GÖTEBORGS UNIVERSITET

INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION

”Nu står jag här, mitt i bilden”

En intermedial analys av Bea Uusmas *Expeditionen: Min kärlekshistoria*

“Now I’m standing here, in the middle of the picture”

An intermedial analysis of Bea Uusma’s *The Expedition: A Love Story*

Andie Ekström

Termin: HT 2022

Kurs: LV1310, Uppsatskurs, 15 hp.

Nivå: Kandidat

Handledare: Camilla Brudin Borg

Abstract

Bachelor Thesis in Comparative Literature
Title: ”Now I'm standing here, in the middle of the picture" – An intermedial analysis of Bea Uusma’s *The Expedition: A Love Story*
Author: Andie Ekström
Year: Autumn 2022
Department: Department of Literature, History of Ideas, and Religion at University of Gothenburg
Supervisor: Camilla Brudin Borg
Examiner: Jimmie Svensson
Keywords: intermediality; picture books; literature and photography; polar exploration narratives; Bea Uusma

The aim of this essay is to examine Bea Uusma’s book *The Expedition: A Love Story* through an intermedial lens. The book tells the story of the failed Andrée North Pole expedition of 1897. It also focuses on the author’s own obsession with the expedition and her quest to explain the deaths of the crew members. The book’s ambiguous genre and its unconventional use of graphic design and photography motivate an intermedial analysis. The main purpose of the essay is to explore the functions of the graphic design and the pictures within the book. It achieves this by applying Maria Nikolajeva’s methodology for analysis of the interrelation of text and images. The analysis shows that the graphic design and the use of photography play a prominent role, as the combination of text and images creates certain narrative effects. Some of these effects are dependent on the specific media qualities associated with photography. The essay also uses Maria Lindgren Leavenworth’s term *second journey* to argue that Uusma’s pictures constitute a photographic second journey. The graphic design and the pictures have a dual function: they tell a story about the expedition in a personal manner with certain emphases, and they aid in the argumentation of Uusma's theory regarding the crew members’ cause of death. In the concluding discussion, the essay suggests that the intermedial storytelling of the book can be regarded as an example of the deconstruction of the 19th century male polar hero.

Innehållsförteckning

Inledning **4**

Bakgrund 4

Syfte och problemformulering 5

Material 5

Teoretiska perspektiv och begrepp 6

Intermedialitet *6*

Fotografiets mediala förutsättningar *8*

Metod 9

Tidigare forskning 10

Intermedial analys av *Expeditionen* **12**

Formgivningens dubbla funktion 12

Kritisk personskildring i ikonotexten 15

Den fotografiska andra resan 18

Fotografiets mediespecifika funktioner i *Expeditionen* 21

Avslutande diskussion **25**

Källförteckning **28**

Appendix: Bilder **30**

Inledning

Bakgrund

”Jag försökte resonera med mig själv, men jag var som en vampyr, som för första gången fått smaka människoblod. Det blev *min* expedition.”[1] Så beskriver Bea Uusma sitt första möte med historien om Andrée i inledningen till *Expeditionen: Min kärlekshistoria*. Boken, som vann Augustpriset år 2013 i kategorin Årets svenska fackbok, sticker ut genom sin okonventionella stil och form. Den återberättar historien om Salomon August Andrées (1854–1897) misslyckade ballongfärd mot Nordpolen 1897, under vilken de tre besättningsmedlemmarna spårlöst försvann fram till att deras kvarlevor och utrustning återfanns över trettio år senare på Kvitøya, eller Vitön, i östra Svalbard. Berättelsen handlar samtidigt om Uusmas egen fixering vid expeditionen och hennes strävan efter att kunna lösa mysteriet kring dödsorsaken hos expeditionsmedlemmarna. Uusma, som är läkare, anlägger ett rättsmedicinskt perspektiv på de historiska dödsfallen och visar på bristerna hos teorier som länge varit dominerande i Andrée-litteraturen. Boken är kreativt formgiven och texten ackompanjeras av en mängd fotografier, både från den ursprungliga expeditionen och från Uusmas egna resor och undersökningar, tillsammans med bland annat tabeller, dokument, teckningar och kartor.

Mottagandet var positivt, om än något förvirrat. Recensenterna gjorde olika bedömningar av bokens genretillhörighet och omdömena skiftade därefter. *Svenska Dagbladets* recensent Sam Sundberg, som uppfattade boken som sakprosa, anmärkte att bristen på tydliga kartor och fotografier av expeditionsmedlemmarna gjorde det nödvändigt att använda Wikipedia under läsningen, medan Inga-Lina Lindqvist i *Aftonbladet* kallade boken för en ”storslagen dokumentärroman”.[2] *Göteborgs-Postens* Bella Stenberg nöjde sig med beteckningen roman.[3] Sundberg tyckte att ”slutsatserna uteblir”, medan Stenberg menade att slutsatserna var väntade. Denna tvetydighet vad gäller genre och bokens ärende gör den till ett intressant studieobjekt. Bokens experimentella form, både i text och bild, inbjuder till en analys som uppmärksammar såväl de visuella som de verbala elementen. Uppsatsen kommer därför att bestå i en intermedial

