic wspólnego, wieczny i niezmienny, absolutny i powszechny” (Szacki 1968: 117). W ramy te idealnie wpisuje się opowieść z *The Rainbow Children*: jest ona pozornym zwycięstwem myślenia kategoriami duchowymi czy religijnymi nad twardą rzeczywistością; odnalezieniem się w porządku *quasi*-boskim. Piegza zauważa:

W konfrontacji mitu z rzeczywistością zwycięża ten pierwszy, gdyż pozornie jest on środkiem poznania. Mit „prawdy” jest sposobem uporządkowania świata społecznego i dla uratowania tego spójnego obrazu świata Świadkowie Jehowy gotowi są oprostować rzeczywistość twierdząc, iż jest ona „skazana na zagładę”, że jej sąd „właśnie się odbywa” (Piegza 1995: 65).

Owo funkcjonowanie w przestrzeni odrealnionej współgra z konstatacją dotyczącą myślenia utopijnego, według której „najbardziej pierwotnym elementem założenia światotwórczego utopii jest jej odłączenie od realnego świata” (Maj 2014: 39). I choć w wypadku Prince’a nie można mówić o całkowitym oddzieleniu strefy wyimaginowanej od realnej, to jednak na poziomie mitologicznym *The Rainbow Children* do takich wniosków skłania.

## 2001: Odyseja duchowa

Pisząc o wyreżyserowanym przez Stanleya Kubricka filmie *2001: Odyseja kosmiczna* (1968), a w szczególności o jego wieloznacznym zakończeniu, Andrzej Kołodyński podkreśla fakt, iż: „z obrazów o wielkim pięknie i intensywności wyłania się dyskurs, który uznać trzeba za próbę stworzenia nowej mitologii człowieka” (Kołodyński 1989: 216-217). W pewnym sensie, choć z większym naciskiem na percepcję jednostkową, podobny cel przyświecał Prince’owi podczas pracy nad *The Rainbow Children*. Roland Barthes zauważa: „Mity są tylko nieustannym, niezmordowanym naleganiem, podstępny i nieugięty żądaniem, by wszyscy ludzie rozpoznali się w tym wiecznym – a przecież powstałym w określonym czasie – obrazie, który pewnego dnia im nadano, jakby miał odtąd obowiązywać zawsze” (Barthes 2008: 292). I nawet jeśli w ogólnym rozrachunku przesłanie ideologiczne projektu Prince okazuje się niespójne – głównie ze względu na swoje skażenie religijne i jego przełożenie na sferę życia prywatnego – to na poziomie czysto artystycznym płyta stanowi niezaprzeczalny tryumf jej autora.

## Źródła cytowań

- ALI, LORRAINE (2004), ‘Party like it’s 2004’, *Newsweek.com*, online: <https://sites.google.com/site/prninterviews/home/newsweek-12-april-2004> [dostęp: 10.09.2017].
- ATWOOD, MARGARET (2011), ‘Burning bushes’, w: *In Other Worlds: SF and Human Imagination*, New York: Random House Inc., ss. 38-65.
- BARTHES, ROLAND (2008), *Mitologie*, przekł. Adam Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- BELLINGER, GERHARD J. (1999), *Leksykon religii świata*, przekł. Tomasz Kachlaki, Tomasz Pszczółkowski, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- COETZEE, JOHN MAXWELL (2013), *Dzieciństwo Jezusa*, przekł. Mieczysław Godyń, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- DAWKINS, RICHARD (2001), *Rozplatanie tęczy: nauka, złudzenia i apetyt na cuda*, przekł. Monika Betley, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- DRAPER, JASON (2013), *Prince: Chaos i rewolucja*, przekł. Marta Kitowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- FRYE, NORTHROP (1998), *Wielki Kod: Biblia i literatura*, przekł. Agnieszka Fulińska, Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.

- KENT, NICK (2007), 'Prince is a champion too', w: *The Dark Stuff. Selected Writings on Rock Music*, London: Faber and Faber, ss. 387-393.
- KING, MARTIN LUTHER (1963), 'I have a dream', *Przemówienia.pl*, online: [http://www.przemowienia.pl/inne/przemowienia\\_slawnych/martin\\_luther\\_king\\_-\\_i\\_have\\_a\\_dream\\_waszyngton\\_1963\\_.html](http://www.przemowienia.pl/inne/przemowienia_slawnych/martin_luther_king_-_i_have_a_dream_waszyngton_1963_.html) [dostęp: 10.09.2017].
- KOŁODYŃSKI, ANDRZEJ (1989), *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa.
- LAH, KYUNG, JACK HANNAH (2016), 'Inside Prince's private faith', *CNN*, online: <http://edition.cnn.com/2016/04/25/entertainment/prince-religion-jehovahs-witness/index.html> [dostęp 10.09.2017].
- LITTLE, JUDITH A. (2007), 'Introduction', w: Judith A. Little (red.), *Feminist Philosophy and Science: Utopias and Dystopias*, New York: Prometheus Books, ss. 13-32.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2014), 'Utopia czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych', *Wielość*: 3 (21), ss. 37-49.
- MOSS, CANDIDA (2016), 'How one small religion changed Prince', *TheDailyBeast.com*, online: <http://www.thedailybeast.com/how-one-small-religion-changed-prince> [dostęp 10.09.2017].
- PIEGZA, JANUSZ (1995), *Świadkowie Jehowy. Geneza i struktura kontestacji religijnej*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- PRINCE (1988), *Lovesexy*, Paisley Park Records and Warner Bros. Records [CD].
- PRINCE (2001), *The Rainbow Children*, NPG Music Club [CD].
- PRINCE (1987), *Sign o' the Times*, Paisley Park Records and Warner Bros. Records [CD].
- SZACKI, JERZY (1968), *Utopie*, Warszawa: Iskry.
- WALSER, ROBERT (1994), 'Prince as queer poststructuralist', *Popular Music and Society*: 18/2, ss. 79-90.