

BERGET, YNGLINGEN OCH SOLEN

Ett vitalistiskt motiv hos Karl-Erik Forsslund

av Ann-Sofi Ljung Svensson

Ljung Svensson (1959) är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och var under läsåret 2006/2007 STINT-stipendiat vid Nordeuropa Institut, Humboldt Universität, Berlin. Hennes kommande avhandling behandlar mottagandet av Selma Lagerlöfs verk i Tyskland runt sekelskiftet 1900.

När Göran Delling, huvudpersonen i Karl-Erik Forsslunds roman med samma namn (*Göran Delling*, 1906), i slutet av berättelsen väljer att ta sitt eget liv, gör han det i en innebördsrik och tids-typiskt pose. Med ryggen rak, blicken riktad uppåt och armarna högt sträckta mot himlen låter han sina skidor löpa utför det snöklädda berget mot branten. När skidorna släpper marken glider han rakt mot solen, »bort i den strålande fria oändligheten«. Bilden är sakral. Naturen är en kyrka och berget är dess predikstol. Solen är som ett »flammande rosettönster«. Göran dör i en akt av ljusstillbedjan.¹

Detta specifika motiv av ljusstillbedjan återfinns på många ställen i Forsslunds litterära produktion och har sitt moderna ursprung huvudsakligen i en tysk, vitalistiskt orienterad, litterär och konstnärlig bildvärld. Bilden av den nakne, rakryggade gossen på bergstoppen, med uppsträckta händer, handflatorna vända mot den strålande solen, nacken sträckt och blicken riktad uppåt, står att finna i tysk litteratur och bildkonst från 1890-talet och framåt. Konstnären och *Lebensreform*-ivraren Fidus, artistnamn för Hugo Höppener (1868–1948), målade flera varianter av motivet, och hans bild *Das Lichtgebet* (*Bön till ljuset*) från 1913 kom att massproduceras och spridas som vykort. Grundmotivet med den soldyrkande unge mannen blev ett ledmotiv för den tyska borgerliga reformrörelsen runt 1900 och återfinns i mängder av bilder. Just Fidus bild, som var den allra populäraste versionen, kom ett decennium in på 1900-talet att bli den tyska ungdomsrörelsens främsta ikon.

Karl-Erik Forsslund (1872–1941) är i dag en bortglömd författare. Hans litterära verksamhet har i historieskrivningen kommit att underordnas hans insatser för folkbildning och hembygdsvård.² Med all rätt. Många av de romaner, noveller, sagor och sånger han skrivit äger förvisso idémässig originalitet, men kan inte betraktas som vare sig nyskapande eller levande litterära verk. Av den som idag vill läsa hans

roman *Göran Delling: En lefnadshistoria i två böcker* krävs ett idéhistoriskt intresse och ett stort mått av uthållighet. De drygt sexhundra sidorna natursvärmerier och utopiska visioner i långa, monologiska, didaktiska partier är en utmaning för moderna läsare som söker läsupplevelser med relevant koppling till samtiden. Romanen är en lyrisk, retorisk gestaltning av en svunnen tids exalterade ungdomsideologi: »Vak upp, alla redliga drängar!« – så både börjar och slutar romanen om Göran Delling.

Men just på grund av detta är Forsslunds texter fascinerande läsning. På få ställen i den svenska litteraturen träder det förra sekelskiftets idévärld så konkret och direkt fram som här. Hans litterära produktion är ett koncentrat av det begynnande 1900-talets dominerande ideologiska drag; reformism, framstegsoptimism, folkbildningsiver och ungdomskult; men också av antimodernism, civilisationskritik, reaktion, nyreligiositet och mysticism. Han förenade på tidstypiskt vis ett radikalt samhällsengagemang med reaktionära visioner och under sin levnad var han av just detta skäl en av stora och skilda grupper högt skattad författare. Man måste betrakta Forsslund som en modern författare; han sysselsatte sig med modernitetens frågor, han hade blicken riktad mot framtiden och han visade en optimistisk förändringsvilja.

Karl-Erik Forsslund var verksam som litteratör – först som journalist och så småningom även som författare – från 1890 och fram till sin död. De första litterära publiceringarna gav inget större genomslag. Först med romanen *Storgården: En bok om ett hem* (1900) blev han ett namn.³ Romanen blev populär framförallt bland ungdomar, som i Forsslunds utopiska hembygdsidyll såg ett radikalt och sunt alternativ till det fördärvliga storstadslivet. Kring romanen utvecklades en kult och det verkliga Storgården, Forsslunds hem i Dalarna, blev en av ungdomsrörelsens vallfartsorter.

Ytterligare ett par romaner, tio diktsamlingar och ett stort antal visor blev resultatet av hans litterära verksamhet. Några av hans vand-

ringsvisor har levt vidare in i vår tid. Vid sidan av detta producerande han i en aldrig sinande ström texter och föredrag om framför allt hembygdsvård och bedrev ett hängivet folkbildningsarbete. Han har huvudsakligen gått till historien som den som startade Brunnsviks folkhögskola 1906, vilken ganska snart kom att knytas till arbetarrörelsen. De sista decennierna av sitt liv ägnade Karl-Erik Forsslund åt sitt mastodontverk *Med Dalälven från källorna till haven*.⁴ I 27 band beskrev han sina vandringar längs Dalälvens sträckning och nedteknade berättelser om det han befarade vara de sista kvarlevorna av en genuin svensk lantbruksbygd. Hans intentioner och ambitioner kan liknas vid dem som drev Arthur Hazelius, Skansens skapare.

Det är inte svårt att karaktärisera Karl-Erik Forsslund som tänkare och samhällsdebattör. Han var utan tvekan radikalt konservativ. Det radikala låg i hans mycket tidsenliga strävan att vilja skapa en ny människa och ett nytt samhälle. Med total hängivenhet och med stark intensitet arbetade han för att väcka tidens ungdom ur sin förmenta slummer och få dem att inse att framtiden var deras – om de bara hanterade sitt kall rätt. Sekelskiftet 1900 och decennierna därefter genomsyrades i hela västvärlden av reformvilja inom alla områden. Men denna reformvilja kunde ta sig många olika uttryck och behövde inte vara av framstegsvänligt och modernitetsbejakande slag. I Forsslunds fall handlade det om att återuppväcka och omgestalta det gamla svenska bondesamhället med dess försvinnande seder och bruk. »Men detta tillbaka var ett framåt«, tänker romanfiguren Göran Delling då han i andra delen av sin levnadsteckning väljer att återvända till den ärvda gården.⁵ Med hjälp av jordreformer, kooperation och småskalig hantverksproduktion skulle framtiden för människan i Forsslunds vision åter bli ljus; långt ifrån den mörka, smutsiga och sjuka industristadens levnadsvillkor. Det är i dessa sammanhang som romanen *Storgården* kom att appellera till stora ungdomskaror, som

kulturförklarade Forsslund och hans regressiva utopi.

Denna typ av framtidsvision var han naturligtvis inte ensam om. Det blåste en vind av reaktion över hela västvärlden åren runt sekelskiftet 1900. Motståndet mot det moderna livets förmenta baksidor var starkt och många ville stoppa den snabba utvecklingen, minska dess negativa verkningar eller leda utvecklingen i en annan riktning. Påverkan från en rad europeiska reformivrare har påvisats i Forsslunds texter. Det är främst den engelska Arts and Crafts-rörelsen – William Morris och John Ruskin – som nämnts, men även Kropotkins visioner om jordreformer har satt direkta spår.⁶

I den här artikeln vill jag visa att Forsslund var starkt påverkad även av den samtida tyska idédebatten. Några forskare och skribenter har nämnt inflytandet från Nietzsche och Haeckel, men här finns, som jag ser det, flera viktiga tyska impulser och större sammanhang som är av avgörande betydelse för förståelsen av Forsslunds reforminriktning och de explicita uttryck som den kom att ta sig i hans litterära texter.⁷ Den antimoderna, radikalt konservativa reformviljan som är så tydlig hos Forsslund var i Tyskland starkare än på andra håll i Europa. Den tyska *Lebensreform*-rörelsen var bred och mångfacetterad men hade ett gemensamt fokus på den unga, sunda och naturliga människan. Där låg förhoppningen om en ljusnande framtid.