[1] Bea Uusma, *Expeditionen: Min kärlekshistoria*, Illustrerad utg., Stockholm: Norstedt, 2013, s. 10.
[2] Sam Sundberg, ”Sanningsjakt på polarisen”, *Svenska Dagbladet*, 23 sep 2013, https://www.svd.se/a/87385dec-a7c6-3e02-92d4-a918f98a317f/sanningsjakt-pa-polarisen (hämtad 2022-11-17); Inga-Lina Lindqvist, ”Vackert och allvarligt om Andrée-expeditionen”, *Aftonbladet*, 19 sep 2013, https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/J17rrR/vackert-och-allvarligt-om-andree-expeditionen (hämtad 2022-11-17).
[3] Bella Stenberg, ”Bea Uusma: Expeditionen – Min kärlekshistoria”, *Göteborgs-Posten*, 27 sep 2013, https://www.gp.se/kultur/bea-uusma-expeditionen-min-kärlekshistoria-1.588775, (hämtad 2022-11-17).

analys av *Expeditionen*, där ambitionen är att närmare undersöka vad det är för sorts bok och vad den vill uttrycka.

Syfte och problemformulering

Syftet med uppsatsen är att fördjupa förståelsen av *Expeditionen* som ett intermedialt verk, vilket i förlängningen kan bidra till en mer allsidig läsning av andra intermediala verk som trotsar de gängse genrekategorierna. Uppsatsen kommer framför allt att analysera bokens form och berättarteknik, där bildmaterial och formgivning betraktas som en integrerad del av verket. Uppsatsen har även för avsikt att diskutera resultaten av analysen ur ett bredare kulturhistoriskt perspektiv genom att aktualisera bokens sociala och historiska kontext. Frågan som uppsatsen utgår från är följande: Vilken funktion har bilderna och formgivningen i *Expeditionen*?

Material

Eftersom den så kallade illustrerade utgåvan av *Expeditionen: Min kärlekshistoria* genom sin unika formgivning är mest intressant för en intermedial analys så fokuserar undersökningen på denna. Boken gavs ursprungligen ut i två parallella utgåvor år 2013: en inbunden bok i fyrfärg formgiven av Lotta Kühlhorn med det stora formatet 265 x 193 x 35 mm, och en mindre bok i danskt band som saknar det mesta av bildmaterialet.[4] Textutgåvan innehåller fortfarande några bilder och delar vissa formgivningsval med den illustrerade utgåvan och kommer därför att beaktas kort i analysen. Boken gavs dessutom ut i en pocketutgåva året därpå, vars formgivning och bildinnehåll delvis skiljer sig från de båda tidigare utgåvorna, även om den till största del är baserad på textutgåvan.[5] På grund av skillnaderna kommer även pocketutgåvan att behandlas kort under analysen.

[4] Bea Uusma, *Expeditionen: Min kärlekshistoria*, Stockholm: Norstedt, 2013
[5] Bea Uusma, *Expeditionen: Min kärlekshistoria*, [Ny utg.], Stockholm: Norstedt, 2014

Teoretiska perspektiv och begrepp

Intermedialitet

Eftersom uppsatsen utgår från att de visuella aspekterna av boken är betydelsebärande på samma sätt som texten så kommer den att anlägga ett intermedialt perspektiv. Intermedialitet är ett interdisciplinärt och relativt nytt forskningsfält, där teorier och metodologi fortfarande är under utveckling. Fältet växte fram i slutet av 1990-talet och början av 2000-talet, även om dess föregångare, jämförande konstartsstudier, eller interartialitetsstudier, har en mycket längre historia.[6] Enligt Claus Clüver har intermedialitetsfältet uppstått som en följd av att de teoretiska grunderna och verktygen inom interartialitetsforskningen och olika former av mediestudier inte visat sig tillräckliga för att beskriva den allt komplexare förståelsen av mediebegreppet och intermediala fenomen.[7] Det anses inte längre rimligt att betrakta konstarter som självständiga kategorier eller att rangordna dem hierarkiskt. I stället intresserar man sig för medier i en vidare bemärkelse – även om ingen vedertagen definition av begreppet ”medium” ännu är etablerad – liksom för förbindelserna som kan uppstå inom mediet i sig.[8] Man avfärdar idén om att ett medium kan vara ”rent” eller att det kan isoleras. Snarare kan man betrakta varje medial yttring som en sammansättning av olika medier, vilket W.J.T. Mitchell uttrycker i sin berömda devis: ”all media are mixed media”.[9]

För att man ändå ska kunna tala om medier och deras egenskaper utan att hemfalla till essentialism eller riskera att allting blandas samman har olika typologier och begreppsapparater föreslagits. En av de mest inflytelserika är Lars Elleströms modell. Uppsatsen utgår från hans kategorisering, och även om inte alla begrepp kommer att användas i analysen så presenteras modellen här i större detalj för en bättre helhetsförståelse. Även Maria Nikolajevas begreppsapparat för intermedial analys kommer att spela en stor roll för undersökningen. Denna diskuteras utförligare i metodavsnittet.

---

[6] Jørgen Bruhn & Beate Schirrmacher, ”Intermedial Studies”, *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, red. Jørgen Bruhn & Beate Schirrmacher, London: Routledge, 2022, https://doi.org/10.4324/9781003174288, s. 5.
[7] Claus Clüver, ”Intermediality and Interart Studies”, *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson m.fl., Lund: Intermedia Studies Press, 2007, s. 21.
[8] Jørgen Bruhn, ”Intermedialitet: framtidens humanistiska grunddisciplin?”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 24.
[9] W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 5.

