
Odjurets tal

& njutningen i undergången

av Sotiris Greveniotis

Författaren återbesöker barndomens elektrifierade scener och söker efter djupare samband mellan dess bilder i en apokalyptisk diptyk.

Texten som följer kommer jag försöka korsa två tankegångar som uppstått var och en för sig vid två skilda tillfällen. De är olika till sin karaktär men ställda bredvid varandra tycks de mig reflektera apokalypsens två facetter, avslöjande och undergång. Den första texten är en kort analys av ”The Number of the Beast”, en av åttioalshårdrockens främsta sånger. Den andra är en lika kortfattad meditation över undergångens estetik så som den gestaltats i bluesklassikern om den stora översvämningen av Mississippideltat 1927, ”When the Levee Breaks”. Jag kommer att följa några av sångens reinkarnationer, med tyngdpunkt på Led Zeppelins version från 1971, i syfte att visa på den libidinisering som traumatiska händelser kan bli föremål för. Jag tänker mig att skärningspunkten mellan dessa två tankelinjer kommer att ge mig tillfälle att, om än i förbifarten, kommentera relationen mellan ångest och libido.

Odjurets tal

Visionerna i Uppenbarelseboken, mottagna under hänryckning av en viss Johannes (enligt några självaste aposteln) under dennes

fångenskap på ön Patmos, har alltsedan de nedtecknades utgjort en rik källa till inspiration inom skapandets värld. Bokens ymniga motiv – däribland änglar med basuner, skrin och sigill, en brinnande sjö, två odjur varav ett anges med ett tal, den stora draken och den babyloniska skökan – har givit stoff till otaliga bearbetningar inom bildkonst, litteratur, film och musik.

1982, under den brittiska hårdrockens så kallade andra våg, utgav Iron Maiden *The Number of the Beast*, ett album vars titelspår kanske mer än något annat sammanfattar vad som kommit att benämnas *heavy metal*. Kontexten som fick denna best att framträda är bekant. Det handlar om en tid präglad av de konservativa idealens återkomst under ett till ytan polerat och pryddigt årtionde som hade lämnat föregångarnas experimenterande frihetsideal bakom sig. Storbritannien var vid den tiden dessutom drabbat av ekonomisk och social turbulens, och metallen i fråga har mer med de nedlagda brittiska stålverken att göra än man vanligtvis är medveten om. Järnladyns närvaro är påtaglig, så även i bandets namn.

Den konservativa giren åtföljdes förstås av en bortträngning som inte annat kunde

än att hemsöka samma miljö som uteslutit den – bland annat som just heavy metal. Det är denna bortträngnings återkomst betraktad på nivån för samhällets heliga monad, familjen, som står i centrum för mitt intresse i denna text. Rocken, sedan länge utpekad som djävulens redskap, lyckades även i sin nya skrud provocera. I vår egen del av världen iscensattes vid denna tid närmast komiskt stela dialoger mellan dåvarande decenniernas prydliga yta och dess egen skugga, i form av tv-diskussioner mellan bekymrade vuxna och hårfagra ungdomar, scener som finns tillgängliga än idag för att konsumeras i humoristiskt syfte på nätet. Men vad mer exakt handlar detta spel mellan förment anständiga vuxna och förment demoraliserade ungdomar om? Vilken är egentligen frågan som tycks hota kärnfamiljens (kristna) värderingar?

”The Number of the Beast” börjar som bekant med en recitation ur Uppenbarelseboken (det rör sig om två citat som skarvats ihop till ett, Upp. 12:12 och 13:18) uppenbarligen i syfte att försätta lyssnaren i en kuslig sinnesstämning.

Men ve över jorden och havet: djävulen har stigit ner till er och hans raseri är stort, ty han vet att hans tid är kort [...] Den som har förstånd skall tolka odjurets tal, ty det är en människas tal, och talet är 666.

Därefter börjar den egentliga sången, som jag strax ska gå igenom. Men redan inledningen väcker flera frågor: Vad har Uppenbarelseboken med saken att göra? Vilket är det kusliga avslöjandet vi kommer att få ta del av och på vilket sätt länkar det till världens undergång? Och vad kan odjuret i denna kontext tänkas stå för? Hårdrockaren, som aldrig gjort sig känd för sin subtila läggning, ger oss nyckeln till tolkningen inte bara en gång utan hela tre - 666.