Jag har valt att inrikta mig på det vitalistiska motivet *ljustillbedjan*, dels för att soldyrkan är ett starkt tematiskt och innebördsrikt inslag i Forsslunds litterära produktion, men framförallt för att motivet är ett uttryck för det tidiga 1900-talets stora intresse för att skapa en ny människa och ett nytt samhälle. Ljustillbedjansmotivet kan ses som en brännpunkt, en fixpunkt eller ett emblem, som återger den vitalistiska grundtanke som genomsyrade förändringsviljan i både Sverige och Tyskland under de första decennierna av 1900-talet.

Fidus (Hugo Höppener), *Bön till ljuset*, 1890-tal.
Deutsches Historisches Museum, Berlin. © Hugo Höppener / BUS 2007.

Den bedjande gossen

Hur ser då ljusstillbedjansmotivet ut? Varifrån kommer det? Hur ska dess specifika innebörd vid tiden strax efter sekelskiftet 1900 tolkas?

Jag kommer i analysen att ta min utgångspunkt i en mycket konkret bild; nämligen i en av de massproducerade bilder av Fidus som trycktes som vykort 1913 – *Lichtgebet* – men som fanns spridd i olika varianter sedan 1890.⁸ Forsslunds användning av motivet är helt klart av ekfrastisk karaktär; det ligger så nära de många bildförlagor som cirkulerar i hans samtid att en bildpåverkan måste föreligga. Det betyder emellertid inte att just Fidus bild har varit huvudkällan till Forsslunds motiv, men den återger de huvudsakliga komponenter som är verksamma i flertalet bilder och plastiska konstverk med samma motiv vid den här tiden. Sannolikheten för att Forsslund mött Fidus bilder är dock mycket stor. Hans bilder var kända i litterära kretsar redan från 1890-talet, eftersom han var en efterfrågad bokillustratör i populär jugendstil.

Bilden är stilistiskt stram och återhållsam. Den innehåller tre grundkomponenter; berget, den nakna ynglingen och solen. Berget är en karg klippa och den unge pojken står på tå på toppen och sträcker hela sin nakna kropp och sina armar upp mot solen. Ansiktet är vänt mot solen och likaså handflatorna. Himlen är djupt blå och några vita, markanta moln ger dramatik åt bilden.

Bilden kan ses som en parafras på Caspar David Friedrichs målning *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), där en man står på toppen av ett berg och blickar ut över en dal höljd i dimma. Precis som vandraren i Friedrichs bild så står ynglingen hos Fidus med ryggen vänd mot betraktaren. Effekten blir densamma. Figuren blir en punkt där betraktaren kan träda in i bilden och inta en identifikatorisk position. Jaget, individen, sätts i centrum.

Men bilderna skiljer sig samtidigt åt: Friedrichs bild är kontemplatorisk, lugn och vemodig. Den gestaltar en längtan och en religiös

förvissning om att det egentliga livet väntas på andra sidan. Verkligheten är höljd i dimma. Ljuset finns i fjärran. Ditt strävar människan.

Fidus bild utstrålar i stället en stark vitalism och kraftfull optimism, som placerar den unge mannen mitt i livet, på jorden. Med magnetisk kraft drar den segervisse ynglingen snarast solen, livet, ner på jorden. När huvudpersonen i Forsslunds roman *Storgården* i tanken söker sitt sanna hem uttrycker han sig på ett sätt som överensstämmer med individcentreringen i Fidus-motivet: »I molnen ligger det, i luften svävar det, tätt öfver ett högt bärg långt bort i värden. Jag kunde nå det och dra ner det till jorden, om jag blott vore däruppe på bärgtoppen.«⁹

Fidus-motivets anknytning till Friedrichs bild är ingen tillfällighet. Runt 1900 uppstår ett förnyat intresse för Caspar David Friedrich och hans bilder. Från sin död 1840 fram till dess hade han i princip varit bortglömd. Den tyska reformrörelsen återupptäcker hans bildvärld och sätter den i samband med den genuint tyska »innerligheten« och med tanken om människans integrering i naturen. Det blev framförallt hans berömda »ryggbilder« som avsatte spår i den samtida konsten decennierna efter år 1900.¹⁰

En av utgångspunkterna för tolkningen av Fidus bild finner man hos Friedrich Nietzsche. Det som skiljer denna bild från många andra gestaltningar av motivet runt sekelskiftet 1900 är närheten till inledningsscenen i *Also sprach Zarathustra* (1883–1885). Zarathustra står på berget i soluppgången och talar till solen innan han ska stiga ner till människorna och sprida sitt omstörtande evangelium om Guds död och övergångsmänniskan. Vid sin sida har han sin örn, »det stoltaste djuret« och sin orm, »det klokaste djuret under solen«.¹¹ De tre grundkomponenterna är de samma och på flera av Fidus varianter av bildmotivet finns en rovfågel cirklande på himlen.¹² Anknytningen till Nietzsches verk finns även i den förlaga som uppenbarligen måste ha legat till grund för Fidus första version *Zu Gott* från 1890. Av Fidus läro-

mästare Karl Wilhelm Diefenbach finns en bild med titeln *Sonnenaufgang: Auf dem Haupte der Sphinx, dem einstigen Lebensrätsel, jauchzt die verjüngerte Menschheit dem Erlösungstage entgegen*.¹³ Bilden förställer en ung man och en flicka på en bergsklippa vid soluppgången. Pojken sträcker sina armar mot solen, som med sina strålar omsluter hela klippan. Det intressanta är att klippan är formad som ett huvud – en sfinx – och de båda ungdomarna står på dess panna. Hos Nietzsche talar Zarathustra till den uppgående solen: »Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hätttest, welchen du leuchtest!«¹⁴ »Gestirn« betyder stjärna, och så ser det också ut i den svenska översättningen.¹⁵ Men »Gestirn« ligger nära ordet »Stirn« som betyder panna, vilket talar för en Nietzschepåverkan i Diefenbachs bild.¹⁶ De båda orden har ett gemensamt ursprung i verbet »strahlen«, stråla. Likaså finns anspelningar på uppenbarelseboken. När Babylons sköka är störtad och det nya Jerusalem har uppstått ska alla se Guds ansikte, »och hans namn skall stå tecknat på deras pannor«, inte längre vildjurets eller satans märke.¹⁷ Hos Diefenbach – och hos Nietzsche – är det människan själv som är tecknet. Innebörden av Diefenbachs bild med dess titel – tanken om den unga, jublande, nyförlossade människan som världens fixpunkt – speglar grundtematiken i Nietzsches text. Det är här man måste ta sin utgångspunkt vid tolkningen av Fidus *Lichtgebet*-variationer.

