

«Sett meg fri!» Patti Smith og Pier Paolo Pasolinis *Matteusevangeliet* som resonanserfaring

AV ROBERT W. KVALVAAG

Oslo Met

Den amerikanske artisten Patti Smiths møte med Pier Paolo Pasolinis film *Il vangelo secondo Matteo* var en skjellsettende hendelse i hennes liv, men dette har ikke blitt fanget opp av forskere eller biografer. Jeg påviser at det er en nær sammenheng mellom Pasolinis opplevelse da han leste Matteusevangeliet, og Smiths tilsvarende erfaring da hun så Pasolinis film basert på det samme evangeliet. En annen viktig skikkelse i artikkelen er den franske poeten Arthur Rimbaud. Flere forskere har påpekt at han har vært en sentral inspirasjonskilde for Smith. I artikkelen bidrar jeg imidlertid med ny innsikt når det gjelder Smiths resepsjon av Rimbaud, ved å påpeke at den endret seg radikalt etter at hun hadde sett Pasolinis film. Jeg hevder dessuten at det som skjedde med Pasolini da han leste Matteusevangeliet og Smiths møte med *Il vangelo secondo Matteo* er gode eksempler på det den tyske sosiologen Hartmut Rosa kaller resonanserfaringer. Dette er erfaringer som er ukontrollerbare og som innebærer endring og nytenkning.

Nøkkelord: Patti Smith, Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo*, Arthur Rimbaud, Hartmut Rosa, resonans.

Patti Smith, Arthur Rimbaud og Pier Paolo Pasolini:
tidligere forskning

De viktigste kildene til Patti Smiths liv er selvbiografien *Just Kids*, og intervjuboka *Patti Smith on Patti Smith*, redigert av Adam Levy. Den relativt nye intervjuboka

(fra 2021) inneholder mye viktig kildemateriale som forskere ennå ikke har utnyttet. Hennes dikt er samlet i *Patti Smith Complete. Lyrics, Notes and Reflections*, og i *Patti Smith, Collected Lyrics 1970–2015*. På tross av at Smith har en relativt beskjeden produksjon målt i antall plateutgivelser er det utgitt mange biografier om henne, noe som signaliserer at hun (fortsett) oppfattes som en relevant og viktig artist i rocken.¹

Det er utgitt én vitenskapelig antologi om Smith, *Patti Smith: Outside* (Chastagner 2015), men ingen av kapitlene berører relasjonen mellom Pasolini og Smith. Antologien inneholder derimot Carrie Nolands viktige artikkel «Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance», opprinnelig publisert i 1995. Noland påpeker hvilken sentral rolle Rimbaud spiller i Smiths lyriske univers, og hun har trolig rett i at innflytelsen fra Rimbaud er tydeligst på utgivelsen *Easter* (1978). Pasolini er imidlertid helt fraværende hos Noland. Hun overser derfor eventuelle sammenhenger mellom Smith, Pasolini og Rimbaud. Dermed blir følgende forskningsspørsmål viktig i min artikkel: Hvilken betydning fikk Pier Paolo Pasolinis film for Patti Smiths Rimbaud-resepsjon?

Det er dessuten skrevet én artikkel som behandler tematikken knyttet til Pasolini og Smith: Giulio Carlo Pantaleis «Because the Poet: Pasolini According to Patti Smith». Pantalei skiller ut tre områder hvor Pasolini har påvirket Smith: den opprørske holdningen, den politiske aktivismen og å ha uortodokse meninger om åndelige spørsmål (Pantalei 2020, 113–114). To ganger i Pantaleis tekst gjengir han uttalelser fra Smith hvor hun forteller hva *The Gospel According to St. Matthew* har betydd for henne. I den første uttalelsen, som er fra 2005, sier hun at Pasolini ga henne en ny tolkning av Jesus, et annet jesusbilde enn det hun kjente til fra før, noe som gjorde det mulig for henne å nærme seg Jesus-skikkelsen på en ny måte (Pantalei 2020, 114–115). I den andre uttalelsen fra 2013 utdyper hun dette slik:

The most important influence Pasolini had on me was to help me having a new perspective on Christ, as an historical and spiritual figure [...]. I couldn't find my relationship to him [Christ], and when I saw *The Gospel According to St Matthew*, [...], I finally saw Christ in another way: a revolutionary and a man of the people (Pantalei 2020, 115).

¹ I arbeidet med denne artikkelen har jeg lest biografiene til Johnstone 1997, Bockris 1998, Paytress 2006, Tarr, 2008, Thompson 2012, og Wendell 2015. Av disse er Tarr den eneste som skriver noe om Pasolini og Smith: «[In 1977] she reread the New Testament and watched Pier Paolo Pasolini's film, *The Gospel According to St. Matthew*, which accentuated the Marxist and revolutionary aspects of Christ's life» (Tarr 2008, 42). Men dette er også alt det Tarr har å si om Smith og Pasolini.

I begge uttalelsene sier Smith at Pasolinis film har gitt henne en ny tolkning av og et nytt perspektiv på Kristus. Pantalei følger imidlertid ikke opp disse uttalelsene, og leseren får dermed ikke vite noe om konteksten. Når så Smith filmen? Hva slags livssituasjon befant hun seg i? Hvordan påvirket filmen henne som poet og artist? I artikkelen hevder jeg at det hos Smith er et tydelig skille *før* og *etter* at hun så Pasolinis film våren 1977. Hva går dette skillet ut på, og hvordan kommer det til uttrykk i hennes tekst-musikalske univers?

Det er problematisk å sette likhetstegn mellom en sanglyriker og lyrikerens tekster. Sang-jeget i en rocketekst er ikke nødvendigvis identisk med tekstforfatteren: «The ‘I’ of the pop song contains multitudes. For a gifted singer the ‘I’ need not have any autobiographical connection» (Bradley 2017, 302). Hos Smith er det imidlertid ofte en eksplisitt sammenheng mellom låtskriving og selvbiografi. Musikkprofessor Stan Hawkins har påpekt at «Smith’s personal narrative is embedded in all her songs» (Hawkins 2020, 249). Dette er årsaken til at den historisk-biografiske og den litteraturvitenskapelige lesingen av Smiths tekster i stor grad er sammenfallende i artikkelen.

Patti Smith og valget mellom religion og kunst

Patricia Lee Smith ble født 30. desember 1946 i Chicago, men i 1955 flyttet familien til New Jersey, hvor de ble boende. Patti var det eldste av de fire barna til Beverly Ann og Grant Smith. Faren jobbet i en fabrikk, mens moren var servitør. Grant Smith var agnostiker, men leste mye i Bibelen. Beverly Ann Smith var aktiv i Jehovas vitner, og Patti gikk ofte på husbesøk sammen med sin mor og delte ut bladet *Vakttårnet*. Som barn leste hun så mye i Bibelen at hun «got stoned on the Bible ... it made my heart beat harder» (Smith 1976, 2).

Selv om Beverly Ann Smith var et Jehovas vitne, var hun ikke av den strenge sorten. Hun likte jazz, prøvde seg selv som jazzsangerinne og kjøpte LP-plater til Patti. Da Patti ble tenåring gjorde hun opprør, men det var ikke primært rettet mot foreldrene. Det som utløste opprøret var Jehovas vitners negative syn på sekulære kulturelle uttrykk. Dette bidro også til at hun opplevde teologien hun hadde vokst opp med som noe tillært og ikke noe hun selv kunne identifisere seg med. Hennes kreativitet ble til i spenningsforholdet mellom farens agnostisisme på den ene siden, og morens religiøsitet på den andre:

Mor mi lærte meg å be, ho lærte meg den bønna mor hennar hadde lært henne. *Now I lay down to sleep, I pray the Lord my soul to keep [...]*. Kanskje var det for å tilfredsstille nyfikna mi at mor melde meg inn på søndagsskulen. Vi

lærte bibelvers og Jesu ord på rams [...]. Men med tida fekk eg erfare ein annan type bøn, ei stille bøn som kravde meir lytting enn snakking (Smith 2012, 14–15).