Jag kommer i det följande att driva den kanske inte så överraskande tesen att det är sexualiteten som utgör mittpunkten för den cirkelrörelse diskursen tar runt bortträngningens epicentrum. Närmare bestämt föräldrapparets sexualitet, familjelivets lika självklara som hemlighetsfulla innersta, *urscenen* med dess chockerande legering av sex och våld.

I left alone, my mind was blank
I needed time to think to get the memories from my mind
What did I see, can I believe that what I saw
That night was real and not just fantasy

Just what I saw in my old dreams were they
Reflections of my warped mind staring back at me
'Cos in my dreams it's always there, the evil face that twists my mind
and brings me to despair

The night was black, was no use holding back
'Cos I just had to see was someone watching me
In the mist dark figures move and twist
was all this for real or some kind of hell
666 the number of the beast
Hell and fire was spawned to be released

Torches blazed and sacred chants were praised
 As they start to cry, hands held to the sky
 In the night the fires are burning bright
 The ritual has begun, Satan's work is done
 666 the number of the beast
 Sacrifice is going on tonight

This can't go on I must inform the law
 Can this still be real or just some crazy dream
 but I feel drawn towards the evil chanting hordes
 they seem to mesmerize... can't avoid their eyes
 666 the number of the Beast
 666 the one for you and me

I'm coming back, I will return
 And I'll possess your body and I'll make you burn
 I have the fire, I have the force
 I have the power to make my evil take its course

Spänner man upp texten likt en lampskärm över den låga som utgörs av barnets nattliga möte med urscenens lika skrämmande som fångslande verklighet behöver den kanske ingen närmare utläggning. Jag kommer ändå att kommentera ett par punkter vers för vers.

Apokalyps

Första versen: Vi konstaterar att ensamheten (I left alone) utgör startpunkten för sångens utveckling. Därefter blir vi presenterade för den centrala och genom hela texten återkommande frågan om huruvida bilderna vi strax ska höra om rör sig om minnen eller fantasiprodukter. Berättarjaget brottas med en bestående svårighet att avgöra saken.¹ För min läsning utgör den beslätade frågan om vem som egentligen är subjekt och vem som är objekt ytterligare en röd tråd genom texten. I synnerhet betraktandet – frågan om vem som tittar på vem – återkommer och intar en central plats.

Andra versen: Nu verkar upplevelsen beskrivas som en dröm, och tanken att det hela kanske

rör sig om projektioner prövas. I denna vers möter vi också ett ont ansikte som orsakar ångest och förtvivlan. Hur ska vi förstå det? Tveklöst utgör oförutsedda skiftningar i föräldrarnas ansiktsmimik (i riktning mot likgiltighet, upprördhet, ilska och kanske även sexuell njutning) något av det mest skrämmande barn utsätts för. Scener av detta slag, legio i familjelivet, skulle rent av kunna betraktas som materialet för den urbortträning Freud letar efter i syfte att ange en första punkt för skiktningen dynamiskt omedvetet/medvetet. Sannolikt vill textförfattaren med "det onda ansiktet" dock avse Djävulen själv. Tolkningen blir då att denne i själva verket är en avspjälkad legering av den frustrerande, onda och därför bortträngda aspekten av föräldern, sammanflätad med analoga djävulska impulser som väckts inom barnet. Freud skulle här inte tveka att peka ut fadern (jfr Freud 1923b), men frågan behöver för min del inte avgöras; moderimagon i sin falliska form (häxan) faller inte långt från den behörnade och är hur som helst i maskopi med honom.

1. Han är inte ensam om det. Jfr Freuds notoriska kamp med samma fråga i "Vargmannen" (1918) för en teoretisk illustration, samt otaliga rättsprocesser, för en plågsamt konkret gestaltning av fenomenet.

2. Av framställningsskäl försöker jag undvika kopplingar till Uppenbarelsebokens rika motivkälla, men kan här inte motstå att referera till de märkliga varelserna Johannes ser framför och runt om Herrens tron, "varelser som hade fullt med ögon, både framtill och baktill" (Upp. 4:6), "fullt med ögon, utåt och inåt" (Upp. 4:8). Dessa märkliga ögondjur, ett slags helig pendang till de mer kända odjuren, tycks mig utgöra ett högst illustrativt förkroppsligande av jagets monitorerande del, som i sin nitiska iver att utföra sin uppgift avslöjar sina kopplingar till besten (jfr Freud i *Jaget och detet*, 1923).