Elleström menar att det inte är möjligt att bekvämt definiera begreppet medium på två rader, utan att det måste differentieras ytterligare.[10] Han presenterar först en indelning i tre medieaspekter: *basmedier*, som betecknar ”enkla” medieformer som text, ljud, bild, och så vidare, *kvalificerade medier*, som beskriver historiskt etablerade kombinationer av medier, som till exempel romaner, filmer eller tidningar, och *tekniska medier*, som syftar till de materiella objekt som skapar förutsättningar för mediering.[11] Han ställer sedan upp fyra olika *modaliteter*, som ”utgör alla mediers grundläggande beskaffenhet”.[12] Det är alltså inte fråga om olika sorters mediekategorier, utan om egenskaper som kan återfinnas hos alla medier. Modaliteterna är följande: den *materiella modaliteten*, som är ”mediets latenta fysiska gränssnitt”, den *sensoriella modaliteten*, som handlar om sinnenas perception, den *spatiotemporala modaliteten*, som beskriver upplevelsen av tid och rum, och den *semiotiska modaliteten*, som har att göra med tolkning och betydelseskapande.[13] Semiotiken är en grunddisciplin inom intermedialitetsforskningen, och i synnerhet Charles Sanders Peirces version av teorin, eftersom den tillåter oss att analysera hur vi tillskriver tecken betydelse och mening och hur olika teckensystem samverkar.[14] Peirce skiljer på tre sätt som ett tecken kan relatera till det som det betecknar: *ikoniskt,* genom likhet, *indexikalt*, genom orsakssamband, eller *symboliskt*, genom etablerade konventioner.[15] En vit sten på marken har ingen inneboende betydelse i sig, men när den uppträder i berättelsen om Hans och Greta blir den ett indexikalt tecken eftersom den placerats ut av dem tidigare.[16]

Jørgen Bruhn beskriver i artikeln ”Intermedialitet: framtidens humanistiska grunddisciplin?” intermedialitetsfältet som stående inför ett vägval. Enligt honom går det att urskilja två riktningar inom fältet: de som främst är intresserade av formalistisk analys i nykritisk anda, och de som har en mer ideologisk utgångspunkt inspirerad av kulturstudier.[17] Beroende på vilken inriktning som blir dominerande kan ämnet ta sig mycket olika uttryck i framtiden. I den senare kategorin placerar han Mitchell, som tydligt vänder sig mot en forskning som bara analyserar medier utan att sätta dem i ett sammanhang:

---

[10] Lars Elleström, *Visuell ikonicitet i lyrik: En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Hedemora: Gidlund, 2011, s. 23.
[11] Elleström, 2011, s. 23; Bruhn & Schirrmacher, 2022, s. 17.
[12] Elleström, 2011, s. 26.
[13] Ib., s. 24-33.
[14] Bruhn & Schirrmacher, 2022, s. 23.
[15] Ib., s. 21.
[16] Ib.
[17] Bruhn, 2008, s. 29.

> The real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not "what is the difference (or similarity) between the words and the images?" but "what difference do the differences (and similarities) make?" That is, why does it matter how words and images are juxtaposed, blended, or separated?[18]

Mitchell är intresserad av frågor som rör makt, värde och samhällsfrågor.[19] Bruhns önskan är att intermedialitetsämnet inte blir strikt formalistiskt, utan att även de ideologiskritiska perspektiven ska få ta plats.[20] Den här uppsatsen har för avsikt att i någon mån inkludera båda aspekterna – även om tyngdpunkten ligger på bokens form så kommer diskussionen att röra vid frågan om formens betydelse för verket i dess omgivande kontext.

Fotografiets mediala förutsättningar

Fotografiet skiljer sig från andra former av bilder både genom sina tekniska egenskaper och de historiska och kulturella föreställningar som omgärdar det. Ett fotografi kan sägas ha både en ikonisk och en indexikal funktion – ikonisk eftersom det liknar det avbildade, och indexikal eftersom kameran har varit i närheten av det avbildade och det därför föreligger ett orsakssamband.[21] Anette Almgren White använder begreppet *den verklighetsrefererande pakten* för att beskriva förståelsen av fotografier som utsnitt av tid och rum, det vill säga som refererande till en yttre verklighet.[22] Även om poststrukturalismen och digitaliseringen har utmanat tanken om fotografiets indexikala natur så lever föreställningen om att fotografier avbildar verkligheten starkt vidare.[23] Detta gör att betraktare av ett fotografi ofta undrar över de fotograferade personernas, händelsernas eller platsernas historia före och efter fotografiet togs.[24] Utifrån detta synsätt kan man tala om *fototextualitet*, vilket innebär att fotografiet är bärare av narrativitet, det vill säga en grad av berättande.[25] I bilderböcker kan sådana uppfattningar om fotografiet som dokumentärt bidra till att skapa komplexa effekter när bilderna kombineras med text.

---

[18] Mitchell, s. 91.
[19] Ib., s. 5.
[20] Bruhn, 2008, s. 35.
[21] Anette Almgren White, *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken: Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*, Växjö: Linnaeus University Press, 2011, s. 34.
[22] Ib., s. 35.
[23] Ib., s. 36.
[24] Ib., s. 80f.
[25] Ib., s. 80.