Jehovas vitner og Pattis mor bidro med tre viktige religiøse impulser som hun tok med seg videre i livet: bønn, bibellesning og en gudsforestilling: «Jag har haft ett förhallande till Gud [...] sedan jag var liten. Min mamma gav mig en föreställning om Gud, och jag var väldigt tacksam över at kunna omfatta den» (Erixon 2013, 75). Faren tok henne med på kunstmuseer, og det vokste fram et sterkt ønske i henne om å bli kunstner. Men Jehovas vitner lærte at å vie sitt liv til kunst og samtidig å vie sitt liv til Jesus var umulig. I et intervju sa Smith at hun sluttet i Jehovas vitner fordi de hevdet at The Museum of Modern Art ikke kom til å eksistere etter Armageddon (Johnstone 1997, 22). Smith befant seg mellom to motpoler, religion og kunst (musikk), hvor hun opplevde den ene som ekskluderende, og den andre som inkluderende:

Religion is always to the exclusion of other people and that's why on my record, or in everything I do, I try not to exclude anybody. The imagery of religion is fantastic, but I can't get into the dogma ... the one thing cool about music, or the one thing cool about art, is that it's not to the exclusion of anybody. That's why I think art and music and all those things are the new answers for religion (Bockris 1998, 17–18).

I musikken smelter kunst og religion sammen, og ifølge Smith inneholder musikken ingen dogmer som definerer noen som innenfor mens andre er utenfor. For henne ble imidlertid kunst til religion, kunsten er svaret på menneskets dypeste og mest eksistensielle spørsmål.

Patti Smith, Arthur Rimbaud og rock som religion

I 1964 kjøpte Patti Smith et eksemplar av *Illuminations*, en diktsamling utgitt av den franske poeten Arthur Rimbaud i 1886. Om bakgrunnen for kjøpet forteller Smith: «There's that grainy picture of Rimbaud and I thought he was so neat looking, and I instantly snatched it up» (Levy 2021, 7). I et annet intervju sier hun at kjøpte *Illuminations* på grunn av at den 17 år gamle Arthur Rimbaud på coveret så kul ut og lignet på Dylan (Levy 2021, 49–50).

Rimbaud skrev poesi og prosadikt, og gjennom diktningen forsøkte han å oppnå en form for overnaturlig erkjennelse. Han mente at dikteren skal være en visjonær per-



Portrettfoto av Arthur Rimbaud, cirka 1872. Étienne Carjat. Lisens: Falt i det fri (Public domain).

son, en seer, som avdekker det som er skjult for den sanselige verden. Dette skjer blant annet gjennom en nyskapende bruk av språklige virkemidler. *Illuminations* lot Smith ane at det kanskje fantes en dimensjon utenfor det universet som var tilgjengelig for den sanselige erfaringen. Dermed bidro Rimbauds poesi også til Smiths religiøse oppvåkning.

Smith ble snart oppslukt av den franske dikteren, hun identifiserte seg med hans opprørske holdning til religion, og med hans bohemplignende livsstil. Hun ble dessuten fascinert av måten han brukte språket på: «Rimbaud hadde nøklane til eit mystisk språk som eg slukte, sjølv om eg ikkje til fulle kunne tyde det» (Smith 2012, 34). I 1969 reiste Smith og søsteren Linda på en tre måneder lang «pilegrimsreise» til Frankrike, hvor de oppsøkte steder hvor Rimbaud hadde oppholdt seg. I diktet «Dream of Rimbaud», fra diktsamlingen *Babel* (1978), drømmer hun om å elske med Rimbaud:

Oh Jesus I desire him
 Filthy son of a bitch
 He licks my hand
 [...]
 Oh Arthur, Arthur
 We are in Abyssinia Aden
 Making love, smoking cigarettes, we kiss (Smith 1978, 47).

Også i 1973 dro Smith til Frankrike for å gå i fotsporene til Rimbaud. Denne turen tok henne blant annet til Charleville, byen der Rimbaud vokste opp, hvor hun besøkte hans grav: «Bak ein grønsakhage med enorme kålhovud låg den siste kvilestaden

til Rimbaud. Eg stod der lenge og såg på gravsteinen, med orda *Priez pour lui* – Be for han – hogde inn over namnet» (Smith 2012, 254). Da hun året etter jobbet i en bokhandel i New York kjøpte hun hver eneste bok som var å oppdrive på engelsk om Rimbaud (Levy 2021, 486). På sine tre første album refererer hun til og siterer fra Rimbaud, og i førsteutkastet til «Piss Factory», en av låtene på hennes debut-EP i 1974, skrev hun:

Lucky, I lifted Rimbaud's *Illuminations* from the paper back forum
It was the face on the cover, see Rimbaud's hair, his sailor face
Fairer than any boy on the block I was seeing
My salvation (Smith 2015, 26).

I 1971 møtte hun Sam Shepard, poet, dramatiker, og etter hvert også skuespiller. Han spurte om hun ville samarbeide med han om et skuespill, og sammen skrev de *Cowboy Mouth*. Her fremstilles kristendommen som fjern og irrelevant. Den har nå blitt avløst av en religion som unge mennesker kan identifisere seg med; rock and roll. Da stykket ble fremført for publikum spilte Smith karakteren Cavale, som i en av sine replikker forteller hvordan det var før i tiden:

In the old days people had Jesus and those guys to embrace [...]. But it's too hard now. We're earthy people, and the old saints just don't make it, and God is just too far away. He don't represent our pain no more. His words don't shake through us more. Any great motherfucker rock and roll song can raise me higher than all of Revelations. We created rock and roll from our own image, it's our child [...]. It's like the rock and roll star in his highest state of grace will be the new savior, rocking to Bethlehem to be born (Shepard 1984, 156).

Referansen til «Revelations» eller Johannes' Åpenbaring er neppe tilfeldig. Denne siste boka i Det nye testamente står sentralt i teologien til Jehovas vitner. Men i *Cowboy Mouth* er rock and roll en ny religion som representerer en slags uskyldstilstand, stadiet i menneskehetens historie før tårnet i Babel: «Rock and roll is the highest, most universal form of expression since the lost tongue (time: pre babel)» (Tarr 2008, 33). Denne religionen har ikke noe hierarki og ingen dogmer, og en som nesten får status som en frelserskikkelse er Rimbaud. Smith ønsket å hjelpe andre til å finne styrke i troen på rocken, slik hun selv hadde erfart det: «My belief in rock and roll gave me a kind of strength that other religions couldn't come close to» (Graham 1994, 85).

Adjø til Jesus

I 1971 leste Patti Smith for første gang noen av sine dikt offentlig, i St. Markus-kirken i New York. Hun ønsket å kombinere det talte ord med lyden fra en elektrisk gitar, og fikk gitaristen Lenny Kaye til å «play a car crash» med gitaren. Et av diktene hun fremførte het «Oath», og både i den første linjen og seinere i diktet proklamerte hun sitt syn på Jesus:

Jesus died for somebody's sins
 But not mine
 [...]
 My sins my own
 [...]
 Adam placed no hex on me
 I embrace Eve and take full responsibility

Hun ligger ikke under for arvesynden, men identifiserer seg med Eva, syndens og den frie viljens mor. I den avsluttende delen av «Oath» sier hun adjø til Kristus, hun trenger ikke hans lys, men er i stand til å la sitt eget lys skinne:

So Christ
 I'm giving you the good-bye
 Firing you tonight
 I can make my own light shine
 And darkness too is equally fine
 You got strung up for my brother
 But with me I draw the line
 You died for somebody's sins
 But not mine

Det er mange rockelåter som inneholder referanser til Bibelen, men ikke mange som begynner med ordet «Jesus». Med den ikoniske tekstlinjen «Jesus døde for noens synder, men ikke mine», åpnet hun fire år etter sin opptreden i St. Markus-kirken sitt debutalbum *Horses* (1975). Men hva var det hun forsøkte å si? Var det et uttrykk for ateistisk humanisme, en slags rocka tilslutning til Nietzsches Gud er død-filosofi? Hun har mange ganger blitt spurt om hvordan denne tekstlinjen skal forstås, og i *Just Kids* sier hun at «eg hadde skrive setninga nokre år tidlegare som ei programerklæring, eit løfte om å ta ansvar for mine egne handlingar. Kristus var ein mann verdt å gjere opprør mot, for han var sjølv ein opprørar» (Smith 2012, 275).