Posen hos den ljustillbedjande unge mannen är dock inget nytt motiv vid sekelskiftet 1900. Den kan ledas långt tillbaka i tiden. Ett av de allra första bevarade konstnärliga uttrycken är en vida känd bronsstaty från Rhodos cirka 300 f.Kr. Den föreställer en ung man som sträcker sig uppåt med huvudet lätt lutat bakåt och med armarna sträcka mot himlen. Handflatorna är vända uppåt. Statyn – som har fått namnet *Der betende Knabe* – står idag i Altes Museum i Berlin, men dess väg dit är krokig. Den har från 1500-talets början då den kom till det europeiska fastlandet varit i både italiensk,

brittisk, österrikisk, tysk, fransk och sovjetisk ägo och haft många olika namn. Till Berlin kom den första gången i mitten av 1700-talet. Efter Fredrik den Stores död flyttades den från Sanssouci i Potsdam till Kungliga slottet i Lustgarten i Berlins mitt. Efter en tur som krigsbyte till Frankrike och placering i Louvren under Napoleon-tiden kom den efter Wien-kongressen tillbaka till den tyska huvudstaden och placerades i det nybyggda Altes Museum 1830. 1945 blev den åter krigsbyte och placerades fram till 1958 i dåvarande Leningrad. Sen åter till Berlin.¹⁸ Det intressanta med denna odysse är att *Der betende Knabe* åren runt sekelskiftet 1900 fanns i Berlin. Att denna staty varit en inspiration för Fidus, som levde i Berlin under 1890-talet, är helt klart. En av hans ljusbönsvarianter heter just *Betender Knabe* (1906).¹⁹ Men statyns rundresa visar också på intresset för figuren och för den påverkan den haft på stora delar av Europa.

Der betende Knabe gav redan i slutet av 1700-talet upphov till avgjutningar för offentligt och privat bruk.²⁰ Den finns på flera platser i Europa och förekom även som masstillverkad statyett för hemmiljö. Även Forsslund kan ha stött på den eftersom en fransk bronsavgjutning – *La Génie* – sedan 1836 står i Rosendals slottspark i Stockholm. Där har den idag namnet *Solsångaren*, som den fått efter Carl Milles Tegnérmonument med samma namn (1926) vid Strömparterren i Stockholm.²¹ Det sena namnet passar alldeles utmärkt in på sentida tolkningar av statyn och dess gestik.

Hur den ursprungliga innebörden av armgestiken hos *Der betende Knabe* ska tolkas råder det dock delade meningar om. Den nuvarande gestiken är en produkt av tiden i Frankrike under 1600-talet. Bronsoriginalet hade då det hittades på Rhodos och började sin vandring runt i Europa inga armar. Endast axelpartiet fanns kvar, vilket visade att armarna varit lyfta mot höjden. Hur händerna var formade och om handflatorna var vända uppåt kan ingen idag veta. Genom tiderna har gestiken hos *Der be-*

tende Knabe bland annat tolkats som gudsbön, solbön, som en segergest efter idrottsevenemang och mer specifikt som en homoerotisk hyllning till Zeus eller till den romerske kejsaren Hadrianus.²²

Der betende Knabe kan på flera sätt knytas till sekelskiftet 1900. Vid konstnärskolonin Mathildenhöhe i Darmstadt, den tyska reformrörelsens högsäte, uppfördes 1905 en nästintill identisk staty, som har en dokumenterad anknytning till gossen från Rhodos.²³ Den är ett monument över diktaren Gottfried Schwab och föreställer diktarens genius. Konstnären Ludwig Habich gjorde några år senare ytterligare en staty – *Adorant* (1912) – vars armgestik ligger ännu närmare uttrycket hos *Der betende Knabe*.²⁴

De uppåtsträckta händerna med de uppåtvända handflatorna – den s.k. Adorant-gesten – är dock av ännu tidigare ursprung.²⁵ Gesten har använts både i förkristen och i kristen tid. I Roms kristna katakomber förekommer bilder av samma slag. Likaså inom tidig islamisk konst och på nordeuropeiska hållristningar. Det äldsta bevarade föremålet med detta motiv är en liten elfenbensrelief som gjordes för ca 35 000 år sedan.²⁶ Gestiken har tolkats som en bön- eller tillbedjansgest och under kristen tid har den också använts så. Fortfarande idag brukas den inom den kristna kyrkans liturgi; exempelvis vid välsignelsen. Att vända handflatorna uppåt och höja sina händer är att visa att man är beredd att ta emot Gud. Det är en gest av tillbedjan och öppenhet, av ett givande och tagande. Likaså är adorantgesten den sedvanliga bönegesten inom islam. När Fidus i sina bilder och Forsslund i sina texter använde sig av denna gestik så talade de till läsarnas kollektiva medvetande om dess traderade innebörd.

Men Fidus *Lichtgebet* är inget kristet uttryck. Det är inte heller Forsslunds litterära gestaltningar av motivet. En förändring av motivets innebörd i vitalistisk anda sker under de sista decennierna av 1800-talet. Den kristet religiösa tillbedjan av en utomvärldslig gud tonar bort och en kult av människan, livet, jorden

och ljuset växer fram. Motivets nya innebörd är ett uttryck för den genomgripande förändring som det västerländska samhället genomgår decennierna före år 1900 och som kom att fångas upp, formuleras och finna sin förmedlare i Friedrich Nietzsche. Tanken om Guds död och om den nya människans intåg är det begynnande 1900-talets signum. Härur emannerar intresset för att reformera människan och samhället. Däri ligger den centrala innebörden av ljusbönsmotiv.

Motivet kom att bli väl företrätt inom framförallt konsten. Men även inom litteraturen står det att finna. De flesta förekomsterna hittar man i den svenska litteratur- och konsthistorien dock först en bit in på 1900-talet. Hos konstnärer som Carl Milles, J. A. G. Acke och Eugén Jansson finns målningar med kroppspositioner som kan förknippas med ett vitalistiskt ljusbönsmotiv.²⁷ Hos Edith Södergran finns det litterärt gestaltat.²⁸ Likaså hos Elsa Beskow.²⁹ Karl-Erik Forsslund var dock mycket tidigt ute. Redan år 1899 hittar man hos honom den första litterära varianten av motivet. Det kan med stor sannolikhet tillskrivas en tendentiös orientering mot samtida tysk konst, litteratur och livsåskådning. Av de skönlitterära texterna att döma läste han Friedrich Nietzsche och Ernst Haeckel; han var förtrogen med bilder av Arnold Böcklin och Max Klinger; med musik av Richard Wagner.³⁰

Den nya människan

Det är viktigt i detta sammanhang att koppla ljusbönsmotiv till de sociala och kulturella reformsträvandena i Tyskland och Sverige runt sekelskiftet 1900. Karl Erik Forsslund måste ses som en representant för den tyska livsreformrörelsen i Sverige. Ingen svensk kulturpersonlighet ligger så nära den som han. Inte ens Ellen Key, som inte bara tog starka intryck från tyskt håll, utan framförallt var en aktiv kraft i den tyska idéproduktionen. Key var huvudsakligen realpolitiskt inriktad, medan Forsslund i

högre grad anammade den ockulta, mysticistiska och esoteriska sidan av den tyska livsreformrörelsen.

Die Lebensreform i Tyskland var en bred, oenhetlig och i huvudsak socialreformativ rörelse som växte fram under 1890-talet som reaktion på, och oftast i opposition mot, det moderna, urbana livet. Den fick sitt starkaste genomslag under 1900-talets första decennier. Kärnan var mycket konkret: vegetarianism, naturläkekonst och nudism. Runt denna kärna utvecklades en mängd olika, sinsemellan oorganiserade, reformativa rörelser, som täckte in stora delar av mänskligt liv och som alla grundade sina föreställningar om människan på naturlighet. Det handlade om att skapa förutsättningar för det man ansåg vara ett »naturligare levnadssätt«. Det utopiska målet var en kroppsligt och själsligt hel och sund människa i stånd att omforma hela samhället. Här fanns radikala förespråkare för klädreformer och sexualreformer. Här fanns de som förordade trädgårdsstäder, konstnärskolonier och kooperativ. Här fanns monism och mer ockulta företeelser som antroposofi och teosofi. Men här fanns även reaktionära yttringar som hednatro och rasism; den ideologi som i tysk idéhistoria benämns *völkisch*. Konstnären Fidus företrädde i en enda person ett flertal av de riktningar som kännetecknar *Lebensreform*-rörelsen och han förenade i sin ideologiska och konstnärliga utövning för vår tid paradoxala hållningar. Bland annat var han vegetarian, nudist, anhängare till klädreformer och stark förespråkare för en friare syn på äktenskap och sexualitet, även homosexualitet. Samtidigt hyste han rasistiska uppfattningar som tog sig uttryck i ett intresse för *das Völkische*. Men han var även både monist och teosof och ritade tempelbyggnader till solens gud.³¹