Om man på detta sätt betraktar fotografiet som ett stycke avstannad tid får det dessutom en existentiell dimension. Susan Sontag beskriver i *On Photography* fotografiet som en konkret påminnelse om människans dödlighet: "All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt." [26] Denna egenskap gör att fotografiet, enligt Sontag, ofta får en elegisk, vemodig, karaktär.[27] Även Roland Barthes gör kopplingen mellan fotografi och förgänglighet. Att se sig själv på ett fotografi beskriver han som en "mikroupplevelse av döden" eftersom han föreställer sig framtidens betraktande blickar.[28] Unni Langås förklarar detta förhållande som en inneboende dubbel temporalitet hos fotografiet – ett "då" i ögonblicket bilden togs som samsas med ett "nu" i stunden som bilden blir sedd.[29] Spänningen mellan de båda tidsplanen kallar hon för "en integrert, mediespesifikk kvalitet i fotografiet".[30] Uusma använder ett antal historiska fotografier från tiden före, under och efter expeditionen, där vetskapen om att deltagarna gick en tragisk död till mötes är ständigt närvarande. Nyare fotografier från Uusmas resor och undersökningar är också en stor del av bildmaterialet.

Metod

För kunna undersöka bildernas och formgivningens funktioner i boken är det nödvändigt att analysera de verbala och de visuella beståndsdelarna som en syntetisk helhet. Av denna anledning kommer jag att använda den analysmodell som barnlitteraturforskaren Maria Nikolajeva presenterar i *Bilderbokens pusselbitar*.[31] Nikolajeva, som är influerad av den narratologiska skolan och som dessutom har ett hermeneutiskt och semiotiskt perspektiv, introducerar egna analytiska verktyg för att bättre kunna utforska *ikonotexten*, det vill säga den syntes av ord och bilder som en bilderbok består av.[32] Hon menar att spänningarna mellan bildens (det ikoniska tecknet) beskrivande funktion och textens (det symboliska tecknet) berättande funktion skapar oändliga möjligheter i bilderboken.[33] Bild och text kan till exempel

[26] Susan Sontag, *On Photography*, London: Penguin, 2002 [orig. 1978], s. 15.
[27] Ib., s. 15.
[28] Roland Barthes, *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet*, Avesta: Alfabeta, 2006 [orig. 1980], s. 26–29.
[29] Unni Langås, "'To Assume Oneself Aldready Dead?' Fototekstuell selviscenesettelse i Alix Cléo Roubauds *Alix's Journal*", *Att skriva med ljus: 13 essäer om litteratur och fotografi*, red. Johan Gardfors, Mats Jansson & Nils Olsson, Göteborg: Makadam, 2020, s. 191.
[30] Ib., s. 191.
[31] Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund: Studentlitteratur, 2000.
[32] Ib., s. 15.
[33] Ib., s. 12.

stå i kontrapunktiskt förhållande till varandra, det vill säga att de motsäger varandra, eller ha en expanderande och förstärkande relation.[34] Nikolajeva pekar på vikten av att betrakta bilderboken som ett estetiskt föremål där även omslag, försättsblad och paratexter beaktas i tolkningen, och att ta hänsyn till bokens sekventiella karaktär där bläddrandet är en del av läsningen. I hennes metod ingår även en analys av ikonotextens miljö- och personskildring. Nikolajevas modell är inte helt kompatibel med det föreliggande materialet eftersom den utgår från fiktiv, illustrerad barnlitteratur, som dessutom ofta har ett dubbelt tilltal, det vill säga riktar sig både till barnet och den vuxne medläsaren.[35] Trots skillnaderna bedömer jag att likheterna mellan olika bilderböcker är tillräckligt många för att metoden ska kunna generera intressanta resultat.

Analysen kommer även att aktualisera begreppet *den verklighetsrefererande pakten* för att diskutera fotografiernas mediespecifika funktion inom berättelsen, liksom resonemanget om fotografiet som en påminnelse om alltings förgänglighet. I den avslutande diskussionen relateras sedan resultaten av analysen till bokens vidare kontext och förslag ges till vidare forskning.

Tidigare forskning

Eftersom ingen intermedial analys tidigare har gjorts av Uusmas *Expeditionen: Min kärlekshistoria* så kommer uppsatsen att bidra till en fördjupad förståelse av verket genom att ta hänsyn till fler basmedier än textmediet. Boken har hittills behandlats i forskning vid två tillfällen. Maria Lindgren Leavenworth har argumenterat för att boken tillhör en subgenre inom reseskildringen som hon kallar för *second journey,* vilket hon beskriver som en reseskildring där texten följer i en tidigare resenärs fotspår och bygger på dennes efterlämnade text.[36] Syftet för den andra resan kan vara att lösa ett mysterium, att ”rädda” mindre kända historiska personer från glömska, att hylla föregångaren, eller bara att få befinna sig på samma plats som denne.[37] Lindgren Leavenworth menar att texter i *second journey*-genren, som hon räknar till den postmoderna litteraturen, experimenterar med att sudda ut gränserna mellan original och kopia.[38] I sin analys av Uusmas bok använder hon sig av David Cowarts idé om *litterär symbios*