Teksten hun fremfører på *Horses* heter ikke lenger «Oath», men «Gloria (In Excelsis Deo)». «Gloria» er opprinnelig skrevet av Van Morrison, og innspilt med hans band Them i 1964. En kritiker beskriver låten slik: «‘Gloria’ is simply a primitive rocker, the most directly ‘rock’ song in the Morrison canon. Van was a teen when he penned it, and the song reflects a young man’s interests – sex» (Hage 2009, 21). Den erotiske spenningen i låten blir bokstavelig talt utløst i det siste verset:

She comes around here
 Just about midnight
 She makes me feel so good, Lord
 She makes me feel alright
 Comes walkin’ down my street
 Comes up to my house
 She knocks on my door
 And then she comes to my room
 She makes me feel alright
 G-L-O-R-I-A
 G-L-O-R-I-A

Smiths «Gloria (In Excelsis Deo)» er ikke bare en coverversjon, men like mye en selvstendig låt, hvor hennes dikt «Oath» smelter sammen med Morrisons «Gloria» (Rose 2022, 45). Smith utnytter det tvetydige i ordet og navnet «Gloria», som i tittelen kobles sammen med «In Excelsis Deo», eller «Ære være Gud i det høyeste».² Navnet Gloria er avledet av det latinske *gloriae*, som betyr herlighet. I katolske land har Gloria ofte blitt brukt om jomfru Maria. Mens den religiøse konteksten bare er implisitt til stede hos Van Morrison, kommer den eksplisitt til uttrykk hos Smith. Dermed introduseres også tematikken knyttet til religion og seksualitet. Sang-jeget proklamerer at hennes begjær er godt og rent, uansett hvilket kjønn det er rettet mot. Jesus spiller en sentral rolle, fordi han representerer alt det sang-jeget gjør opprør mot. Bare ved å forkaste det tradisjonelle synet på Jesus kan sang-jeget løsrive seg fra fortiden og stå fram som et selvstendig individ. Jesus trenger ikke å dø for hennes synder, hun finner tvert imot stor glede i å synde. Syndene tilhører henne, og hun vil selv gjøre opp for seg.

Smith gjorde dessuten opprør mot den kristne forståelsen av Jesus som aseksuell, og mot synet på seksualitet og religion som to adskilte sfærer. I forbindelse med ut-

² I Pasolinis film om Matteusevangeliet brukte han hymner fra den kongolesiske messen *Missa Luba*, særlig «Gloria in excelsis Deo», sunget av afrikanske sangere akkompagnert av afrikanske trommer. «Gloria» brukes fire ganger i filmen, alltid i tilknytning til hendelser som legger vekt på Jesu guddommelige identitet (Martellozzo 2019, 92). *Missa Luba* er en katolsk messe på latin, tonesatt med afrikansk musikk fra daværende Belgisk Kongo. Den ble skapt i 1950-årene av den belgiske pateren Guido Haazen.

givelsen av *Radio Ethiopia* i 1976 uttalte hun: «I think Mary Magdalene was so cool, she was like the first groupie [...]. I mean all this stuff about Jesus, how wonderful he was, and how he's gonna save us. All I'd like to know is if he was a good lay. That interests me» (Bockris 1998: 125–126). *Radio Ethiopia* inneholder låten «Radio Ethiopia/Abyssinia», hvor sang-jeget identifiserer seg med Arthur Rimbaud, og lever seg inn i hvordan han hadde det like før han døde. Rimbaud hadde bodd ti år i Etiopia, eller Abyssinia, som det ble kalt på 1800-tallet. Nå var han i Marseille, og forsøkte å finne en måte å dra tilbake til Etiopia på. Men Rimbaud var på dette tidspunktet svært syk, og måtte amputere en fot på grunn av kreft. Like etter døde han, bare 37 år gammel.

«Radio Ethiopia/Abyssinia» og mange andre låter er dessuten eksempler på at Smiths måte å fremføre tekst på ofte minner om en predikant som oppildnet proklamerer et budskap på et vekkellesmøte. Selv om hun tok avstand fra innholdet i det hun hadde hørt hos Jehovas vitner, videreførte hun formen budskapet ble presentert på. John Cale, som produserte debutalbumet *Horses*, hadde selv bakgrunn fra metodistkirken i Wales. Etter å ha hørt Smith synge uttalte han at hun hadde «a Welsh Methodist idea of improvisation, in that it was like declamation [...]. A lot of Patti's impulses came from preaching» (Bockris 1998, 96).

Hartmut Rosa, akselerasjon og resonans

Hartmut Rosa (f. 1965) er professor i sosiologi ved Friedrich Schiller-universitetet i Jena og direktør for Max Weber-instituttet i Erfurt. Rosa har markert seg som en profilert representant for fjerdegenerasjonen av den såkalte Frankfurterskolen. To av de mest sentrale begrepene i hans tekster er akselerasjon og resonans. Ifølge Rosa kjennetegnes senmoderniteten av en opplevelse av hastighetsøkning eller akselerasjon. Han opererer med tre kategorier av akselerasjon, og den tredje kaller han akselerasjon av livstempo: Mennesker opplever tiden som knapp, det føles som om tiden går hurtigere enn tidligere (Rosa 2024, 33–35). Denne «livsrytmens akselerasjon» kan innebære at mennesker mister muligheten til å erfare resonans.

I boka *Det ukontrollerbare* skriver Rosa at resonans defineres av fire kjennetegn: affeksjon, emosjon, transformasjon og ukontrollerbarhet. Om det første kjennetegnet bruker Rosa uttrykket «kallelse»: Noe eller noen kaller på meg, noe utenfra beveger meg. Det kan være et annet menneske, et musikkstykke, en film eller en tekst. Rosa beskriver det også som «affeksjon» (av latinsk *afficere*, «å påvirke»), fordi det skaper et inntrykk, som igjen påkaller eller utløser en reaksjon eller et svar. Det er nettopp

svaret som er det andre kjennetegnet. Rosa beskriver dette med ordet «emosjon» (av latinsk *emovere*, «å rekke ut»), som innebærer at individet svarer på påkallelsen ved å strekke seg ut, svare på en verbal påkallelse med et verbalt svar, hårene på armen kan reise seg, eller øynene kan fylles av tårer når det spilles vakker musikk. Det er først her man kan snakke om resonans, fordi berøringen eller kallelsen blir fulgt opp av ens eget aktive svar. Resonans kjennetegnes med andre ord av en toveisbevegelse: En berøring (affeksjon) som resulterer i et svar (emosjon).

Det tredje og grunnleggende elementet i en resonanserfaring er forvandling eller transformasjon. Den som opplever resonans er ikke lenger den samme som før, subjektet endrer seg i møtet som finner sted. Men subjektet må åpne seg og la seg berøre, også på uforutsette måter. Resonans har alltid «et ‘overskridende’ element, dvs. et moment, der overskrider og overgår: Erfaringen går ud over det forventede, trækker oss op af lænestolen, forandrer os på en måde, der har en eksistentiel betydning for os» (Rosa 2024b, 86).

Det fjerde kjennetegnet er det ukontrollerbare, som innebærer at resonanserfaringer ikke utløses fordi man har fulgt et bestemt mønster eller en bestemt metode. Resonans kan derfor ikke fremtvinges, likeså lite som det kan forhindres. Det ukontrollerbare innebærer også at den forvandlingen som inntreffer er uforutsigbar, virkningen kan ikke beregnes eller beherskes. Resonans kan ikke orkestreres, planlegges eller tvinges til å skje. Man kan aldri forutse eller bestemme at resonans skal oppstå. Slik sett innebærer resonans en viss risiko for subjektet. Resonans skjer i forhold til noe som er annerledes enn meg selv, som jeg åpner meg opp for og lar meg berøre av, men som jeg ikke forsøker å gjøre likt som meg selv (Rosa 2020, 31–37). Rosa hevder at forestillingen om resonans rommer elementer av «*dennesidig transcendens*, der hviler på en oppmerksomhedsforskydning og holdningsændring: En åben lytten og svaren træder i stedet for en målbevidst, ensidigt aktivistisk kontrol og dominans» (Reckwitz og Rosa 2022, 229).

Eksempler på resonanshendelser kan være ulike typer av estetiske erfaringer som finner sted på museer, i teatre, konsertsaler, men også i kirker og andre hellige rom. Her opplever mennesker at akselerasjonen stopper opp, noe som åpner opp for øyeblikk av transformativ rystelse, av å bli berørt, beveget og grepet (Rosa 2021, 326–328). Jeg hevder at det var nettopp dette som skjedde med Pier Paolo Pasolini da han leste Matteusevangeliet i oktober 1962, og med Patti Smith da hun så Pasolinis film, *Il vangelo secondo Matteo*, våren 1977. Artikkelen er avgrenset til Smiths liv fram til 1980.

Pasolinis lesning av Matteusevangeliet som resonanserfaring

Pier Paolo Pasolini (1922–1975) er best kjent som filmregissør. Men han var også poet, og en av hans viktigste inspirasjonskilder var Arthur Rimbaud. Pasolini leste Rimbaud som ung mann, men innflytelsen fra den franske dikteren tiltok etter hvert som Pasolini ble eldre og mer reflektert:

The French poet [Rimbaud] was admittedly one of the strongest influences on Pasolini's sense of himself, as a poet and intellectual, and the ideal form of poetry, 'rebellious, unstable, immature', as Rimbaud's poetry is typically read, became even more appealing for mature Pasolini than it was in his youth (Bondavalli 2015, 148).