3. Det gör det dock i en annan av Iron Maidens mer kända låtar, "2 Minutes to Midnight": "two minutes to midnight, to kill the unborn in the womb". (Jag återkommer till bilden av det ännu ofödda barnet.)

4. Kom ihåg att platsen för Oidipus fadermord utgörs av en väggkorsning och att de upprörda känslorna som föregår dådet handlar om vem som ska lämna väg för vem.

Tredje och fjärde versen: Natten och behovet av att se (i inverterad form) om någon tittar. Projektionen når en nästan komisk nivå när den snurrar hela vägen runt: *jag måste titta om någon tittar*. Rädslan för att vara övervakad länkar även till ett löst integrerat överjag (se Freud t.ex. 1919, s 337) som börjat bekymra sig för sina rumskamraters (jagets och detets) nattliga aktiviteter.² Det mest intressanta är egentligen frågans cykliska natur, där gränsen mellan vem som gör vad verkar ha kollapsat, eller kanske ännu inte har etablerats. Vi går vidare: figurer som rör sig och slingrar sig, armar som höjs mot skyarna, läten som missas för gråt eller kanske mässande. Ja, ritualen är onekligen igång.

Offrandet som framträder i slutet av fjärde versen (egentligen refrängen) förtjänar några extra ord. Det länkar till den vanligt förekommande föreställningen att det är barn som offras, även om detta inte framträder explicit just här.³ Denna föreställning kan tolkas på två olika nivåer. Metaforiskt, som ett försakande av det utestängda, förtvivlade och upphetsade barnet, samt på en konkret anatomisk nivå som inte bör underskattas: barnets upptagenhet av frågan om sitt ursprung, dess försök att förstå sin plats i föräldrarnas värld rent allmänt och i detta fall konkret kroppsligt, utgör en av de mest potenta delarna av vad vi kallar dynamiskt omedvetet. Jag skulle kunna försöka belägga detta påstående med kliniskt material rörande klaustrofobi, analysanders återkommande drömmar, med människors allmänna tendens att inte tåla köbildning och trängsel, vardagsfenomen i trafiken som tycks affektera många av oss till nivåer som angränsar galenskap⁴, men jag nöjer mig här med dessa flyktiga anmärkningar. För en illustration av vår prekära belägenhet i detta avseende vill jag i stället hänvisa läsaren till en etsning av Hans Bellmer som i sina pornografiska och högst apokalyptiska teckningar kanske mer än någon annan blottlagt de "hemsgheter" som utspelar sig inom hemmets (rummets så väl som psykets) miljö. Verket jag har i åtanke har den passande titeln "Les crimes de l'amour" och utgör en del av sviten *Petit traité de morale*. Man kan förstås tänka och säga mycket

angående denna bild. Det jag har i åtanke här är, precis som titeln anger, grymheten i akten. Inte som den ofta tänks, placerad mellan dess aktörer – den aspekten är självklar –, utan i relation till det utanförställda (här helt instängda) barnet. Så närallgande och ändå fundamentalt utanför. Akten är helt och hållet en uppgörelse de stora kropparna – titanerna – emellan. Liket de naturkrafter de en gång representerade förefaller dessa helt ointresserade av människobarnets belägenhet.

Slutligen kan offrandet också ses som en sexualitet som inte har barnalstrande som syfte, helt enkelt ett spillande av säden för lustens skull, men den anklagelsen kan förstås lika gärna betraktas som en projektion av den fantiserandes egna masturbatoriska aktiviteter.

Femte versen: Efter två gitarrsolon som avlöser varandra (som vore de tänkta att illustrera de hopslingrande föräldrakropparna) utbrister subjektet att det här inte kan få fortsätta! Är denna aktivitet ens laglig? Återigen är berättaren osäker på scenens verklighet. Men något framträder här tydligare än tidigare, nämligen själva dragningen till det som sker, scenens hypnotiserande verkan eller med andra ord driftens "inplantering" som kommer att framträda fullt ut i nästa vers som också är låtens sista.

Sjätte versen: Osäkerheten gällande inre och yttre är över. Driften är nu situerad inom subjektet, som blivit "besatt". Dess tvingande kraft och karakteristiska benägenhet att återkomma formuleras klart och tydligt. Sexualiteten drabbar oss kanske utifrån (jfr Laplanche 1999) men alla vägar bär ändå förr eller senare dit. Nattetid rör sig barnet, i verkligheten eller i fantasin, i riktning mot sina föräldrars sovrum med samma envishet som nattfjärilen dras till lampskenet.