[34] Nikolajeva, s. 22.
[35] Ib., s. 265.
[36] Maria Lindgren Leavenworth, ”Footsteps”, *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, red. Alasdair Pettinger & Tim Youngs, London: Routledge, 2020, s. 86.
[37] Ib., s. 86.
[38] Ib., s. 86,

för att beskriva förhållandet mellan den första texten och den efterföljande, mellan ”värd-” och ”gästtexten”.[39] Cowart menar att gästtexten går i epistemisk dialog med värdtexten, och att likheterna och skillnaderna dem emellan kan uppmärksamma diskursiva skillnader mellan den historiska dåtiden och gästtextens nutid. Lindgren Leavenworth visar till exempel att *Expeditionen* kontrasterar det sena 1800-talets optimism och upptäckaranda mot det mer vilsna och desillusionerade 2000-talet, där känslan av att ha kommit för sent dominerar.[40] Lindgren Leavenworth ägnar ingen större uppmärksamhet åt bokens form. Hon verkar i sin analys ha utgått från en engelsk översättning som saknar bilder, men hon anmärker i två av fotnoterna att den svenska originalutgåvan har en annorlunda formgivning och att detta förstärker budskapet i de exempel hon tar upp.[41] Hennes argumentation om bokens genretillhörighet med fokus på intertextualitet och tematik är övertygande, men eftersom den bara tar hänsyn till (översatt) text så missar den viktiga aspekter av berättelsen, som till exempel att bilderna inte bara förstärker texten, utan även kan ha andra funktioner.

Henning Howlid Wærp sätter Uusmas bok i relation till annan litteratur som rör polarregionerna och Andrée-expeditionen. Han menar att Uusmas negativa bild av Andrée som en högmodig självbedragare har varit utbredd sedan Per Olof Sundmans roman *Ingenjör Andrées luftfärd* kom ut på 1960-talet, även om det också under senare decennier har höjts några röster till Andrées försvar.[42] Dessförinnan var det vanligare att betrakta expeditionsledaren som en tragisk hjälte. Teorin om dödsorsaken som Uusma lägger fram i *Expeditionen* – att det inte är osannolikt att Andrée, och kanske även Frænkel, begick självmord genom att ta morfin efter att Strindberg blivit dödad av en isbjörn – är heller inte banbrytande, men den har tidigare inte kunnat motiveras lika grundligt som här.[43] Uusma avfärdar dessutom en hel rad av de vanligaste teorierna genom att peka på deras logiska brister och avsaknaden av bevis. Howlid Wærp beskriver Uusma som polarhistoriker, essäist och författare på samma gång.[44] I sin analys av *Expeditionen* så använder han sig av Lindgren Leavenworths *second journey*-begrepp, samtidigt som han uppmärksammar att texten öppnar upp för tolkning genom att lämna tvetydigheter och luckor.[45] Beträffande formgivningen så noterar han att boken är rikt

[39] Lindgren Leavenworth, s. 92.
[40] Ib., s. 93.
[41] Ib., s. 98.
[42] Henning Howlid Wærp, *Arktisk litteratur – fra Fridtjof Nansen til Anne B. Ragde*, Stamsund: Orkana Akademisk, 2017, s. 180; Per Olof Sundman, *Ingenjör Andrées luftfärd,* Stockholm: Norstedt, 1967. Några av de mest noterbara försvararna av Andrée är Per Rydén, *Den svenske Ikaros. Berättelserna om Andrée*, Stockholm: Carlsson, 2003 och Karin Havemose*, I ljuset av Andrée. Ingenjörskonst, gränser och vetenskapens praktik*, Stockholm: Santérus, 2008.
[43] Howlid Wærp, s. 183.
[44] Ib., 188.
[45] Ib., s. 185.

illustrerad, och att ”[d]et er mer illustrasjoner enn tekst, dette er en bok som må *oppleves*”.[46] Att det är fler illustrationer stämmer inte, men hans påstående pekar mot det faktum att bilderna är betydelsefulla och en viktig del av läsupplevelsen.[47] En intermedial analys har potentialen att sätta ord på denna upplevelse som skapas i kombinationen av text och bild.

Intermedial analys av *Expeditionen*

Analysen kommer att bestå av fyra avsnitt som alla undersöker olika aspekter av formgivningens och bildernas funktioner i *Expeditionen*. Det första avsnittet analyserar hur formgivningen fungerar i boken. Det andra behandlar bildernas roll i person- och miljöskildringen. Det tredje fokuserar på författarens egen närvaro i text och bild, och det fjärde avsnittet diskuterar de funktioner som är specifika för bokens fotografier.

Formgivningens dubbla funktion

Vid en första anblick ser *Expeditionen* inte ut som en populärhistorisk fackbok, utan snarare som en konst- eller fotobok. Sidfärgerna växlar mellan olika nyanser av blått, rött, gult och vitt, ofta med lika färgglad text. Kapitelindelningarna är diagonalt rödvitrandiga, vilket möjligen är en blinkning till Andrées hemort Gränna, som utöver ballongföraren är berömt för sin polkagristillverkning. Fotografier, tabeller och olika slags bilder upptar hela eller halva uppslag. Nikolajeva menar att uppslaget bör betraktas som en helhet, liknande en scen eller filmruta, och att dess layout kan vara betydelsebärande.[48] Det vanligaste är att texten upptar den vänstra sidan och bilden den högra, vilket ger texten en viss prioritet. *Expeditionen* följer detta mönster på många av sina uppslag, men avviker också ofta från det, vilket innebär att texten inte självklart har företräde. Variationen mellan uppslagen tyder på ett medvetet brott mot den klassiska layouten i bilderböcker. Ytterligare en indikation på att texten inte har givet företräde är bokens stora format. På många uppslag svävar ett stycke text ensamt, eller är placerat jämte eller inuti en bild som fyller hela eller halva uppslaget. Försättsbladen upptas av fotografier: i början en arktisk landskapsbild i svartvitt från den första expeditionen, och i slutet en landskapsbild i färg. Nikolajeva menar att försättsbladet, när det inte är enfärgat, ofta fungerar som en etablerande