Tidlig i oktober 1962 befant Pasolini seg i Assisi, nærmere bestemt i det fransiskanske klosteret og studiesentret Cittadella. Det var organisasjonen Pro Civitate Christiana (PCC) som hadde invitert Pasolini og andre italienske filmregissører til en konferanse i Assisi. Pasolini, som selv var ateist, hadde stor respekt for PCC. De engasjerte kjente kunstnere til å lage et mer jordnært Jesusbilde, hvor det ikke var Jesu guddommelighet som ble vektlagt, men identiteten til mennesket Jesus. PCC arrangerte også årlige utstillinger, der Jesus ble fremstilt som arbeider, en som folk flest kunne identifisere seg med (Moxnes 2017, 210–212).

Pasolinis besøk i Assisi 2. oktober 1962 falt sammen med at pave Johannes XXIII besøkte byen. Dette innebar veisperringer og mye folk i gatene, og Pasolini bestemte seg for ikke å forlate Cittadella: «He found himself what he called 'unable to leave'. The roads out of the city were gridlocked with traffic [...]. Effectively trapped in his room Pasolini started to read» (Schwartz 1992, 424). Eller med hans egne ord:

I didn't fancy going out in all that confusion and decided to stay in my room. Nor knowing how to pass the time, I picked up a copy of St Matthew's Gospel. I was remarkably impressed and enthusiastic (Robinson 2022, 146).

Midt i en travel tid for en regissør med mange avtaler opphørte akselerasjonen eller «tidsklemma». I denne situasjonen fant han Matteusevangeliet og leste hele evangelieteksten. Da inntraff det noe overraskende; han bestemte seg for å lage en film. Selv om han allerede hadde planer om å lage en film med tematikk fra Det nye testamente, ble *Matteusevangeliet* unnfanget denne oktoberdagen i 1962 i Assisi (Benini 2015, 62). Det som mer enn noe annet bidro til at Pasolini laget filmen var hans lesning av Matteus, og den virkningen dette hadde der og da. Pasolini opplevde at teksten utløste en sterk kraft, nesten noe fysisk, til å ta og føle på (Benini 2015, 63).

På grunn av den dype estetiske berøringen han hadde erfart var det ikke lenger mulig å ikke foreta seg noe, eller å forholde seg passivt til teksten, og Pasolini spurte seg selv: «Hva kan jeg gjøre for Matteus»?

What could I have done for Saint Matthew? Still, I had to do something; it was not possible to remain idle, inefficient, after so deep an aesthetic emotion as I had rarely experienced in my life. I said, 'aesthetic emotion'. Truly so, because it is as such that the powerful, visionary, increase of vitality presented itself (Benini 2015, 63).

Han kjente evangeliet fra før, men nå leste han det på en ny måte, ikke primært som en kilde til oppbyggelse, men mer som litterært verk. Når han skal beskrive opplevelsen i Assisi bruker han ord og uttrykk som «totalt uventet» og «irrasjonelt»: «I conceived of the film in a totally unexpected, sudden, irrational way. I read the Gospel, and as I was reading it, that increase of vitality one feels when one reads as great a work as the Gospel, suggested the idea of making a film out of it» (Pasolini 1965, 43).

Mens Pasolini befant seg på rommet i Cittadella og fordypet seg i Matteusevangeliet hadde han en resonansopplevelse. Det inntraff noe uventet, som han ikke hadde planlagt eller forutsett. Evangelieteksten kalte på ham, og han svarte – med å lage en film.³

Å falle for Gud

23. januar 1977 er en dato Patti Smith husker godt. Denne kvelden hadde Smith og hennes band konsert i Tampa i Florida. Mens hun fremførte «Ain't it Strange» (fra *Radio Ethiopia*, 1976) danset hun som vanlig rundt på scenen som en dervisj. Da mistet hun kontroll over sin egen kropp, snublet og falt, mens hun sang følgende tekstlinjer:

Hand of God, and I start to whirl
And I whirl, and I whirl
And I'm dizzy, and I'm foggy
Go on, go on, like a dervish
Go on, go on, make a move

³ Av mange filmkritikere regnes *Il vangelo secondo Matteo* for å være den beste av alle jesustfilmer (Baugh 2021, 142). Baugh skriver at «his [Pasolini's] much-touted atheistic and anti-clerical attitude notwithstanding, Pasolini decided to make his *Il Vangelo* after the extraordinary personal experience of reading Matthew during a spiritual retreat in a Franciscan monastery in Assisi. This inspiration is powerfully evident in a variety of the film's elements» (Baugh 2021, 142).

Go on, move (strange), I'm out of here
 Oh, where I'm going is a new dimension

Hun falt med hodet bakover fra scenekanten og ned i det asfalterte gulvet, et fall på over fire meter. Hun slapp unna med brudd på hodeskallen, brudd i flere ryggvirvler, og over tjue sting i hodet. Selv tolket hun fallet teologisk; endelig svarte Gud på at hun stadig utfordret han:

I fell just as I was saying 'hand of God, I feel the finger.' And I did feel the finger push me right over. It was like, I spend so much time challenging God when I perform and in everything I do ... I feel it was his way of saying, 'you keep battering against my door and I'm gonna open that door and you'll fall in' (Heylin 1993, 198).

Også i et intervju med *Rolling Stone* i mars 1977 satte hun fallet inn i en teologisk kontekst. Hun kommenterte det som skjedde i Tampa slik: «When I perform, I always opt for communion with God [...]. I was opting for communication with my Creator, and it led me down the most nondisciplined path I've ever taken» (Tarr 2008, 41). I låten «Dancing Barefoot» (fra *Wave*, 1980) sier sang-jeget at i dansen blir hun «tatt over» av «han», trolig en referanse til Gud. Sangen ender i hvert fall med at sang-jeget faller – for Gud:

Here I go and I don't know why
 I spin so ceaselessly
 Could it be that he's taking over me

 Oh God, I fell for you
 [...]
 Oh God, I feel the pain
 [...]
 Oh God, I'm back again
 Oh God, I fell for you

Smith brukte fire måneder vinteren og våren 1977 på å komme seg igjen etter fallet. Mesteparten av tiden måtte hun holde seg helt i ro, og mye tid gikk med til å se på TV. Hun befant seg i en kontekst som innebar at livet ble satt på vent. Akselerasjonen ikke bare stoppet opp, det ble en bråstopp som overhodet ikke var med i hennes planer.

Patti Smith og Matteusevangeliet som resonanserfaring

Patti Smith bodde nå i New York, og en lokal fjernsynskanal hadde et program der de valgte ut én film og viste den om og om igjen i en uke. En av filmene som ble vist var Pasolinis film fra 1964, *The Gospel According to St. Matthew*, som hun ikke hadde sett tidligere. Hun så den minst tjue ganger, og den gjorde et sterkt inntrykk (Smith 2022). Dette var en skjellsettende opplevelse, så viktig at det er naturlig å snakke om et *før* og et *etter* denne erfaringen.

For det første førte filmen til at hun gradvis begynte å tenke nytt om relasjonen mellom religion og kunst. Kanskje det likevel er mulig å kombinere estetiske uttrykk (i dette tilfellet film) og religion (Jesus og Bibelen)? For det andre innebar filmen at hun endret syn på hva hun la vekt på i Bibelen, og hvordan mennesker kan kommunisere med Gud:

I'm a very Old Testament kind of person and in the Old Testament man communicated with God directly; in the New Testament man has to communicate with God through Christ. Well, I'm a one-to-one girl and I have always sought to communicate with God though myself (Bockris 1998, 149).

For det tredje ble hun i stand til å se Jesus og hans lære løsrevet fra religiøse dogmer. Filmen åpnet en helt ny horisont: «Pasolini opened a new road to Christ for me – Jesus as he really is, not some kind of portrait imposed by religion» (Zoppas 2024, 141). Pasolinis syn på Kristus var tvetydig. Han trodde ikke på Kristus som Guds Sønn, men han trodde på Kristus som guddommelig, i den forstand at det i Kristus «was a humanity so great, rigorous and ideal as to go beyond the common terms of humanity» (Schwartz 1992, 425). Denne «guddommelige menneskeligheten» hos hovedpersonen gjenspeiles i filmen, og Pasolinis Jesus skilte seg derfor merkbart fra den Jesus-skikkelsen Smith hadde vokst opp med i Jehovas vitner:

I actually developed a much different take on Jesus actually through Pasolini [...]. He saw Jesus as a very revolutionary man [...] the true person outside society who drew to himself the lepers and the whores and the thieves and helped them reclaim their position in heaven or just their dignity as human beings. So I started finding him a lot more interesting (Levy 2021, 207–208).