Urfantasier

Besten, betraktad på detta sätt, är alltså inget annat än föräldrarnas sammanlänkade kroppar i *urscenen*, som, fantiserad eller bevitt-

nad, placerar barnet i en korsning mellan upphetsning, ångest, avund och svartsjuka.⁵ Freud (1916–17) beskriver dessa barndomsupplevelser som antingen baserade på verkliga händelser eller som ”fabricerade” utifrån antydningar som kompletterats med fantasins hjälp. Resultatet är det samma; doseringen mellan dessa källor tycks inte skapa någon avgörande skillnad för vilka följder de får. Fantasins om att ha bevittnat föräldrarnas samlag medan man ännu låg ofödd i moderlivet (jfr Bellmers etsning) låter Freud tjäna som exempel på den absoluta ytterligheten på fabricerandets axel. Han fortsätter:

Varifrån kommer behovet av dessa fantasier och materialet för dem? Det kan inte råda något tvivel om att de har sitt upphov i driftskällorna, men det återstår att förklara varför det varje gång skapas likadana fantasier med samma innehåll. Jag har ett svar till hands som jag vet ni kommer att finna djärvt. Jag anser att dessa *urfantasier* – så skulle jag vilja kalla dem och säkert ytterligare några till – är ett fylogenetiskt förvärv. I dem sträcker sig individen utöver sina egna upplevelser och in i forntidens upplevelse, ifall hans upplevelser blivit alltför rudimentära. Det förefaller mig alltså fullt möjligt att allt som i dag i analysen berättas som fantasi, till exempel förförelse av barn, antändandet av sexuell upphetsning vid iakttagandet av föräldrarnas könsumgånge, kastrationsshotet – eller rättare sagt kastrationen – en gång var verklighet i den mänskliga familjens urtid, och att det fantiserade barnet helt enkelt har fyllt ut luckorna i den individuella sanningen med förhistorisk sanning. (ibid s 343f)

Föräldrarnas sexuella förehavanden utgör kärnan i dessa fantasier, oavsett om de föreställs som riktade mot barnet (förförelse, kastration) eller som tvärtom obarmhärtigt utestängande (föräldrasamlaget). Vi behöver här inte följa Freud i hans förvisso intressanta spekulationer om fylogenesen. Det räcker att stanna inom psykologins striktare gränser

och utgå från att intellektet, betraktat som viljan att förstå ursprung och sammanhang, förr eller senare leder oss dit *därför att sådan är vår belägenhet*. Föräldraparets sexualitet ger upphov till barnet. Samma sexualitet utestänger det och separerar det från föräldrarna. Skapad av denna låga, utkastad på grund av den, evigt dragen tillbaka till den. Detta är familjehemligheten i centrum för den värld som utgjort barnets självklara och (förhoppningsvis) trygga plats, men som alltså hela tiden närt denna omstörtande sanning.

Det apokalyptiska raseriet, något av ett signum för musikstilen i fråga, riktar sig alltså mot en vuxenhet som ur den revolterandes perspektiv själv inhyser (men döljer) den sataniska verksamhet den utåt bannlyser. Sedd i detta ljus utgör heavy metal en reaktion mot förljugenheten, mot hyckleriet om man så vill, som omgärdar det borgliga familjelivets förmenta anständighet. Anklagelsen om djävulsdyrkande verksamhet gäller föräldraparet självt. Det är i familjens dolda innersta som den onda ritualen äger rum och inte utanför som tv-debatterna gav sken av. Vilken ironi! Hårdrockaren, likt alla revolutionärer, ställer sig på de fördömdas och utestängdas sida och hävdar sin rätt, om inte till delaktighet i njutningarna så åtminstone till ett fränt gäckande av de privilegierade på insidan.

Undergångens estetik

Vi byter scen helt. Den stora översvämningen av Mississippidelat 1927 har behandlats i ett stort antal blueslåtar från den eran⁷, mest berömt i Kansas Joe McCoy och Memphis Minnies ”When the Levee Breaks” (1929), som kom att omarbetas till att bli det avslutande spåret på Led Zeppelins fjärde album, utgivet utan titel 1971. Det är den sistnämnda inspelningen som kommer att utgöra mitt huvudsakliga fokus i texten som följer, i synnerhet sångens upplösning, som tycks gestalta ett gåtfullt och närmast njutningsfullt drunknande.