[46] Howlid Wærp, s. 184.
[47] Av bokens 313 sidor innehåller 94 av dem fotografier, teckningar eller kartor. 126 sidor har illustrationer om man även räknar tabeller. Försättsbladen ej inräknade.
[48] Nikolajeva, s. 74.

bild, som leder in mot berättelsen.[49] När bilderna är olika i början och slutet kan det belysa en förändring som har skett i boken. I det här fallet kan bilderna kopplas till de dubbla perspektiven hos *second journey*-genren: den svartvita bilden representerar den första resan och färgbilden den andra.

Den normbrytande stilen inkluderar även typografin. Texten är satt i olika typsnitt: en modern sanserif för rubriker och bildtexter, en klassisk antikva för den löpande texten, och ett skrivmaskinstypsnitt för den mer personliga reseskildringen. Kontinuerligt upptas hela sidor av utdrag ur Nils Strindbergs dagböcker, där han skriver till sin fästmö Anna. I de här passagerna är graden på bokstäverna betydligt större än hos övrig text, vilket minskar läshastigheten och inbjuder läsaren till att stanna upp vid orden. Utdragen är satta i ett linjärt typsnitt, vars moderna uttryck skapar kontrast gentemot Nils ålderdomliga svenska. Denna kontrast mellan det ålderdomliga och det moderna verkar vara ett genomgående tema i formgivningen. Till exempel kan man på många sidor se en *manicula*, en liten pekande hand, som historiskt har använts för att betona vissa avsnitt i texten, men som här också verkar ha en dekorativ funktion eftersom den förknippas med 1800-talets estetik (Figur 1).[50] På samma sätt syns på omslaget och några av sidorna en liten ballongillustration, som påminner om teckningen i Strindbergs dagbok på sidan 287. De frekventa understrykningarna i rubriker och vissa bildtexter kan möjligen kopplas samman med understrykningarna i Strindbergs och Andrées dagböcker. Nytt och gammalt blandas på ett lekfullt sätt, där det moderna dominerar.

Formgivningen drar också uppmärksamheten till verkets särskilda egenskaper som bok genom att ordna materialet på ett visst sätt. Nikolajeva lägger stor vikt vid bilderbokens sekventiella karaktär. En bilderbok berättar en historia i text och bild och har därför en bestämd ordning. Den använder ofta *pageturners*, det vill säga övergångar som uppmuntrar till att bläddra vidare, som kan vara verbala och visuella.[51] *Expeditionen* utnyttjar medvetet bokens fysiska format i sitt berättande genom att gruppera vissa text- och bildavsnitt i tydliga sekvenser. På uppslaget på sidan 58–59 består vänstersidan av text som beskriver berättarjagets upprepade försök att ta sig till Vitön, vilket till slut resulterar i att hon söker en plats på en forskningsexpedition (Figur 2). Högersidan består av ett fotografi av ett dimmigt hav med drivande isflak, och texten ”Resan, en flera månader lång polarexpedition, ska gå med isbrytare över hela…” Läsaren måste sedan bläddra till nästa uppslag för att få fortsättningen:

[49] Nikolajeva, s. 69.
[50] Uusma, 2013, s. 2. Alla sidhänvisningar till Uusma i analysen avser den illustrerade utgåvan, om ingenting annat anges.
[51] Nikolajeva, s. 15.

”…Arktiska oceanen. På vägen hem kommer vi att passera Vitön.” Högersidan beskriver sedan verbalt hur resan genom det främmande landskapet upplevs: ”Det är konstigt att tänka att vi är på väg till Nordpolen när vi liksom bara färdas rakt fram.”[52] Läsarens linjära förflyttning från vänster till höger ihop med berättarens reseskildring fungerar som en inbjudan till att dela berättarens perspektiv och följa med på resan – läsaren rör sig, precis som berättaren, genom ett arktiskt landskap. Boken drar på detta sätt uppmärksamhet till sin materiella modalitet, vilket i sin tur påverkar den spatiotemporala modaliteten, alltså upplevelsen av tid och rum. Bokens fysiska gränssnitt synliggörs även i början, genom följande upplysning: ”Allt i den här boken är sant. Allt har hänt på riktigt. Utom sidan 271 och 272.”[53] Ett annat exempel på hur berättelsen utnyttjar bokformatet på ett överraskande sätt är sidan 75, där texten är satt vertikalt vilket gör att läsaren måste vrida på hela boken för att kunna läsa den.