Det är huvudsakligen i den visionära och utopiska överbyggnaden hos rörelsen som Karl-Erik Forsslund kan ges plats, inte i den realpolitiska och socialreformativa basen, där Ellen Key verkade. Det syns allra tydligast i idéro-

manen om Göran Delling, där huvudpersonens utopiska vision är »Enhetsriket«, en monistiskt inspirerad samhällsform där andan är ett med materien. Att Forsslund trots sina tidiga reformativa strävanden och sin anknytning till socialdemokratien aldrig kom att bli aktivt delaktig i det svenska folkhemsbygget – utan snarast dess kritiker – blir genom en läsning av *Göran Delling* förklarligt; han var alltför modernitetsföraktande och verklighetsfrämmande för ett land som bejakade det moderna livet och som skulle komma att ta sina flesta idéer från USA.³² Det är emellertid märkligt att Karl-Erik Forsslund inte hade några framgångar i Tyskland. Han var som klippt och skuren för att passa in i delar av de tyska livsreformsträvandena. Men det blev bara några enstaka översättningar och ett fåtal omnämnanden i litterära tidskrifter.³³ Andra reformister som Ellen Key och Carl Larsson däremot trycktes i massupplagor och var del i den samtida idédebatten. Carl Larssons *Ett hem* (1899) publicerades 1909 med framgång i Tyskland och det borde därefter ha varit möjligt att ge ut en översättning av Forsslunds *Storgården*.³⁴

Forsslunds radikalism och tidiga vänsterengagemang kom med åren att ersättas av konservativ och rent reaktionär civilisationskritik. I hans senare texter möter man en mer resignerad skribent som förlorat mycket av sin visionära glöd och sin tro på att genomgripande kunna förändra samhället. Där handlar det huvudsakligen om att rädda det som räddas kan. Studerar man hans texter med siktet inställt på just de reaktionära dragen ser man emellertid att de fanns där redan från början. Motståndet mot det moderna stadslivet och dess förmenta baksidor är genom författarskapet kärnan i hans ideologiska hållning. Hela hans verksamhet handlade om att stävja de negativa effekter som han ansåg att industrialiseringen och kapitalismen fört med sig. Den grundläggande, regressiva tanken om att det var hembygden och den egna jorden som var individens rätta element och platsen för ett reformerat samhälle gör att Forsslund

även hör nära samman med den ideologiskt förankrade *Heimatkunst*-rörelsen i Tyskland runt sekelskiftet 1900, en rörelse som kan inordnas i de omfattande livsreformsträvandena och som kom att utgöra en grogrund för 1930-talets mysticistiska *Blut und Boden*-ideologi. I Forsslunds texter är jordmystiken påtaglig. Redan i *Storgården* beskrivs hur det nya livet på landet har sina »sakrament«. Det är ur den egna jorden, hembygden, som den unga, starka människan hämtar sin kraft.

Och hvarje vår måltid är ett glatt och högtidligt anammande af jordens lekamen och blod. Alla sommarens bär och alla höstens frukter – de äro klara droppar af detta blod, de äro saftpärlor, prälsade ur jordens fulla barm, ur vår gamla moders stora varma hjärta. Du som törstar och försmäktar – lägg dig ned på marken, sug de röda pärlorna, drick din moders starka, rena blod! Känner du icke varma floder strömma genom dina uttorkade ådror – känner du icke unga krafter sjunga i muskler och närver?³⁵

Solens son på Storgården

Första gången ljusstillbedjansmotivet uppträder som konkret gestaltning i Forsslunds litterära produktion är i *Historier* utgiven 1899.³⁶ I novellen »Toner« liknas en musikkonsert vid jordens skapelse. Ur ett kaos av toner – av bubblor – stiger en verklighet fram. »Och varje bubbla var en ton, och varje ton var en härlig ynglingagegestalt, naken och senfull, och i ett långt slingrande tåg stego de mot höjden.«³⁷ Bilden är intressant eftersom den så tydligt visar kopplingen mellan nakna, smidiga och starka ynglingar och skapandet av en ny högre världsordning. Här saknas visserligen armgestiken och solen, men den nakna gossen är utan tvekan densamme som i ljusstillbedjansmotivet. Längre fram i samlingen, i novellen »Moln«, är det några skira »molnjungfrur« som ger motivet gestalt. Här handlar det om bön och tillbedjan. De fem molnflickorna dansar i ring kring solen.

Det är kväll och solen ses sjunka. »Molnjungfrurna upphörde att dansa, lade sig åter stilla i den brinnande rymden och sågo tankfullt ned mot solen. De lågo så en stund; därpå reste de sig mot det blåa valfvet, som småningom bleknade, och sträckte sina vita armar mot höjden, som i en ropande bön och en lidelsefull längtan.«³⁸ Den litterära gestaltningen leder tankarna till jugendillustrationer och den kan mycket väl vara inspirerad av Fidus bildsvit *Tempeltanz der Seele* (1894), där nakna kvinnokroppar i sirlig dans avtecknar sig mot en glödande sol.

Det är emellertid först i *Storgården* som motivet visar sig i större omfattning, i sin mest explicita form och i en mer realistisk ram. Romanen utkom 1900 och handlar om Karl-Herman Bondesson, berättarjaget och författarens alter ego, som söker sig ut i världen; först till småstaden, sedan till storstaden. Men vantrivseln i den moderna stadsmiljön blir allt starkare hos honom och han söker sig tillbaka till sin hembygd på landet för att där finna ro och en meningsfull tillvaro. I början av romanen beskriver Karl-Herman sig själv som »hedning« och »kättare« i ett brev till sin tillkommande: »ser du icke då ett själfullt ansikte med ögonen riktade uppåt och fyllda af strålande helig vrede [...] ser du icke då en naken soldyrkare, en senfull, härlig ynglingagegestalt, han står på en bärgtopp och skrattar mot solen [...]«³⁹ Positionen är nästintill exakt. Här finns den nakna kroppen, ansiktet mot solen, berget. Endast armarnas uppsträckta position saknas.

Den hittar man dock en bit längre in i romanen. Även här beskriver berättarjaget sig själv. Han inser att hans liv i staden håller på att förvandla honom till en »stenmänniska«. Men »friluftssanden« finns levande inom honom och han ser den »djupt därinne [...] som en mörk skepnad, tyst och orörlig, med armarna sträckta mot höjden. Och han växer, jag ser honom sakta skjuta uppåt genom dimman, våldig och vördnadsbjudande, och ser hans armar sänka sig och lägga sig i kors öfver det breda bröstet, lugnt och hvilande.«⁴⁰

Det mest explicita användandet av motivet finns i slutet av romanen. Karl-Herman skriver brev till sin vän i staden, Bruno, som är »mycket sjuk« och påverkad av stadens »nevrasteniker« och »weltschmerzare«. Karl-Herman agiterar starkt för sin nya »religion« – »hedendom« och »solröksmystik« – med en lyrisk, nietzscheanskt färgad hyllning »till det jublande unga fästtåg af fulländade människor, som en gång skall vandra på jordens vägar! Fästtåget av gudamänniskor!« Dikten börjar med en scen vid soluppgången:

Om morgonen, om morgonen
i röda soluppgången
[---]
Och spänstiga och viga vi
oss svinga upp på klippan topp
och bada där vår nakna kropp
i gyllne luft, i sol och vind,
i doft af hägg och rönn och lind,
och böja knä och lyfta
mot höjden våra händer.
Och soln sin hälsning sänder
oss, sina glada söner,
och lyss till våra böner.