Ingenting av större vikt verkar drabba organismen utan att också väcka upp sexualdriften, konstaterade Freud (1905),

5. En i sammanhanget träffande benämning är Melanie Kleins *förenade föräldrafigur*. Klein betraktar denna föreställning som den mest arkaiska och skrämmande fantasin om den oidipala situationen. I linje med de cirklande resonemang jag fört ovan tänker sig Klein att barnets ångest spår på sadismen gentemot det kopulerande föräldraobjektet, vilket resulterar i större rädsla inför dess ”fientliga väsen” (Klein 1932, s 191).

6. I *Les crimes de l'amour* gestaltas utestängandet istället som ett obarmhärtigt innestängande. (Bilden kan med fördel också läsas som att barnet försätter sig själv i denna klaustrofobiska situation genom sitt fantiserande och placeringen av självet i händelsernas centrum.)

7. ”Backwater Blues” av Bessie Smith (1927), ”Rising High Water” av Blind Lemon Jefferson (1927), och Charlie Patton's ”High Water Everywhere” (1929).

och det tycks gälla även för katastrofen i Mississippi. Själva impulsen att omsätta översvämningens erfarenheter till en sång är *i sig* en libidinisering, det första och viktigaste steget i denna riktning. De omskakande händelserna börjar på så sätt vävas ihop med andra delar av livssfären; upplevelserna ges gestalt samtidigt som länkarna till en större helhet gör att den affekt de är förknippade med förskjuts och mildras, eller i varje fall omplaceras till scener där de blir mer begripliga, så att säga mer på sin plats, än häftade vid traumats (i detta fall naturkatastrofens) obegriplighet. Vi kan sannolikt med rätta föreställa oss att ju längre bort vi flyttar oss i tid och rum från originalhändelserna, desto mer ökar frihetsgraderna för hur katastrofen används, för vad den kan tänkas symbolisera. Men redan i McCoy och Minnies version, inspelad endast två år efter översvämningen (och rimligen skriven ännu tidigare), noterar vi hur metaforiken börjar arbeta sig in, hur traumat verkar förskjutas och integreras med ett större erfarenhetsfält.

Texten, sjungen över en nästan munter ragtime för två akustiska gitarrer, öppnar med ett enkelt konstaterande: Om det fortsätter att regna så kommer fördämningen att brista: "If it keeps on raining, [the] levee is going to break". Det är så lakoniskt uttryckt att frasen med ens får en poetisk kvalitet som får lyssnaren att öppna sig för möjligheten att bilden kanske även används för att beteckna en annan, analog situation av ett för mycket som håller på att stegras. Mycket riktigt: innan sången är slut verkar frågan också skifta fokus till att handla om en partner som berättarjaget överväger att lämna.

I had a woman, she wouldn't do for me
I'm going back to my used to be

Texten rymmer en del motsägelsefullheter beträffande detta – i och för sig inget märkligt för vare sig uppbrottets sinnesstämning,

bluesen eller psyket generellt, men det står klart att det förestående hotet om ett påtvingat uppbrott från hemmet länkas till tanken att lämna en kvinna.

Mean old levee taught me to weep and moan,
Told me leave my baby and my happy home

Jag kan som hastigast nämna att när Bob Dylan fyra decennier senare använder sig av översvämningstemat i sin "Crash on the Levee (Down in the Flood)" så tycks denna betydelseförskjutning ha tagit över helt. Hotet om dammens rämnande har i hans händer vävts samman med en hämndlystenhet som förlänar vattnet syndaflodens kvalitet då den riktas mot en partner som vi anar har försakat berättarjaget. Hela scenen har fått en gammaltestamentlig anstrykning, kan man säga – ett tämligen vanligt tilltag i Dylans arbete, samtidigt som den stämning musiken förmedlar är fortsatt påtagligt oberörd. Dylans sång är närmast att likna vid en drucken blues spelad i en saloon från svunna tider, där det upprätta pianot bytts ut mot en orgel. Kontrasten mellan orden och musiken är dock effektiv; man kan i just den ankopplingen mellan den barhoppande kvinnans obekymrade framfart och den apokalyptiska fantasi som den försmådde låter torna upp över henne.