For å bekrefte sin identitet som et selvstendig og uavhengig individ gjorde Smith tidlig på 1970-tallet opprør mot den Jesus-skikkelsen hun hadde vokst opp med hos Jehovas vitner. Pasolinis film snudde imidlertid opp ned på hennes jesusbilde, her møtte hun en annen Jesus, som bekreftet hennes identitet, men på en ny og overras-

kende måte.⁴ I et intervju fra 2022 sier hun at da hun så filmen fant det sted et møte («encounter»), det dukket opp en gnist, en mulighet til å tre inn i en ny verden, til å bli kjent med denne og feire den:

The Gospel According to Matthew changed my perception of Jesus at a time when I had decided to rebel against religion, in order to affirm my identity. Pasolini showed me Jesus from another point of view, pointing me to a revolutionary who was trying to change things. The encounter, the spark, the opportunity to enter a new world, to get to know it and, finally, to celebrate it (Constantini 2022).

Dette er en god beskrivelse av en resonanserfaring; subjektet opplever en tiltale som utløser et svar. Denne erfaringen finner sted uforberedt, uten at subjektet kan kontrollere den, og den innebærer endring. Rosa skriver at resonans «alltid har gavekarakter; resonans fremstår som vederfarelse, noget, der overgår én, og det er nettopp det, der menes med det ukontrollerbares konstitutive punkt» (2020, 53). Hos Smith resulterte resonansopplevelsen i plateutgivelsen *Easter*, som på mange måter kan forstås som hennes svar på tiltalen hun opplevde fra Pasolinis film.

Arthur Rimbaud som veiviser til frelse og forløsning

Coveret på *Easter*-albumet inneholder korte tekster med Smiths utfyllende kommentarer til låtene. Inne i coveret er det et fotografi av elleve år gamle Arthur Rimbaud sittende i en stol, og hans ett år eldre bror Frédéric, stående ved siden av. Bildet, som er fra 1866, ble tatt i forbindelse med brødrene Rimbauds første kommunion eller nattverd. Det er plassert ved siden av Smiths kommentar til tittelsporet «Easter», noe som mer enn antyder at det er en sammenheng mellom bildet og låten.

I *Just Kids* forteller Smith at da hun besøkte Rimbauds hjemby Charleville i 1973 brukte hun «Rimbauds biograf Enid Starkie som guide» (Smith 2012, 253). Enid Starkies Rimbaud-biografi hadde stor innflytelse på mange i hippie- og alternative miljø på slutten av 1960-tallet (Auerochs 2014, 215). Starkie skriver at på den tiden da Rimbaud mottok nattverdens sakrament første gang var han «deeply religious»:

All the affection and warmth of his heart that found no outlet at home he lavished on Jesus Christ, who, by dying to save him, had shown him more love than he had ever received from his mother [...]. At the time of his First Com-

⁴ Smith er ofte i Italia og opptrer i forbindelse med arrangementer til minne om Pasolini. I januar 2024 besøkte hun byen Matera og området sør i Italia der Pasolini spilte inn *Il vangelo secondo Matteo*. I september 2024 opptrådte hun på festivalen *Pasolini and the Sea* i Ostia, byen utenfor Roma der Pasolini ble funnet drept på stranden i 1975.

munion he was possessed with a burning faith, a passionate piety, that made him eager and ready to become a martyr (Starkie 1961, 38).

På albumcoveret til *Easter* begynner Smiths kommentar til låten «Easter» med at hun forklarer navnet Kain: «The word Cain means worker ... slayer ... smith. A smith is one most wretched and blessed, picture two such smiths in the faces of Arthur and Frederic». ⁵ En forsker har påpekt at ved slik å etablere en forbindelse mellom Kain og Smith blir Smith selv en del av fortellingen om Rimbaud: «Smith does manage to articulate in 'Easter' an identity between Rimbaud's revolutionary project and her own through the appropriation of poetic figures privileged by Rimbaud himself» (Noland 1995, 595). Hun ber leseren forestille seg to «Smiths» i ansiktene til Arthur og Frédéric. Disse to kan referere til henne selv og hennes tilkommende mann, Fred Smith. De giftet seg i 1980, men ble kjærester omtrent samtidig med at *Easter* kom ut i 1978. Smiths kommentar til «Easter» fortsetter slik:

One morning [...] Arthur and Frederic and their sisters Isabelle and Vitalie labored through the streets of Charleville in white ribbons and cloth of blue to receive their first communion. Close to the church it was Arthur who broke formation and called to the other Rimbaud children to come run with him



Billedtekst: Foto av Frédéric og Arthur Rimbaud. 1866. Lisens: Falt i det fri (Public domain)

⁵ Bibelforskere mener at det hebraiske ordet Kain «originally meant something like 'artisan' or 'smith' (Carr 2021, 158).

through the field, past the chapel off a bridge into the cold and finite waters of a river that led to the warm and infinite blood of Christ (Smith 1978, 5).

I Smiths fortelling om Rimbaud leder han sine søsken forbi et kapell og ned i en elv med kaldt og endelig eller begrenset vann. Elva fører til Kristi blod, som i kontrast til vannet er varmt, uendelig og ubegrenset. Elva og vannet henspiller trolig på dåpen, mens Kristi blod er en referanse til den katolske forståelsen av nattverden. Når presten løfter begeret med vin og sier «dette er Kristi blod» forvandles vinen til Kristi blod. En slik forståelse av «the blood of Christ» støttes også fordi Smiths tekst illustreres av bildet som ble tatt ved brødrene Rimbauds første kommunion. I Smiths tekst finner nattverden sted innenfor rammen av et kristent symbolunivers, men ikke i en kirke.

Tittelsporet på *Easter* låter helt annerledes enn noe annet Smith tidligere har spilt inn. «Lyden» av død, begravelse og oppstandelse gjenskapes ved hjelp av sakral musikk, med orgel og kirkeklokker. Som i prosateksten på coveret forestiller Smith seg at Rimbaud og hans tre søsken, Isabella (som egentlig het Isabelle), Frédéric og Vitalie, er ute og går første påskedag. Til Frédéric og Vitalie sier han at Frelseren bor i dem, og til Isabella peker han på oppstandelsen:

Frederic and Vitalie
Savior dwells inside of thee
[...]
Isabella, we are dying
Isabella, we are rising

Omtrent midt i låten går Smith over fra sang til tale, og i dette tekstavsnittet opptrer både Kain og Kristus. Slik som i prosateksten identifiserer tekstens jeg-person seg med Kain eller med Kains barn. Teksten beveger seg fra synd og overtredelse til frelse og forløsning. Men hvem er tekstens jeg-person? Er det Rimbaud? Er det Smith? Etter mitt syn er teksten ambivalent og åpen. Tekstens «jeg» kan derfor både referere til Rimbaud, til Smith, og til begge to:

I am the spring the holy ground
I am the seed of mystery
The thorn the veil the face of grace
[...]
I am the sword the wound the stain
Scorned transfigured child of Cain
[...]

I am [...] the evening star the ball of sight
That bleeds that sheds the tears of Christ
Dying and drying as I rise tonight

Den er også et godt eksempel på at resonanserfaringen Smith gjorde i forbindelse med Pasolinis film førte til en radikal endring i hennes Rimbaud-resepsjon. Den Rimbaud som første påskedag går tur med sine søsken på «Easter» er radikalt forskjellig fra den Rimbaud Smith tidligere har identifisert seg med. Mens hun tidligere betraktet Rimbaud som den ultimate opprøreren og nærmest som en motkulturell frelserskikkelse, er han her en som selv viser vei til frigjøringen og frelsen. Dette tydeliggjøres av fotografiet hun valgte ut til å representere Rimbaud på albumcoveret til *Easter*. Det var ikke et portrett av en mann med blodskutte øyne og mye livserfaring, heller ikke bildet av 17 år gamle Rimbaud på coveret av *Illuminations*, men et bilde av en ung gutt som nettopp har fått del i Kristi legeme og blod.⁶

Påske

Første påskedag 1977, etter flere måneder med rekonvalesens, opptrådte hun for første gang igjen etter fallet. Det skjedde på klubben CBGB i New York, hvor hun spilte en serie med konserter hun kalte «Out of Traction/Back in Action» eller «La Resurrection». Tematikken knyttet til oppstandelse er også sentral på utgivelsen *Easter*, som kom ut i mars 1978. Men hvorfor kalte hun den «Påske»? «The title is *Easter*, because [...]. Everybody in the country was watching Pasolini's version of Christ [...]. I mean, it was Easter» (Levy 2021, 104).