Denna självmedvetna stil och lek med bokens fysiska form skulle kunna betraktas som medvetet normbrytande och hemmahörande hos en konstnärlig produkt snarare än hos en fackbok. Samtidigt har formgivningen en annan, lika framträdande funktion: Den används för att stödja och förtydliga den sakliga argumentationen. I de avsnitt som handlar om att tolka text används till exempel olika textfärger för att skilja mellan tolkning och originaltext, i syfte att förenkla analysen.[54] En 26 sidor lång tabell mitt i boken ger läsaren chansen att själv ta del av utdrag ur expeditionsanteckningarna som skulle kunna skvallra om eventuella hälsoproblem eller sjukdomar hos deltagarna. Innehållet i obduktionsprotokollen återges detaljerat jämte teckningar som visar skadorna på kropparna, och längst bak i boken hittar man en schematisk uppställning av möjliga dödsorsaker och kritiska utvärderingar av dem. I diskussionen av obduktionsprotokollen och ritningen av lägerplatsen är bilderna av skelettdelar och utrustning visserligen elegant tecknade i bokens färgskala, men framför allt förmedlar de viktig information om omständigheterna kring expeditionsmedlemmarnas död. På fotografierna från den första kartläggningen av lägerplatsen är viktiga detaljer markerade med transparenta turkosa cirklar, och när berättaren resonerar kring ledtrådar i dagböckerna är viktiga slutsatser betonade i orange. Formgivningen trotsar alltså genrekonventionerna genom att kombinera både en estetisk och en saklig funktion, där bägge aspekterna får ta stor plats.

[52] Uusma, 2013, s. 61.
[53] Ib., s. 4.
[54] Ib., se till exempel s. 172–179.

Kritisk personskildring i ikonotexten

Berättaren gör det redan från början klart att hon betraktar ballongexpeditionen som ett dumdristigt tilltag: ”I efterhand ser man tydligt att de aldrig borde ha gett sig iväg.”[55] Även i de passager som berättas i ett historiskt presens, ur de skildrade personernas perspektiv, är tonen kritisk. Howlid Wærp påpekar att stilen är dämpad och ironisk; kritiken framförs genom att fakta ställs mot fakta och får tala för sig själv.[56] Till exempel redogör berättaren för de detaljerade uträkningar som Andrée har gjort för att garantera att ballongen klarar en resa på 30 dygn, för att sedan direkt efteråt konstatera att ”[i]ngen ballong i världen har hittills lyckats hålla sig i luften i mer än ett dygn.”[57] Den optimistiska och självsäkra tonen hos Andrée kontrasteras hela tiden mot den krassa verkligheten. Berättandet har en ödesmättad ton, med olycksbådande prolepser, eller framåtblickar: ”Nils Strindberg är 24 år gammal. Han har tre månader kvar att leva.”[58] Även om berättaren känner stark empati för expeditionsmedlemmarna så vill hon poängtera hur verklighetsfrånvända och dåligt förberedda de var på vad som skulle komma.

Enligt Nikolajeva kan bilderna i en bilderbok ha stor påverkan på miljö- och personskildringen. Bilden har bättre möjligheter än texten att skildra miljöer, eftersom den rymmer mängder av visuell information, och kan *visa* snarare än *berätta.*[59] När det gäller personskildring har texten bättre förutsättningar att beskriva psykologiska processer, medan bilden kan uttrycka sådant som ansiktsuttryck och poser.[60] Ofta hänger person- och miljöskildring samman. Till exempel kan bilder visa personers och föremåls position gentemot varandra eller deras position i förhållande till den omgivande miljön. En person som avbildas som stor i bilden antas ha mer makt än någon som sitter hopkrupen i ett hörn.[61] I *Expeditionen* har expeditionsmedlemmarna en märkbart liten närvaro i bilderna. På sidan 26–27 presenteras de tre männen för första gången i större detalj. Texten, på den vänstra sidan, fokuserar på några mindre smickrande egenskaper hos var och en av dem: Salomon Andrée har bara varit i Arktis en gång tidigare och då misslyckades han med sin enda ansvarsuppgift, Knut Frænkel är nyutexaminerad men har ingen yrkeserfarenhet och Nils Strindberg är akademiskt lovande men ung och naiv. I bilden till höger syns de tre expeditionsmedlemmarna stå och blicka intresserat

[55] Uusma, 2013, s. 9.
[56] Howlid Wærp, s. 183.
[57] Uusma, 2013, s. 36.
[58] Ib., s, 28.
[59] Nikolajeva, s. 119.
[60] Ib., s. 140.
[61] Ib., s. 141.

upp mot ballongen, som är ur bild. Det är lätt att föreställa sig att de diskuterar tekniska detaljer och lösningar, ivriga att komma i väg. Deras ansikten är små och suddiga. När text och bild kombineras så uppstår ett kontrapunktiskt förhållande mellan bilden som tagits för att dokumentera en positiv och spännande händelse, och texten som förminskar de avbildade och påminner om allt som kommer att gå fel. Ikonotexten kommunicerar en känsla av vemod och föraning.