Översvämning och separation

Med Led Zeppelins inspelning av "When the levee breaks" flyttar det apokalyptiska temat in i själva ljudbilden. Deras version innebär en genomgripande elektrifiering av bluesen som kanske bättre än något annat spår sammanfattar bandets transcenderande relation till sina rötter. Stämningen är nu allvarlig och upphöjd. Repetitivt och hypnotiskt anläggs scenen från första stund. Trummorna – sannolikt de mest kommenterade i rockens historia – dånar och driver som ett åskväder i antågande. Det ekodränkta munspelet? Närmare Johannes basuner än så kommer vi nog inte. Det är som om himlavalven öppnat sig. Allt stannar upp ett par sekunder och

sedan bryter Robert Plants stämma in: *Om det fortsätter att regna...*

Texten, som Plant levererar med en ärkeängels myndighet, återger i stort de viktigaste stroferna från originalversionen, men dessa har interfolierats med parafrafer ur en annan klassiker: "Going to Chicago Blues" (Baise & Rushing 1941), en sång som i korta drag beskriver beslutet att flytta till Chicago och samtidigt lämna ett ont (missbrukande) objekt bakom sig. Parafraseringen av denna sång knyter tydligare ihop delats översvämmning med urbaniseringen, vars rörelse påskyndades i katastrofens kölvatten, samt konnoterar bluesens egen historia, det vill säga övergången från lantlig akustisk blues till elektrisk stadsblues. Samtidigt förblir det sidotema som sången mynnar ut i, den i skuggan av dammen väckta tanken att separera från en partner – *överföringen* kan vi säga – intakt. Rakt igenom dessa tre inspelningar har vi alltså kopplingen mellan en förestående översvämmning som kommer att medföra uppbrott och förlust, och ett motsvarande uppbrott överfört till kärleksrelationens nivå, men som till skillnad från det förstnämnda framstår som åtminstone delvis önskvärt. Vi kan här inte undgå att notera vändningen från passivt erfara till aktiv handling, karakteristisk för den upprepning traumat tenderar att sätta igång.

Det är som om berättarjaget inser det lönlösa i att anklaga regnet eller dammen ("cryin' won't help you, prayin' won't do you no good") och i stället för att hemfalla åt ett animistiskt tänkande i relation till naturfenomenen förflyttar scenen till människornas fält. Passivitet har vänts till aktivitet. Hämnad tycks förstås ha något med saken att göra, men öga-för-öga-temat framträder explicit enkom i Dylans mer självständiga version. Hursomhelst är katastrof uppenbarligen utbytbar med förlust och separation, och omvänt: en separation är en större eller mindre katastrof. Men separation – och till och med undergång – innebär som bekant också en möjlighet till något nytt, en födelse, en nystart.⁸

Njutningen i undergången

Vill man bakom bilderna ovan se förlösningens stora trauma (jfr Freud 1916–17, 1933; Rank 1924) så låter det sig göras. Den överfyllda bassängen och det utstötande från hemmet som dess briserande innebär, möjligen även den efterföljande reaktionen, vars logik tycks lyda "om *du* ändå kastat ut mig så väljer *jag* att vända dig ryggen", går att länka till originaltraumat. Själva stödet för överföringen (förskjutningen från dammen till kvinnan) utgörs av just vattnet; kopplingen mellan detta livgivande element och kvinnan behöver ingen utläggning⁹. Skulle denna ingång även kunna kasta ljus över sångens upplösning, det suggestiva men i förstone också något svärbegripliga "going down" som följer direkt efter "sorry, but I can't take you"?

Going to Chicago, going to Chicago
 Sorry but I can't take you
 Going down, I'm going down now
 Going down, I'm going down now
 Going down, going down...

Alltsedan mina tonår har jag uppfattat partiet i fråga som låtens höjdpunkt. Jag har tyckt mig förstå dess innebörd på ett känslomässigt plan men aldrig riktigt greppat dess logik. Vad har hänt mellan dessa två satser som endast en sekund separerar? "Going down" kan ju knappast vara en geografisk angivelse; Chicago ligger som bekant norrut. Det verkar snarare som att ansatsen att röra sig bort från objektet kollapsat efter endast ett fåtal steg, detta "ledsen, men jag kan inte ta dig med mig" övergår omedelbart till ett "jag går ner mig, jag går under". Hur ska man förstå denna suggestiva undergång som hela sången verkar driva mot, och kanske än viktigare: hur kan den upplevas som sammanblandad med njutning? Jag ska försöka besvara dessa frågor.

Det är förstås *vattnet* som har hunnit ikapp berättarjaget. Både McCoy/Minnie och Dylan håller själva katastrofen, stunden då vattenmassorna strömmar in, utanför berätt-

8. Musikaliskt representeras detta i Zeppelins inspelning av en brygga som andas durskala och bryter av den övriga sångens pentatoniska cirklande. Alternanderat mellan dessa tonarter skapar en balans i inspelningen.