Smith tolket det som hadde skjedd slik at det var Gud som hadde skjøvet henne ned fra scenekanten. Hun døde ikke fysisk, men fallet og «oppstandelsen» etterpå førte til en ny forståelse av Jesus-skikkelsen. Fallet bidro også til at hun utelot «Gloria» fra spillelisten etter at hun begynte å spille konserter igjen i 1977. Hennes trommeslager Jay Dee Daugherty forklarte dette med at hun hadde endret seg, og at hun ikke lenger opplevde det slik at Jesus døde for noens synder, men ikke for hennes (Bockris 1998, 141). Daugherty uttalte også at tematikken knyttet til oppstandelse nå var viktig for Smith, noe hun også selv la vekt på: «As we developed the material for *Easter*, these ideas were on my mind: the miracle of physical movement, the transmutation of energy through performance, and the idea of resurrection» (Smith 1998, 76).

⁶ I 2017 kjøpte Smith huset Rimbaud bodde i da han i 1873 skrev diktet *Årstid i helvete* (*Une saison enfer*). Huset, som er restaurert slik at det ligner mest mulig på det opprinnelige, ligger i Frankrike, nær grensen til Belgia.

Opplevelsen av resonans hun erfarte da hun så *Matteusevangeliet* førte til at hun re-vurderte sitt eget liv, og så sin egen eksistens i et nytt lys. På utgivelsen *Easter* merkes dette på flere måter. Mens hun tidligere ofte hentet inspirasjon fra Det gamle testamente, har hun nå begynt å utforske den nytestamentlige måten å kommunisere med Gud på. Dette innebar også at hun tenkte nytt om sitt syn på Kristus. Hvem var han egentlig? Hun viser til sangen «Till Victory», hvor hun ber om at Gud ikke må ta henne til seg før seieren er vunnet:

I'm re-evaluating my state of being. I'm learning to accept a more New Testament kind of communication. So as part of that acceptance I have to re-evaluate exactly who Christ was. And that's why on 'Till Victory' it says 'God, do not seize me, please, till victory' because I felt like my work wasn't done (Bockris 1998, 149).

I «Till Victory», åpningssporet på *Easter*, proklamerer sang-jeget at hun er glad for å være i live og at hun ønsker at Gud ikke henter henne før hennes tid har kommet. En forsker har påpekt at Smith i denne låten bruker mange bilder fra Bibelen, «with a thirst for the tactile things of the New Testament» (Kennedy 2007, 42). Bruken av ordet taktil er interessant, det er det samme ordet Pasolini brukte da han beskrev sin opplevelse av *Matteusevangeliet*. Både «forheng» eller «slør» og «spiker» eller «negl» er eksempler på taktile ting i «Till Victory»:

Rend the veil and we shall sail
The nail. The grail. That's all behind thee
[...]
God do not seize me, please.
Till victory

Uttrykket «rend the veil» kan alludere til det som skjedde da Kristus døde på korset: «And behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom» (Matt 27, 51). En negl kan være en referanse til korsfestelsen. Gralen er den skålen som ble brukt under Jesu siste måltid med disiplene, eller det begeret Josef fra Arimatea samlet Kristi blodstråper i ved korsfestelsen. Tekstens jeg-person sier til tekstens «du» at alt dette nå er tilbakelagt, noe som kan oppfattes som en allusjon til oppstandelsen.

Nesten helt sist på coveret til *Easter* presenteres bandmedlemmene, og under deres navn er det plassert en enkel strektegning av et kors. Helt til slutt følger et sitat fra Paulus' andre brev til Timoteus: «I have fought a good fight, I have finished my course» (2 Tim 4,7). Denne bibelteksten er åpenbart eksistensielt viktig for Smith. I

Patti Smith Complete har hun skrevet en kort tekst om fallet fra scenen og tiden etterpå. Hun forteller at hun gradvis har trent seg opp igjen, og begynt å samle bandmedlemmene til konserter: «We regrouped [...] and our bywords we gleaned from the Scriptures: ‘Fight the good fight’» (Smith 1998, 68). Og i *Patti Smith Complete* innledes avsnittet om hennes fjerde album *Wave* (1979) med samme tekst som på *Easter*: «I have fought a good fight, I have finished my course». Bibelteksten er gjengitt ordrett etter *King James*-oversettelsen, men 2 Tim 4,7 inneholder et ledd som mangler hos Smith: «I have kept the faith». Dette kan forstås slik at hun har kjempet og funnet det hun har søkt etter, men at hun ikke vil knytte det opp mot én bestemt tro. Men i forbindelse med utgivelsen av albumet *Wave* i 1979 ble hennes gitarist Lenny Kaye intervjuet i musikkmagasinet *ZigZag*. Han uttalte da at Smith hadde funnet det hun søkte, noe som innebar tilslutning til «en form for kristendom»:

‘Wave’ tied up a lot of our loose ends, and also completed a spiritual and philosophical quest of Patti’s, which began in the first lines on ‘Horses’, ‘Jesus died for Somebody’s sins but not Mine’, to an acceptance of a type of Christianity. I’m not talking about that ‘born again’ jive. I’m talking about ecstatic religion. True religion as opposed to church religion (Needs 1979, 38).

10. september 1979 hadde Smith og hennes band konsert i Firenze. Dette var den siste konserten på en lang turné, og det skulle gå nesten seksten år før Smith sto på en scene foran et stort publikum igjen.⁷ I stedet for å avslutte med «Gloria (In Excelsis Deo)» spilte hun den aller først. Foran 80 000 mennesker innledet hun sangen med en ny vri: «Jesus died for somebody’s sins, why not mine?» Hun forklarte denne endringen slik i et intervju fra 1996:

Over the years I got into studying Christ, reconsidering Him in Pasolini terms: Christ as revolutionary, a person who felt akin to our people. I found, as I got older and studied deeper, His roles, His ideals, His philosophies a lot more interesting. To the point that at our last show in Florence in ’79, which was the last time I did that version of ‘Gloria’, I sang, ‘Jesus died for somebody’s sins, why not mine?’ I probably would not sing that original line now. Not because I think there’s anything wrong with it, just because I don’t identify with it now (Levy 2021, 236).

⁷ Før konserten startet satte Smith på en kassett som ble spilt over høyttaleranlegget. Kassetten inneholdt imidlertid ikke musikk, men en tale pave Johannes Paul I (1912–1978) hadde holdt til skolebarn. Publikum reagerte negativt på denne noe originale oppvarmingen til en rockekonsert (Smith 1998, 125). Tittelsporet på utgivelsen *Wave*, som kom ut i mai 1979, var en hyllest til pave Johannes Paul I. Han døde bare 33 dager etter at han hadde blitt innsatt som pave.

I juni 1980 hadde Smith og hennes band en relativt kort opptreden på en veldedighetskonsert der inntektene gikk til Detroit's symfoniorkester. På et stort pipeorgel spilte bandets pianist Richard Sohl «Hymn», en bønn skrevet av Smith og Lenny Kaye, innspilt til utgivelsen *Wave* (1979):

When I am troubled in the night
 He comes to comfort me
 He wills me thru the darkness
 And the empty child is free

 To take his hand and his sacred heart
 The heart that breaks the dawn
 Amen. And when I think
 I've had my fill he fills me up again

Smith leste også fra Bibelen, og noen ble overrasket da det viste seg at det tekstavsnittet hun hadde valgt ut var det siste kapitlet i Matteusevangeliet. Hun leste om kvinnene som kom til graven og møtte en engel som sa til dem: «Frykt ikke! Jeg vet at dere leter etter Jesus, den korsfestede. Han er ikke her, han har stått opp, slik som han sa» (Heylin 1993, 280–281). Slik ender også Pasolinis *Il vangelo secondo Matteo*.

«Sett meg fri!»