Samma dikt avslutas med en bönescen i kvällsolen:

Om aftonen, om aftonen
i röda solnedgången
– hör sången, taltrastsången! –
vårt hufvud åter böja vi
och våra händer höja vi
mot solens röda hus,
som hägrar långt i väster.
Vi prisa och vi lofta
vår Gud, vi solens präster.⁴¹

I *Storgården* förekommer också två figurer – *Snödroppen* och *Solrosen*.⁴² Karl-Herman skickar från staden sin blivande hustru Birgit ett paket till julen. Ur »bomull och mjuka spånslingor« packar hon upp en liten statyett med namnet »Solrosen«: »det är en ung kvinna – en syster till Snödroppen – smärt och fin; hon står och sträcker sina armar våldsamt uppåt, med tillbakakastat hufvud och slutna ögon, som om hon sträckt sig efter solen i vild, förtviflad längtan.«⁴³

Solrosen är gjord av Trelleborgskonstnären Axel Ebbe (1868–1941).⁴⁴ Sedan 1912 står en kopia som staty i Kungsparken i Malmö, men originalet formgavs och visades första gången i Paris 1893. Den kvinnliga kroppen i Axel Ebbes *Solrosen* intar en symbolisk och helt klart tidsstereotyp position som är identiskt med Fidusbilden: Hon står på tå på en sten och sträcker ut sin nakna kropp mot himlen, med bakåtlutat huvud och uppsträckta armar, handflatorna är vända uppåt.

Förmodligen fanns *Solrosen* även som statyett för hemmiljö. En skribent med signaturen Finn skriver den 8 september 1929 i *Dagens Nyheter* en lång artikel med anledning av en efterlängtat resa till Forsslunds gård. Artikeln är raljant och självironisk och beskriver den nu något åldrade skribentens starka upplevelser av sin ungdoms läsning av romanen *Storgården*. Han var 17 år och »drömde Storgårdsdrömmar« tillsammans med en jämnårig flickvän:

Vi hatade städerna – mycket emedan där lågo skolorna, och nu voro ferierna på upphållningen, men också emedan det stod i Storgårdsboken att man skulle så göra. Vi gingo över dagstänkta berg, fallera, och skulle bosätta oss i en rödmålad koja, om den bara var tillräckligt gammal och förfallen; möblerna skulle också vara gamla och rankiga och i var sitt hörn av storstugan skulle Solrosen och Snöklockan stå, ty naket skulle det vara. Det hörde till pjäsen. Ibland skulle man göra pilgrimsfärder till Storgården, själva urkällan och upprinnelsen till lycksalighetens rike, fullt av naturlighet och fritt från all förflackande stadskulturförkonstling. Då och i evighet, amen skulle man ha gråa vadmalskläder – knäbyxor, för annars var det inte rätt – en fladdrig halsduk och en stor hatt.⁴⁵

Förutom att texten är en fascinerande beskrivning av en ungdomskultur runt år 1900 – skribentens far försökte tydligen tämja sonens radikala livsyttningar – vittnar den om de två figurinernas betydelse i romanen. Texten visar också upp de viktigaste beståndsdelarna i storgårdskulturen; antiurbanism, landsbygdsromantik, utopism, ungdomlighet, naturlighet och estetisering.

Storgården är en roman om storstadshat och hembygdsromantik. Det är också en roman som hyllar ungdomen och dess förment förlösande kraft. Men framförallt är det en roman om den nya, »hela« människan som i samklang med natur och tradition ska leda det moderna samhället in på den rätta vägen. På landsbygden bland berg, skogar, gårdar och stugor finns hon. »Endast där kunna vi på samma gång samla och vidga oss – bli hvad det är meningen att vi skola bli, helgjutna, fullödiga människor – stärka våra slappa muskler och fördärfvade närver och stämma själ och kropp så att de samklinga i ett djupt, fullt, mäktigt durackord! Sunda och glada själar i sunda och sköna kroppar!«⁴⁶ Det är denna – för tiden stereotypa – människa som ljusbönsmotivet gestaltar i romanen.

Göran Delling – övergångsmänniskan

I romanen om Göran Delling framträder inte ljusstillbedjansmotivet lika konkret, förutom i avslutningens soldödsscenen. Men hela romanen genomsyras av jord-, luft- och solmystik, och det finns flera bildfragment som anknyter till motivet. Den avslutande bilden av Görans död är dock intressant och kan ses som ett emblem för det sammanhängande idékomplex som romanen gestaltar.

Romanen är märklig. Det är en sexhundra-sidig idéroman i modernistisk, primitivistisk anda. Trots sin anspråksfulla undertitel – *En lefnadsteckning i två delar* – har den en mycket tunn och odramatisk intrig, som enkelt låter sig sammanfattas. Göran lever som pojke hos sina morföräldrar på en ödslig landsbygd någonstans i den svenska fjällvärlden. Hans far är framgångsrik »bolagskung« och bosatt i en stad. »Det är han som bygger kasärner, kyrkor, fabriker – allt för att stänga ute solen ock böja, förslava, förfula människorna.«⁴⁷ Hans mor är död eftersom hon inte kunde leva i stan, »utan längtade sig sjuk och tynade bort«.⁴⁸ Göran

brås på sin mor och visar sig vara en grubblare och tänkare. Han lever i en förtrollad sagovärld och påverkas starkt av sin hedniska morfar och kristna mormor. De båda berättar fantastiska sagor om hur jorden och världen är beskaffad. När Göran kommer i tonåren förlorar de mytiska berättelserna emellertid sin kraft och hans värld blir tom och innehållslös. Han ger sig av till staden och på en lång resa i Tyskland i jakt på en meningsfull tillvaro.⁴⁹ Till slut återvänder han till hembygden och sammanfattar sina erfarenheter och nyvunna insikter i en vision om Enhetsriket, där kropp och själ, verklighet och mystik, modernitet och tradition förenas. Göran inser att hans messianska gärning är fullbordad och han lämnar till de efterlevande att förverkliga hans rike. Han tar sitt eget liv.

Titeln och inledningen på romanen anspelar på Selma Lagerlöfs debutroman *Gösta Berlings saga* (1891). Visserligen har Forsslund valt sin romanfigurs namn med omsorg – *Göran* syftar på drakdödaren och *Delling* är morgonrodnadens gud i fornnordisk mytologi – men ljudlikheten med namnet på Lagerlöfs romanhjärte är slående.⁵⁰ Dessutom inleds Forsslunds roman med att den unge Göran – precis som Gösta – står i »predikstoln«. Det är Torsbärgets, en »naken klippa i skogens hav«, i naturens egen kyrka. Långt upp i bergen ligger denna kyrka. Himlen är dess tak, den skogbevuxna markens dess golv, klippornas dess väggar och »mitt i satt solen som ett flammande rosettfönster«.⁵¹ Det är här, under solen, som Göran – likt Zarathustra – hämtar inspiration till sitt evangelium om »livet själf« som tidens nye gud.⁵² Och som i Berlings Värmland så blåser i Dellings värld en förändringens vind. I denna predikstol finns inte längre plats för »gamla feta makliga prostar«. »Man kunde tro att de som byggde den endast ville höra unga friska viljor tala, viga klättrare och järva bärgbestigare.«⁵³

Romanen har sin huvudsakliga utgångspunkt i den monistiska enhetslära som förkunnades av Ernst Haeckel (1834–1919), men den förenar monismen med en hednatro och mysticism som

ger den ockulta drag. Karl-Erik Forsslund var väl förtrogen med Haeckels monistiska lära. Redan 1902 översatte han två av Haeckels föredrag som gavs ut av Wahlström & Widstrand.⁵⁴ Det finns all anledning att utgå från att Forsslund på originalspråket tidigare även läst Haeckels mest populära skrift *Die Welträthsel* från 1899,⁵⁵ som kom i svensk översättning först 1902.⁵⁶