9. För en nyligen publicerad text som berör detta ämne se U. Björks text om Sabina Spielrein i *Divan* 1–2/2020.

10. Det är föga förvånande att hårdrocken som ju definieras av sin tendens till urladdning inte lyckas hålla upplösningen, klimax, utanför sången.

11. Jag har intrycket att partiet från början varit tänkt att tonas ut (mer poetiskt på engelska: *fade out*), dvs. utsätts för ett långsamt utsuddande, vilket till formen än bättre skulle passa dessa tankar om sammansmältning och upplösning i njutnings-syfte. Jag föreställer mig att bandet blev så förtjust i sin skapelse att de inte ville sänka ljudet, därav det abrupta slut som annars hade hamnat utanför ljudbilden. En liten apokalyps i sig.)

12. Freuds tankefigur om det psykotiska sammanbrottet och efterföljande försök till läkning från fallet Schreber (1911) blir här den vägledande modellen.

telsen. Den utspelas helt i skuggan av en katastrof som ännu inte ägt rum. Bilden som på så sätt skapas är minst sagt effektiv. Uppdämningen, höjningen av vattenmassorna och den annalkande översvämningen får allt mer karaktären av ett inre tillstånd. Rörelsen i libidinös riktning, sexualiseringen om man så vill, är obruten genom de olika inspelningarna och den har kommit att stegras ytterligare i Zeppelins version. När Plant i sångens final utbrister i ett repetitivt "going down, going down now" ... i samma stund som ljudkulissen bakom honom genom skiftande panoreringar och baklängeseffekter simulerar vattenmassorna som stormar in, får vi intrycket att apokalypsen har dragits in i njutningens virvelstormar.¹⁰ Urladdningen äger rum, spänningsnivån sänks, lust utvinns. Översvämningens modell är även sexualitetens modell.

Betraktad som en depressiv rörelse som drabbar berättarjaget efter beslutet om uppbrott – jag har redan varit inne på detta – kan scenen tänkas enligt följande: subjektet släpper taget, bryter upp, men klarar på grund av sin ambivalens inte mer än några steg innan det översvämmas i enlighet med melankolins bekanta dynamik (jfr Freud 1917). Depressionens nedåtrörelse kan ännu bättre beskrivas som en regressiv rörelse, en strävan efter sammansmältning med objektet eller till och med med objektet bakom objektet (jfr originalets "going back to my used to be").

Man kan förstås även läsa *going down* rakt upp och ner som slang för oralsex, men det känns för vulgärt i relation till sångens övriga stämning; impulsen blir att tillbakavisa den tolkningen. Till ingen större nytta dock, för vi hamnar i alla fall ungefär på samma ställe när vi går vidare och mediterar över drunkningsdödens privilegierade plats bland alla (fantiserade) sätt att dö på och denna fantasiska koppling till föreställningen om djupa vatten som en bild av kvinnan/modern. Ja, hur vi än gör verkar denna typ av undergång mer likna en längtan efter sammansmältning, ett njutningsfullt utsuddande av gränser, än något annat. Flera teoretiska frågor skulle behöva

redas ut i anslutning till dessa tankar, inte minst det gäckande förhållandet mellan sexualitet och dödsdrift, men jag nöjer mig med slutsatsen att låtens utdragna¹¹ och suggestiva avslutning gestaltar en sammansmältning med objektet, eller i varje fall primärprocessens utsuddande av gränser, zoner och dylikt. Ytterst skulle det alltså handla om en återgång till livmodern, en fantasi som för Freud är att jämställa med en önskan om samlag med henne (jfr 1933, s. 504), men som i sammanhanget i mina öron tycks organisera sig mer kring orala njutningar. Förlisningen är oavsett vilket att betrakta som en inverterad förlossning. Separationen har annullerats. Det är denna skarv mellan undergång och pånyttfödelse, smärta och njutning, erotik och dödsdrift som Robert Plant, likt alla stora sångare, intuitivt lyckas hitta och beröra.