Kan Patti Smiths resonanserfaring da hun så Pasolinis film karakteriseres som en religiøs omvendelsesopplevelse? Eller for å spørre på en annen måte: Resulterte *Matteusevangeliet* i at hun ble kristen og begynte å tro på Jesus som Guds Sønn? Svaret på begge spørsmålene er trolig nei. Det hun erfarte var ikke en religiøs omvendelse i tradisjonell forstand. Hun gikk ikke fra å være ikke-kristen til å bli kristen. Derimot oppdaget hun Jesus-skikkelsen på nytt, ikke som frelseren eller Guds Sønn, men som opprøreren og frigjøreren, en Jesus som menget seg med de fattige og utstøtte, og som kom med ramsalt kritikk av både åndelige og verdslige makthavere. Hun overtok Pasolinis udogmatiske syn på Jesus, bearbeidet det og gjorde det til sitt eget.

En av låtene på *Easter* som er relevant i denne sammenhengen er «Privilege (Set Me Free)». Låten uttrykker en eksistensiell form for ambivalens, og bidrar til ubalanse og ubesvarte spørsmål på et album som ellers signaliserer en radikal omdreining i artistens tilnærming til religion. «Privilege (Set Me Free)» bygger på sangen «Free Me», som ble brukt i filmen *Privilege* fra 1967. Filmens budskap er at rock

ikke lenger er en opprørsk kunstart, rocken har blitt kommersialisert og popularisert for å nå ut til massene. Dermed gir det heller ingen mening å tro på rock som en form for religion, slik Smith gjorde på 60-tallet.

Det er flere tekstlinjer som er identiske i de to sangene, men også mye som er ulikt. Den største forskjellen er at Smiths tekst har en tydelig religiøs dimensjon. Dette kommer til uttrykk på to måter: Teksten er formulert som en bønn eller et rop til Gud, og den inneholder en eksplisitt intertekstuell referanse til Salme 23 fra Bibelen. Smith siterer salmen nesten i sin helhet etter King James-oversettelsen. Salme 23 er en tillitssalme, der salmisten omtaler Gud som hyrde og som vert. Det eneste som mangler hos Smith er vers 4b og vers 5a: «Thy rod and thy staff they comfort me. Thou preparest a table before me».

Med «Privilege (Set Me Free)» gjorde Smith noe av det samme med «Free Me» som hun gjorde med Van Morrisons «Gloria». Den religiøse konteksten mangler i «Free Me», men den er eksplisitt til stede i «Privilege (Set Me Free)». I den sistnevnte låten siterer hun en kjent bibeltekst, mens det er ingen referanser til Bibelen i «Free Me». Hvilken funksjon har Salme 23 i Smiths låt? Bruker hun salmeteksten for å håne en Gud som ikke oppleves som hyrde eller vert, eller for å markere hvor stor avstand det er mellom salmens pastorale idyll og sang-jegets egen desperasjon? Et stykke inn i låten gjengir hun noen kjente linjer fra salmeteksten. Men mens salmisten sier til Gud: «Du er med meg», synger Smith: «Gud, gi meg noe å leve for»:

Yea, though I walk through the valley of the shadow of death
I fear no evil, for Thou art with me

Hey Lord, I am waiting for you
Oh God, I am waiting for you
Waiting to open Your 98 wounds
And be Thee, be Thee
Lead me, oh, lead me

Leave me something
Leave me something to live
Oh God, give me something
A reason to live
[...]

Come on, set me free
Set me free!

Sang-jeget venter på Gud, nærmere bestemt på at Gud skal «open Your 98 wounds». Dette er en referanse til en hendelse i Arthur Rimbauds liv. Rimbaud hadde et forhold til dikteren Paul Verlaine som varte i omtrent to år. En kveld skjøt Verlaine Rimbaud i hånden, noe han måtte sone to år i fengsel for. Da han kom ut av fengselet hadde han blitt kristen. Etter at han hadde blitt løslatt møtte han Rimbaud en gang, og Rimbaud tok Verlaine med på kafé og skjenket ham full. I et brev til en venn gjør Rimbaud narr av Verlaines religiøsitet: «Three hours later he had renounced his god and reopened the 98 wounds of our Saviour» (Mason 2004, 68). Slik Smith anvender referansen til «Frelserens 98 sår» er det enda et eksempel på at hennes Rimbaud-resepsjon har endret seg. Det er ikke et uttrykk for hån, men heller en bønn som kan minne om Tomas' ord i Johannesevangeliet: «Dersom jeg ikke får se naglemerkene i hendene hans [...] kan jeg ikke tro» (Joh 20, 25).

«Privilege (Set Me Free)» avsluttes med at Smith resiterer siste del av Salme 23, før hun flere ganger roper ut «goddamn»; et bannord som brukes for å uttrykke frustrasjon, forbannelse eller sinne:

In the presence of my enemies
Thou anointest my head with oil
Surely, goodness and mercy will follow me
All the days of my life
‘Cause I will dwell in the house of the Lord forever
Goddamn, goddamn, goddamn, goddamn, goddamn
Here I am!

Professor og musikkforsker Christopher Partridge påpeker at Smith er en transgressiv artist, som blant annet gjorde opprør mot den tradisjonelle kristne forståelsen av religion og seksualitet. Hos Partridge blir «Privilege (Set Me Free)» et eksempel på det han kaller «transgressive sentiments» (Partridge 2014, 109), fordi bibelteksten kobles til det profane uttrykket «goddamn». Musikkjournalist og forfatter Steve Turner kommer til helt motsatt konklusjon, og tolker ordene «Here I am!» helt mot slutten av låten som en allusjon til Marias tillitsfulle svar på engelens tiltale da engelen kom med budskap til henne at hun skulle føde Guds Sønn (Turner 2018, 190). I en engelsk bibeloversettelse er dette gjengitt slik: «Then Mary said, ‘Here I am, the servant of the Lord, let it be with me according to your word’» (Luk 1, 38). Slik for-

stått blir «Privilege (Set Me Free)» en oppbyggelig låt hvor sang-jeget finner mening og en grunn til å leve.

Etter mitt syn tar begge disse forskerne feil. Hos Smith er ikke bruken av Salme 23 et uttrykk for sarkasme eller hån, slik Partridge antyder. Hun anvender salmeteksten enten som et bakteppe for å si noe om hvor hun ikke befinner seg, eller eventuelt hvor hun skulle ønske at hun var i livet. Hos Turner blir ropene som avslutter låten et uttrykk for tro og tillit til Gud. Turner mener at den gjentatte bruken av intereksjonen «goddamn» er en desperat bønn (2018, 189). Men den som flere ganger roper «for helvete», etterfulgt av «her er jeg!» identifiserer seg ikke med salmetekstens «jeg-person», som fortrøstningsfullt sier: «Jeg skal bo i Herrens hus gjennom alle tider» (Salme 23, 6). Jeg-personen i Smiths tekst er i en prosess som kjennetegnes av en stor kontrast mellom den idylliske tilstanden i Salme 23 og hennes egen søken etter mening og noe å leve for. Dette fører til at hun nesten triumferende avslutter låten med «Her er jeg!», ikke slik Maria underkastet seg Gud («la det skje med meg slik som du har sagt»), heller ikke slik Rimbaud forkastet Gud, men slik hun som et selvstendig individ søker Gud, ikke på grunn av en religiøs tradisjon, men heller på tross av den.

Easter inneholder også «Babelouge», et dikt Smith fremfører uten musikk. Diktet synes å peke klart i retning av at *Easter* ikke er et album som handler om at Smith har blitt frelst og har overgitt seg til Gud. «Babelouge» avsluttes med at artisten deklamerer høyt og tydelig: «I have not sold myself to god». Resonanserfaringen hun gjorde med *Il vangelo secondo Matteo* ga henne et nytt syn på Kristus, men den innebar ikke at hun oppga sin uavhengighet og underkastet seg en gud.

Oppsummering: Å la seg overvelde av en 'annen'

Hartmut Rosa skriver at resonans ikke bare forutsetter «et forhold til en 'annen' som er forskjellig, men også at denne 'andre' snakker med en annen stemme som ikke lar seg kontrollere» (Rosa 2024a, 153). Pier Paolo Pasolini hørte denne ukontrollerbare stemmen da han leste Matteusevangeliet. Femten år etter Pasolinis resonanserfaring utløste hans film også en opplevelse av resonans som kom helt uforberedt på Patti Smith da hun så *Il vangelo secondo Matteo* gjentatte ganger på tv. Hun opplevde at filmen innebar en form for tiltale, som hun svarte på med å lage et «påskealbum». En annen viktig endring som inntraff hos Smith, var i synet på Arthur Rimbaud. Det som utløste resonans var ikke den revolusjonære poeten som vender

ryggen til den religiøse tradisjonen han vokste opp med, men det fromme barnet som tar imot nattverdens brød og vin.