Den haeckelianska monismens är en förnuftsorienterad livsåskådning grundad på naturvetenskap och utgångspunkten är den darwinistiska utvecklingsläran. Allt i tillvaron, materia såväl som ande, är skapat av en och samma grundsubstans – en slags atomteori – och underkastat en ständig förändring. Ur ett urtöcken, en urnebulosa, har allt liv uppstått och sedan i ett »lagenligt skeende« utvecklat till en världsordning.⁵⁷ Allt är med andra ord natur och även den mänskliga själen måste förklaras som en naturens framträdelseform. Någon metafysisk nivå i skapelsen finns inte. Naturen är sin egen skapare och därmed sin egen gud. Monismens skapelseberättelse får dock en religiös dimension, som saknas hos Darwin, genom att naturens skapande förmåga liknas vid en inneboende gudomlig kraft som finns överallt. Gud blir »den oändliga summan af alla naturkrafter«.⁵⁸ Allt – organiskt som oorganiskt – är delaktigt i det gudomliga, som kan beskrivas som strävan efter enhet och harmoni, och som materialiseras i solen: »Solen, den lysande och värmande gudomlighet, på hvars inflytande synbarligen allt organiskt lif omedelbart beror [...]«.⁵⁹ På så sätt blir monismen en livsåskådningslära som söker förena vetenskap med religion, materia med ande. Genom denna överbyggnad kom monismens förespråkare att i hög grad intressera sig för den sociala dimensionen av mänskligt liv. Att även samhället skulle organiseras i en naturenlig, syntetisk, harmonisk anda blev en konsekvens. Här finns den livsåskådningsmässiga grunden till Göran Dellingens traktat om det nya Enhetsriket.⁶⁰

Som tydligast gestaltar Forsslund sin monistiska livsåskådning i novellen »Soltanken«

(1899). Soltanken är just den kraft, den ande, det jag, som genomsyrar naturen. I novellen får läsaren följa soltankens olika materialiseringar; från människa till jord, till träd, till blad, till fågel och åter till människa.⁶¹

Flera tyska romanförfattare som var med om att i litterär form sprida monismen. Fredrik Böök har hävdat att Forsslund var påverkad av Wilhelm Bölsche och Bruno Wille.⁶² Båda dessa författare ingick i den kreativa och inflytelserika Friedrichhagener Dichterkreis i Berlin under 1890-talet, där bland annat August Strindberg och Ola Hansson var delaktiga. Till kretsen hörde tidigt även Fidus. Det är mycket sannolikt att Böök har rätt.⁶³ Det finns många likheter mellan framförallt Bruno Wille (1860–1928) och Karl-Erik Forsslund. Willes roman *Offenbarungen des Wachholderbaums. Roman eines Allsehers* (1901) kan ses som en direkt förlaga till Forsslunds roman om Göran Delling. Den är en mysticistiskt orienterad idéroman i två delar, där huvudgestalten är en man som i livet söker en harmonisk balans mellan materialitet och andlighet. Precis som hos Forsslund finns lösningen i naturen. Båda romanerna är skrivna av författare som helt klart delar världsbild, livsåskådning, begreppsfär och litterär gestaltungsform. Det mest intressanta är dock att Willes roman är illustrerad av Fidus och här finns flera varianter av ljusbönsmotivet.⁶⁴

Men *Göran Delling* är framförallt en starkt nietscheansk influerad roman. Tillsammans med den idémässigt besläktade monismen bildar nietscheanismen en tät och sammanhängande struktur. Att Forsslund tidigt läst Nietzsches texter står helt klart. I flera av sina litterära verk hänvisar han till författaren och till enskilda verk. *Also sprach Zarathustra* läste han redan 1892.⁶⁵ Men Forsslund var en välorienterad och beläst man och man kan utgå från att han inte missat Georg Brandes världsberömda introduktion av Nietzsche redan år 1889.⁶⁶ Att det framförallt är i *Göran Delling* som det nietscheanska blir tydligt är inte förvånande. Nietzsche-receptionen i Europa tog

ordentlig fart direkt efter Nietzsches död 1900 och utövade ett mycket starkt inflytande på det europeiska tankelivet under det första decenniet av 1900-talet.

Göran Delling kan betraktas som en Zarathustra-parafras. Båda verken behandlar Guds död och konsekvenserna därav. Men likheterna är större än så. Nietzsche kallade sitt verk för »das eigentliche Höhenluft-Buch«. ⁶⁷ Högre än så kunde man inte nå. Människan befann sig långt under. Denna »högre luft«-känsla genomsyrar Forsslunds roman. I bergen, på de skogsklädda kullarna, under den blå himlen finner Göran sitt rätta livsmedium. Här är han upphöjd och ser mer än andra. Här kan han iakttä och begrunda det liv som levs bland människorna. Och det han ser är fel. Människor lever i lättja, för kortvarig lycka och snabba vinster. Det är »de sista människorna« han ser, för att tala med Nietzsches ord. Hans kall blir att förneka Gud, förhårliga jorden och förkunna den nya människans ankomst – »övermänniskan«.

I slutscenen blir allt mycket tydligt. Nietzscheanismen och monismen smälter samman med det vitalistiska ljustillbedjansmotivet. Göran står med skidorna på »högsta klinten, ovanom Predikstoln«. ⁶⁸ Han vet vad han ska göra. Han måste härifrån. Barndomsvännen Erik är på väg hem med sin hustru Margita från Amerika för att ta över efter honom. Görans liv är nu fullbordat och han är jublande glad.

Han ser ner i jupet, och han fylles av en hänryckning som vill spränga bröst och ådror. Han har levat, levat – fullt och starkt och furstligt rikt – och aldrig fullare och starkare än nu –

Allt det vackraste jorden bär, allt det högsta människan har skapat har han njutit i jupa drag. ⁶⁹

Göran är Ja-sägaren, den jublande människan, som hos Nietzsche gestaltas av Zarathustra. Han har varit jorden, världen trogen. Men han är också övergångsmänniskan; den bro, den lina, den regnbåge, som ska leda från den sista människan, den fula människan, till övermänniskan, »jordens mening«. ⁷⁰ Zarathustra lär att

»människan är en lina, spänd mellan djur och övermänniska: en lina över avgrunder«. ⁷¹ En sådan människa är Göran. Han är »en bro och intet mål«. ⁷² Han är »en övergång och en undergång«. ⁷³ Han står vid avgrunden och söker sin egen förintelse. Han har varit en förkunnare, en evangelist – likt Zarathustra. Men nu är det dags: »Han måste gå för att inte stå emellan ock i vägen.« ⁷⁴ När han dör ska hans vision gå i uppfyllelse, hans rike förverkligas. Erik och Margita är – om inte övermänniskor – så i alla fall tillsammans rustade för ett nytt liv som ska bringa lycka åt världen.

[K]anske ska det jus de sprider, den hälgstämning de ger sitt eget ock andras liv inte ha den glans han drömt om, denna höga kosmiska hänryckning ock symfoniskt rika innebörd. Men står den ock på ett lägre trappsteg så kan väl ett högre ännu inte nås. De har säkerligen att bjuda just det som tarvas, deras strängar har just den klang som ensam kan få andra strängar att svänga med ock stämma in. ⁷⁵

Här har Forsslund förenat Nietzsches tankar om övergångsmänniskan och övermänniskan med den monistiska utvecklingstanken. Världen är stadd i en ständig förändring och vidareutveckling. På sin väg mot fulländningen uppnår människan och samhället allt högre stadier. Men Erik och Margita är också väl lämpade att spela den mer realistiska rollen som samtidens livsreformatorer. Tanken om att all verklig samhällsreform emanerar ur individen är *Lebensreform*-rörelsens utgångspunkt. Det är den unga, starka och dugliga individen som ska gå i bräsch för ett nytt sätt att leva.