*

Där hamnar vi alltså, alldeles intill platsen vi en gång startade. Till och med eskatologiska föreställningar verkar ha svårt att befria sig från föreställningar som hör till kosmogonin. Ängest och sexualitet hör på något märkligt sätt ihop. Jag hoppar här över Freuds teoretiserande om sambandet dem emellan och hur det utvecklats över tid. Vi får och helt enkelt nöja oss med att konstatera att sambandet finns. Det kanske inte ens är speciellt märkligt. Vad är starkt nog att lappa över de skrämmande gap som öppnas vid ett nyktert betraktande av vår belägenhet? Ängest sedd i detta ljus framträder i kontaktlösheten och är att likna vid en glimt av den avgrund som en ren medvetenhet om naturens radikala alteritet öppnar. Allt annat, från paranoia till erotik, blir då grader av mer eller mindre konstruktiva försök att hantera brottet¹² genom att placera in subjektet i något slags relation till stumma och ogenomträngliga kroppar. Eros buller är allt vi har, bortom det finns... tystnad.

En oväntad gestaltning av vår rysliga utsatthet, av bryggan mellan urscen och katastrof, hittar jag som av en slump i ett

annat musikaliskt iscensatt nedsjunkande, nämligen i tyska Eloys *Ocean* (1977) som tematiskt behandlar Atlantis uppgång och fall. Albumet, liksom Eloys övriga verk, når kanske inte riktigt hela vägen fram, till dels på grund av den knackiga engelskan, men dess avslutande rader lyckas beröra. Strofen som upprepas gång på gång innan synthe-

sizern gestaltar det slutliga försvinnandet i vattnet (igen samma element och struktur - vatten, upprepning, avslut), lyder:

We are a particle in the ocean
Lost and safe like a tear.
We are born and lost in the ocean
Where is mercy with our fear?!

Referenser:

- BASIE, C. & RUSHING, J. (1941): *Goin' to Chicago Blues*. New York: Okeh Records.
- BJÖRK, U. (2020): "Förstörelse och förvandling hos Sabina Spielrein". *Divan* 1-2/2020.
- DYLAN, B. & THE BAND. (1975): "Crash on the Levee (Down in the Flood)". *The Basement Tapes*. New York: Columbia Records.
- ELOY. (1977): "Atlantis' Agony at June 5 th – 8498, 13 P.M. Gregorian Earthtime". *Ocean*. Köln: EMI/Electrola.
- FREUD, S. (1905): "Tre avhandlingar om sexualteori". *S.Skr. V*. Stockholm: Natur & Kultur 1998.
- (1911): "Psykoanalytiska iakttagelser om ett självbiografiskt beskrivet fall av paranoia - dementia paranoides". *S.Skr. VI*. Stockholm: Natur & kultur 2000.
- (1916–17): "Föreläsningar 1915–1917". *S.Skr. I*. Stockholm: Natur & kultur 1996.
- (1917): "Sorg och melankoli". *S.Skr. IX*. Stockholm: Natur & kultur 2003.
- (1918): "Ur historien om en barndomsneuros". *S.Skr. VI*. Stockholm: Natur & kultur 2000.
- (1919): "Det kusliga". *S.Skr. XI*. Stockholm: Natur & kultur 2007.
- (1923a): "Jaget och detet". *S.Skr. IX*. Stockholm: Natur & kultur 2003.
- (1923b): "En djävulsneuros från 1600-talet". *S.Skr. XI*. Stockholm: Natur & kultur 2007.
- (1933): "Nya föreläsningar publicerade 1932". *S.Skr. I*. Stockholm: Natur & kultur 1996.
- IRON MAIDEN. (1982): "The Number of the Beast". *The Number of the Beast*. London: EMI.
- (1984): "2 Minutes to Midnight". *Powerslave*. London: EMI.
- JEFFERSON, L. (1927), *Rising High Water*. Wisconsin: Paramount Records.
- KLEIN, M. (1932): "The Psycho-Analysis of Children". *Int. Psycho-Anal. Lib.*, 22:1-379. London: The Hogarth Press.
- LAPLANCHE, J. (1999): *Essays on Otherness*. London: Routledge.
- LED ZEPPELIN. (1971): "When the Levee Breaks". [*Utan titel.*] London: Atlantic Records.
- MCCOY, J. & MINNIE, M. (1929): *When the Levee Breaks*. New York: Columbia Records.
- PATTON, C. (1929): *HIGH WATER EVERYWHERE*. WISCONSIN: PARAMOUNT RECORDS.
- RANK, O. (1924): *The Trauma of Birth*. New York: Dover Publications 1993.
- SMITH, B. (1927): *Backwater Blues*. New York: Columbia Records.