Pasolini kjente godt til Matteusevangeliet fra før, og Smith hadde vokst opp med én bestemt Jesus-skikkelse. Men tidligere var Matteus en taus tekst for Pasolini, og for Smith var Jesus en hun gjorde opprør mot. Pasolini ble berørt da han leste teksten på nytt, og han skapte et jesusbilde som var radikalt annerledes enn det jesusbildet Smith hadde vokst opp med i Jehovas vitner. Dette var en Jesus hun kunne identifisere seg med, fordi Jesus her kom til orde uavhengig av den tradisjonelle religiøse konteksten. Både hos Pasolini og Smith handler resonans dermed om å erfare noe som ikke lar seg kontrollere, som ikke inntreffer fordi det er planlagt eller lagt til rette for det på forhånd, og som innebærer en endring eller en forvandling. For begge to medførte resonanserfaringen dessuten et element av tapt kontroll og dermed et tap av autonomi, fordi den [resonansen] «bærer alltid i seg en fare for å la seg overvelde av en ‘annen’» (Rosa 2024a, 158).

Litteratur

- Auerochs, Bernd. 2014. «Die blutige Taube. Versuch über Patti Smith.» I *Kunstreligion. Band 3. Diversifizierung des Konzepts um 2000*, redigert av Albert Meier, Alessandro Costazza og Gérard Laudin, 203–220. Berlin: De Gruyter.
- Baugh, Lloyd. 2021. «Three Revolutionary Gospel Films: By the People, with the People, and for the People.» I *The T&T Handbook of Jesus and Film*, redigert av Richard Walsh, 141–151. London: T&T Clark.
- Benini, Stefania. 2015. *Pasolini. The Sacred Flesh*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bockris, Victor. 1998. *Patti Smith*. London: Fourth Estate.
- Bondavalli, Simona. 2015. *Fictions of Youth: Pier Paolo Pasolini, Adolescence, Fascisms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bradley, Adam. 2017. *The Poetry of Pop*. New Haven: Yale University Press.
- Carr, David M. 2021. *Genesis I -II*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Chastagner, Claude (red.) 2015. *Patti Smith: Outside*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Constantini, Domenico. 2022. «The People's Poetess.» *Dry Magazine* 26, 2. august.
- Erixon, Peter Lucas. 2013. *PS: Samtal. Notiser. Fragment*. Göteborg: Trombone Förlag.
- Graham, Dan. 1994. *Rock My Religion*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hage, Erik. 2009. *The Words and Music of Van Morrison*. Westport, CT: Praeger Publications.
- Hawkins, Stan. 2020. «Personas in Rock: 'We will: We will rock you' .» I *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, redigert av Allan Moore og Paul Carr, 239–254. London: Bloomsbury.
- Heylin, Clinton. 1993. *From the Velvets to the Voidoids. A Pre-Punk History for a Post-Punk World*. New York: Penguin.
- Johnstone, Nick. 1997/2012. *Patti Smith: A Biography*. London: Omnibus.
- Kennedy, Deborah. 2007. «Looking for You. Patti Smith, God and Rock and Roll.» I *Singing for*

- Themselves: Essays of Women in Popular Music*, redigert av Patricia Rudden, 39–55. Cambridge: Cambridge Scholars.
- Levy, Adam (red.) 2021. *Patti Smith on Patti Smith. Interviews and Encounters*. Chicago: Chicago Review Press.
- Martellozzo, Nicola. 2019. «The Soundscape of Pier Paolo Pasolini's *The Gospel According to St. Matthew* (1964).» *Journal of Religion and Film* 5 (1): 87–101.
- Mason, Wyatt (red.) 2004. *I Promise to Be Good. The Letters of Arthur Rimbaud*. Rimbaud Complete, volume 2. New York: The Modern Library.
- Moxnes, Halvor. 2017. *Historien om Jesus*. Oslo: Verbum.
- Needs, Kris. 1979. «20 Minutes with Lenny.» *ZigZag Magazine* 96: 37–38.
- Noland, Carrie J. 1995. «Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance.» *Critical Inquiry* 21 (3): 581–610.
- Pantalei, Guilo Carlo. 2020. «Because the Poet: Pasolini According to Patti Smith.» *Le Simplegadi* XVIII (20): 108–122.
- Partridge, Christopher. 2014. *The Lyre of Orpheus. Popular Music, the Sacred & the Profane*. Oxford: Oxford University Press.
- Pasolini, Pier Paolo et. al. 1965. «Pier Paolo Pasolini: An Epical-Religious View of the World.» *Film Quarterly* 18 (4): 31–45.
- Pasolini, Pier Paolo. 1964/2012. *The Gospel According to St. Matthew. The Masters of Cinema Series* 33. Eureka Entertainment. Blu-ray Disc.
- Paytress, Mark. 2006. *Patti Smith's Horses and the Remaking of Rock 'n' Roll*. London: Piatkus.
- Reckwitz, Andreas og Hartmut Rosa. 2022. *Senmoderniteten i krise*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Robinson, Jeremy Mark. 2022. *The Gospel According to Matthew. Pier Paolo Pasolini*. Pocket Movie Guide. Maidstone: Crescent Moon.
- Rosa, Hartmut. 2020. *Det ukontrollerbare*. København: Eksistensen.
- Rosa, Hartmut. 2021. *Resonans. En sociologi om forholdet til verden*. Frederiksberg: Eksistensen.
- Rosa, Hartmut. 2024a. *Akselerasjon og resonans. Artikler om livet i senmoderniteten*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Rosa, Hartmut. 2024b. *Når monstre brøler og engle synger. Heavy metal og resonans*. Frederiksberg: Eksistensen.
- Rose, Caryn. 2022. *Why Patti Smith Matters*. Austin: University of Texas Press.
- Schwartz, Barth David. 1992. *Pasolini. Requiem*. New York: Pantheon Books.
- Shaw, Philip. 2008. *Horses*. New York: Continuum.
- Shepard, Sam. 1984. *Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam Books.
- Siciliano, Enzo. 1987. *Pasolini*. London: Bloomsbury.
- Smith, Patti. 1976. *Radio Ethiopia*. Arista Records. Linear Notes. CD.
- Smith, Patti. 1978. *Easter*. Arista Records. Linear Notes. CD.
- Smith, Patti. 1978. *Babel*. New York: Verso.
- Smith, Patti. 1998. *Patti Smith Complete. Lyrics, Notes and Reflections*. New York: Doubleday.
- Smith, Patti. 2012. *Just Kids*. Oslo: Det norske samlaget.
- Smith, Patti. 2015. *Patti Smith. Collected Lyrics 1970 – 2015*. London: Bloomsbury.
- Smith, Patti. 2022. «Patti Smith on Pasolini.» Intervju med Roberto Calabretto, Stresi, Italia, 30. juli. <https://www.youtube.com/watch?v=5crwP7MyF8w&t=1412s>.
- Starkie, Enid. 1961. *Arthur Rimbaud*. London: Faber and Faber.
- Tarr, Joe. 2008. *The Words and Music of Patti Smith*. Westport, CN: Praeger.
- Thompson, Dave. 2011. *Dancing Barefoot. The Patti Smith Story*. Chicago: Chicago Review Press.

- Turner, Steve. 2018. *Turn! Turn! Turn! Popular Songs Inspired by the Bible*. Franklin, TN: Worthy Books.
- Watkins, Peter. 1969/2010. *Privilege*. British Film Institute. Blu-ray Disc.
- Wendell, Eric. 2015. *Patti Smith. America's Punk Rock Rhapsodist*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Zoppas, Marco. 2024. *Bob Knows. Conversations With Dylanologists*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

English abstract

There is a close connection between the early work of American artist Patti Smith and Pier Paolo Pasolini's movie about the gospel of Matthew. This connection has been neglected by earlier research. Watching Pasolini's movie proved to be a life-changing experience for Smith. It also radically altered her reception of the French poet Arthur Rimbaud, who was an important source of inspiration for her. The way the gospel of Matthew influenced Pasolini and the effect Pasolini's movie had upon Smith can be characterized as experiences of resonance. German sociologist Hartmut Rosa has defined resonance as a call receiving an answer. This is not planned or calculated, and the result is some kind of transformation. This is exactly what happened to Pasolini when he read Matthew's gospel, and to Smith, when she saw Pasolini's version of the gospel of Matthew.

Key words: Patti Smith, Pier Paolo Pasolini, *The Gospel of St. Matthew*, Arthur Rimbaud, Hartmut Rosa, resonance.