I romanen om Göran Delling härskar tystnaden, stillheten och friden. Men det är en tystnad som hörs. Den manifesterar sig i musik; i orgeltoner och symfonier. Så kommer i romanen den monistiska harmonisträvan till uttryck. Musiken, samklangen, durackordet hör vid sidan om ljuset, elden, flammorna och vågorna, till monismens grundmetaforik. ⁷⁶ När världen och människan är i harmoni hörs kosmos ljuda. Strax innan Göran på sina skidor ska ge sig av utför berget, mot solen och döden, hör han

»orgelmusik, ett hav av rullande dånande ackord – det suger som en virvel – han drages mot fönstret för att störta in i flammorna ock genom dem sväva bort i den strålande fria oändligheten«. ⁷⁷ Man kan likna denna stillhetens musik med det som Nietzsche kallar för Zarathustras »halkyoniska ton«. För att riktigt förstå Zarathustras vishet måste man, menade han, kunna höra den halkyoniska tonen; de stilla orden som föregår stormen. ⁷⁸ Nietzsche har hämtat sitt begrepp från den antika gudavärlden. Halkyone, dotter till vindens gud Aiolos, förvandlas en gång om året till en fågel som bygger sitt rede på havet. För några dagar låter Aiolos vindarna stillna för att sedan låta stormen åter brusa upp. Både Nietzsches och Forsslunds verk kan beskrivas med denna metafor; de behärras av en stillhet som förebådar ett omstörtande.

Just i dödsögonblicket intar Göran Ljusbönspositionen. Han »står rak i luften buren av skidornas långsmala spänstiga vingar – med pannan lyftad, armarna höjda, famnen vidöppen mot solen –«. Han glider genom luften. Samtidigt sjunger himlen.

Ja det är en ofantlig orgel, han störtar ut i den brusande musiken, bäres av den ock vet inte vart – Ser ett ögonblick framför sig en teckning, Klingers Ur-intet, ock tycker sig själv ligga vilande på vingarna vid atmosfärens yttersta gräns, med örat mot lufthavets yta – liksom förr mot marken – lyssnande till alla ljud som genom luften tränger upp från jorden – surr, mummel, skrik ock skratt, men alla slutligen hopjutna till ett harmoniskt ackord, en överväldigande mångtusenstämmig kör – första anslaget till en livets lovsång sjungen av alla skapande varelser – Ock han stämmer in själv – han blir en röst, en våg, en ton som svävar över skogen ock snabbt sjunker – ock han tycker sig höra ord till den – tag mig, o liv – tag mig, o liv! – ⁷⁹

Det är ett lyckligt ögonblick som skildras. Den som ljuter döden i solen är en segrande yngling. Det är en ännu ung man som bejakat livet ock nu lämnar det i dionysisk berusning. Bilden av den lyckliga »soldöden« återfinns även i en monistisk inspirerad diktsamling av den tyske lyrikern Franz Evers (1871–1947). Hans

dikt »Bergpsalm« avslutas i samma jublande, livsbejakande och segervissa ton:

Ich hab es gesehen. –
Jubelnd und jauchzend
will ich mein Leben veratmen!
und sterben im Sieg,
im letzten, überberauschenden Sieg
Den Sonnentod! – – – – ⁸⁰

Dikten ingår i samlingen *Fundamente* (1893) och illustrerades, intressant nog, av Fidus. I samlingen finns en av de tidigaste *Lichtgebet*-varianter av hans hand. Att Forsslund skulle ha läst just Franz Evers verkar inte troligt. Sambandet dem emellan visar snarast på hur etablerad solkulten och vitalismen var i esoteriskt monistiska kretsar. För den invigde fanns en redan konventionaliserad bildvärld att ösa ur.

I denna konventionaliserade bildvärld ingår Ljustillbedjansmotivet hos Karl-Erik Forsslund. Avslutningsscenen kan ses som ett emblem för romanens idémässiga innebörd. Nietzsches tankar förenas med monismen, monismen med de samtida livsreformsträvandena och i den stereotypa bilden av berget, ynglingen och solen apostroferas samtidens utbredda vitalism. Görans död är en symbolisk gestaltning av hur 1800-talets människa, den gudstroende undersåten, går under. Han själv tillhör det förgångna men han har banat vägen för det nya. Den nya människan är en stark, duglig, hårt arbetande samhällsvarelse – »en samtidsmänniska«. ⁸¹ Det samhälle hon ska leva i ska byggas på naturens och traditionens grund, men ska samtidigt vara framåtskridande och utvecklande. Görans enhetsrike är en tidstypisk reformistisk utopi om gemenskap, samarbete och nygamla produktionsförhållanden. För den samtida läsaren låg allt detta sannolikt implicit i bilden av den nakne, djärve gossen under solen. Ljustillbedjansmotivet pekade ut ur romanen och sammanfattade tidens vitalistiska grundtanke om människan och livet själv som världens nav.

1. Karl-Erik Forsslund, *Göran Delling*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1906, del 2, s. 336.
2. Endast några få vetenskapliga texter finns om Karl-Erik Forsslunds litterära produktion. Hans roman *Storgården* (1900) nämns visserligen ofta i idéhistoriska sammanhang, men någon genomarbetad analys av den finns inte. Den enda text som blivit föremål för en publicerad enskild litteraturvetenskaplig undersökning är *Göran Delling* (1906) som 1971 behandlades i en litteratursociologisk uppsats vid Uppsala universitet: Bengt Brundin, »Studier i Karl-Erik Forsslunds roman Göran Delling«, i Lars Furu-land (red.), *Litteratur och samhälle*, Uppsala, nr 93, 1971.
3. Karl-Erik Forsslund, *Storgården*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900.
4. Karl Erik Forsslund, *Med Dalälven från källorna till havet*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1919–1939.
5. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 128.
6. Bosse Sundin, »Ljus och jord! Natur och kultur på Storgården«, i Tore Frängsmyr (red.), *Paradiset och vildmarken. Studier kring synen på naturen och naturresurserna*, Stockholm: Liber förlag, 1984, s. 345 ff.
7. Se bl.a. Staffan Björck, *Heidenstam och sekel-skiftets Sverige*, Stockholm: Natur och kultur, 1946, och Bosse Sundin, »Ljus och jord!«, 1984.
8. Första dokumenterade bildvarianten har titeln »Zu Gott« och är gjord i kol 1890. Den publicerades inte. Flera versioner av bilden gjordes under de följande årtiondena. Först 1913 fick bilden sin kända titel *Lichtgebet* och trycktes i flera olika trycktekniker och såldes som vykort. Sista belagda versionen gjordes 1938. Se Frecot, Geist, Kerbs, *Fidus 1868–1948: Zur ästhetischen Praxis bürgerlichen Fluchtbewegungen*, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausend-eins, 1997 (1972), s. 288 ff.
9. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 110.
10. Klaus Wolbert, »Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses«, i Kai Buchholz (red.) *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst* um 1900, Institut Mathilden-höhe, Darmstadt: Häusser, 2001, s. 189 ff.
11. Friedrich Nietzsche, *Sålunda talade Zarathustra*, övers. Tage Thiel, Staffanstorp: Bo Cavefors förlag, 1970, s. 41.
12. På den dokumenterat första bilden med ljusbönsmotivet hos Fidus från 1892 finns örnen med. På bilden från 1913 förekommer den längst ner i högra hörnet i mycket litet format. Bilden »Betender Knabe« (1906) har en oval jugendram med stiliserade örnvingar och klor.
13. Sambandet har påvisats i Frecot, Geist, Kerbs, *Fidus 1868–1948*, 1997, s. 289. »Soluppgång: Stående på sfinxens huvud, den forna livsgåtan, skådar den föryngrade mänskligheten jublande sin gryende frälsning.« (min övers.)
14. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Giorgio Colli och Mazzino Montinari (utg.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005 (efter Collis & Montenaris första textkritiska utgåva 1988), s. 11.
15. »Du stora stjärna! Vad vore du väl om du ej hade dem för vilka du lyste!«, Nietzsche, *Sålunda talade Zarathustra*, 1970, s. 27.
16. Bilden och dess titel anspelar även på myten om Oidipus och sfinxen. Sfinxen vid Thebe krävde svar på en gåta för att låta Oidipus passera. Oidipus svarade rätt och störtade sfinxen utför en klippa. Att besegra sfinxen innebär att människan har löst livets gåta.
17. Uppenbarelsesboken 22:4.
18. *Der betende Knabe: Original und Experiment*, Ausstellung der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, G. Zimmer, N. Hackländer (red.), Berlin: Peter Lang, 1997.
19. »Betender Knabe« publicerades i tidskriften *Deutsche Kultur* 1906. Se Frecot, Geist, Kerbs, *Fidus 1868–1948*, 1997, s. 243.
20. Första avgjutningen gjordes 1774 när *Der betende Knabe* tillhörde det preussiska kungahuset. Se Christian Laine, »Solsångaren på Rosendal«, i *Lambda Nordica* vol. 9, nr 4, Stockholm, 2004, s. 35.
21. Ibid., s. 28–41.
22. Ibid.
23. Johan Flemberg, »Carl Milles' Solsångaren«, i *Konsthistorisk tidskrift*, årg. 71, 2002:3, s. 131.
24. Buchholz (red.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst* um 1900, 2001, del 2, s. 343.

25. Se t.ex. *Lexikon für Theologie und Kirche*, Michael Buchberger (red.), Freiburg: Herder, 1962, bd 7, s. 1190 f. Uppslagsord: »Orans«, »Orante«.
26. Elfenbensreliefen hittades 1979 i grottorna vid Geißenklösterle och finns på Württembergischem Landesmuseum i Stuttgart.
27. Se bl.a. *Livskraft: Vitalismen som konstnerisk impuls 1900–1930*, Oslo: Munch-museet, 2006.
28. I »Triumf att finnas till«: »och stå på berget under solen. / Jag går på sol, jag står på sol, jag vet av ingenting annat än sol.« Edith Södergran, *Septemberlyran*, Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, s. 20.
29. Beskows *Solägget* (1932) tematiserar en sol-dyrkan och teckningarna påminner mycket om Fidus sirliga jugendstil. Fidus siluettbildsvit med motiv från de fyra årstiderna (*Frühlingslust, Sommerwonne, Herbstliche Last, Winterfreude*) från 1914 ger starka associationer till Beskows många siluetter. Att Beskow kommit i kontakt med och låtit sig påverkas av Fidus massproducerade bilder är inte bara möjligt utan även troligt.
30. Vilka böcker som Forsslund hade i sitt stora bibliotek på Storgården går tyvärr inte att visa. Biblioteket är i privat ägo och någon förteckning över bokbeståndet finns inte tillgänglig.
31. De mest utförliga beskrivningarna av den tyska Lebensreform-rörelsen finns i de omfångsrika utställningskatalogerna *Die Lebensreform*, Buchholz (red.), 2001.
32. Sin allra största kritik mot utvecklingen i det svenska samhället formulerade han i sitt angrepp på funktionalismen i samband med Stockholmsutställningen 1930, vilket startade en debatt. Han gick inte segrande ur striden och hans tid som offentlig sanningssägare var därmed slut. Se Örjan Hamrin, »Funkisstriden«, i Göran Rosander (red.), *Karl-Erik Forsslund: författaren, folkbildaren, hembygdsvårdaren*, Falun: Gidlunds, 1991, s. 123–138.
33. Fallenstein, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1871–1914*, Skandinavische Studien, bd 7, Neumünster: Wachholtz, 1977, s. 111.
34. Cecilia Lengefeldt, *Der Maler des glücklichen Heims: Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1993. Carl Larssons *Ett hem* (1899) publicerades 1909 i Tyskland under titeln *Das Haus in der Sonne*.
35. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 204 f.
36. Karl-Erik Forsslund, *Historier*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1899.
37. Forsslund, *Historier*, 1899, s. 38.
38. Ibid., s. 83.
39. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 42.
40. Ibid., s. 72.
41. Ibid., s. 181 f.
42. Originalen till figurinen *Snödroppen* är form-givet av Per Hasselgren 1898 i Paris. Kopior gjordes av Gustavsberg redan 1898. 1700 kopior gjordes mellan 1898 och 1926. Figurinen är 50 cm hög och föreställer en naken kvinna stående lätt lutad med armen något lyft och handen bakom huvudet.
43. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 85 f.
44. Axel Ebbe var jämnårig med Fidus och det finns många estetiska uttryck i gestaltningen av kvinnokroppen som de delar.
45. Finn, »Resan till Storgården«, *Dagens Nyheter*, 1929-09-08.
46. Forsslund, *Storgården*, 1900, s. 95.
47. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, s. 118.
48. Ibid., s. 34.
49. Skildringen av resan är sannolikt resultatet av en resa som Forsslund gjorde i Tyskland, Österrike och Schweiz sommaren 1900.
50. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, s. 29.
51. Ibid., s. 11.
52. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 193.
53. Ibid., s. 14.
54. Ernst Haeckel, *Två föredrag*. övers. K.E.F., Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1902.
55. Ernst Haeckel, *Die Welträthsels. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*, Bonn: Strauss, 1899. En tysk förkortad folkupplaga gavs ut 1903.
56. Ernst Haeckel, *Världsgåtorna*, övers. O. H. D., Stockholm: Gebers, 1902.
57. Haeckel, *Två föredrag*, 1902, s. 19.
58. Ibid., s. 37.
59. Haeckel, *Världsgåtorna*, 1902, s. 287. Tyska originaltexten: »die leuchtenden und erwärmenden Gottheit, von deren Einfluß sichtlich alles organische Leben unmittelbar abhängig ist«, Haeckel, *Die Welträthsels*, 1899, s. 324.

60. Detaljerna i organisationen är däremot snarast inspirerade av William Morris, John Ruskin och Kropotkin, vilket Bosse Sundin visat i sin ovan nämnda text.
61. Forsslund, *Historier*, 1899, s. 41–52.
62. Bengt Brundin, »Studier i Karl-Erik Forsslunds roman Göran Delling«, 1971, s. 4333.
63. Om Forsslund läst Bölsche eller Wille är svårt att verifiera. En bok av Bruno Wille från 1907 finns dock i Brunnsviks folkhögskolas digitala bibliotekskatalog.
64. Bruno Wille, *Offenbarungen des Wachholderbaums. Roman eines Allsehers*, Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1901. Se bl.a. del I, s. 128, 130, 148, 280, 312; del II, s. 130, 247, 337.
65. Lars Furuland, »Förtäljaren och förkunnaren«, i *Karl-Erik Forsslund: författaren, folkbildaren, hembygdsvårdaren*, 1991, s. 48.
66. Georg Brandes första offentliga föreläsning om Nietzsche hölls i Köpenhamn 1888. Den kom att publiceras på danska 1889 och på tyska i *Deutsche Rundschau* 1890.
67. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2005, s. 9.
68. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 334.
69. Ibid., s. 336.
70. Nietzsche, *Sålunda talade Zarathustra*, 1970, s. 30.
71. Ibid., s. 31 f.
72. Ibid., s. 32.
73. Ibid.
74. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 335.
75. Ibid., s. 327.
76. Claudia Bibo, *Naturalismus und Weltanschauung? Biologische, theosophische und deutsch-völkische Bildlichkeit in der von Fidus illustrierten Lyrik (1893–1902)*, Frankfurt am Main: Lang, 1995, s. 73.
77. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 336.
78. Nietzsche, *Ecce homo*, 2005, s. 9.
79. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 337.
80. Franz Evers, »Bergpsalm«, i *Fundamente*, Leipzig: Kreisende Ringe, 1893, s. 217–220.
81. Forsslund, *Göran Delling*, 1906, del 2, s. 244.