Ett annat exempel på kritisk personskildring är sidan 68–73, som bildar en sammanhängande text-bild-sekvens. Ballongen har nu tvingats ned på packisen och expeditionsmedlemmarna börjar att inse allvaret i sin situation. Texten på sidan 68 sätter tonen: ”Tre män, med minimal kunskap om arktiska förhållanden, befinner sig plötsligt i en vit mardröm.” Högersidan är en minimalistisk karta som med en ensam svart linje visar deras oregelbundna resväg från Danskön till landningsplatsen, mitt ute i ingenstans. Det tomma vita utrymmet får här en ikonisk funktion genom att representera ett oändligt ödelandskap av is och snö. Nästa uppslag är också helt vitt, förutom den blekblå texten: ”Ingen vet var de är. Deras kroppar kastar ingen skugga.” Den stora texten gör att man stannar upp och dröjer vid orden. Även här får texten en ikonisk funktion genom sin isblå färg mot den vita bakgrunden, utöver den vanliga symboliska. Uppslaget som följer upptas av ett fotografi av den halvtomma ballongen liggande på isen (Figur 3).[62] Strindberg och Andrée, i form av två suddiga siluetter, lutar sig mot ballongkorgen. Männen är små och otydliga i bilden, som mestadels uppfylls av den vita omgivningen. Över ballongen syns texten: ”De har släppt ut alla brevduvorna”. Duvorna var tänkta att släppas med hälsningar till alla därhemma efter en lyckad nordpolsöverfart. Texten understryker det som hela ikontexten förmedlar på de här uppslagen: Nu går det utför. Drömmen om ära och hjältestatus har gått i kras – nu handlar det bara om att överleva. Ett annat uppslag lite längre fram visar en bild från deras lägerplats, där de fotograferade på grund av exponeringstiden inte är mer än gråa skuggor i bilden.[63] I den löpande texten kallas de sedan för ”minimala mörkblå prickar i ett oändligt disigt islandskap”.[64] I både text och bild framställs de alltså som små och utsatta i en karg och ogästvänlig natur, och ikonotexten poängterar starkt det skräckfyllda i deras situation.

Att bilder valts där expeditionsmedlemmarna inte får ta plats är ingen slump. Alla som är bekanta med Andrée-expeditionen vet att det finns ett större bildmaterial både från tiden före ballongfärden och från själva expeditionen. *Med Örnen mot polen*, som är den mest kända av

[62] Uusma, 2013, s. 72–73.
[63] Ib., s. 82–83.
[64] Ib., s. 85.

Andrée-böckerna och som Uusma hänvisar till upprepade gånger, inleds med en serie porträttbilder av Andrée, Strindberg och Frænkel.[65] I samma bok återfinns fotografier av männen där de drar slädarna över isen eller poserar stolt med sina gevär bredvid en fälld isbjörn.[66] Att de här bilderna uteblir kan förklaras genom bruket av ett ”oerhört starkt och effektivt berättartekniskt grepp” som Nikolajeva kallar för visuell *paralips*, vilket innebär ett medvetet utelämnande i bild av personer som nämns i texten.[67] Detta betyder inte att expeditionsmedlemmarna är oviktiga i boken – tvärtom utgör deras liv och död kärnan i berättelsen – men det pekar på hur berättelsen har ett visst förhållningssätt till det berättade. Bristen på tydliga kartor över Svalbard eller Vitön är en annan märkbar visuell paralips, som Howlid Wærp spekulerar kan bero på att läsaren uppmanas att se expeditionen inifrån, snarare än ur ett logiskt-rationellt utifrånperspektiv.[68] Läsaren saknar information om platserna eftersom expeditionsmedlemmarna inte visste vad som fanns på den vita del av kartan som de hamnat i. Frånvaron av vissa bilder kan alltså ha en lika stor påverkan på det visuella berättandet som de bilder som är närvarande. I det här fallet används greppet för att framställa polarfararna som aningslösa snarare än hjältemodiga, samtidigt som berättaren lever sig in i deras belägenhet och känner empati med dem.

Någonting som ytterligare bidrar till att polarfararna framstår som små och värnlösa är miljöskildringen, som i hög grad åstadkoms genom kombinationen av text och bild. Boken igenom visas fotografier av vidsträckta, ödsliga islandskap där varken människor, djur, träd eller byggnader syns. Försättsbladen innehåller två sådana fotografier, och den första bilden i det första kapitlet föreställer en vy av en glaciär vars gråblå färger speglas i havsytan under den.[69] Detta är så kallade etablerande bilder, som enligt Nikolajeva introducerar läsaren till den miljö som berättelsen kommer att utspela sig i och som ofta är harmoniska och panoramiska.[70] Även pocketutgåvan har en liknande inramning eftersom den inkluderar svartvita landskapsbilder i början och slutet. Radarsatellitbilder över Spetsbergens nordligaste öar och Norra ishavet visar också upp det karga landskapet.[71] Miljön i *Expeditionen* är *integrerad*, i betydelsen att den är oumbärlig för handlingen.[72] Det är av stor vikt att läsaren förstår vilka

[65] Salomon August Andrée, Knut Fænkel, Nils Strindberg & Svenska sällskapet för antropologi och geografi, *Med Örnen mot polen*, Stockholm: Bonnier, 1930, s. 14, 18, 27, 29, 33.
[66] Ib., s. 161, 177, 193.
[67] Nikolajeva, s. 140.
[68] Howlid Wærp, s. 189.
[69] Uusma, 2013, s. 8.
[70] Nikolajeva, s. 80, 119.
[71] Uusma, 2013, s. 50, 62–63.
[72] Nikolajeva, s. 117.

utmaningar som expeditionen ställs inför för att argumentationen ska framstå som övertygande, särskilt när majoriteten av bokens läsare inte har erfarenhet av arktiska breddgrader.

När text och bild kombineras för att skildra miljön får de här ofta en kompletterande funktion, där de ”fyller i varandras luckor” och ”kompenserar för varandras otillräckligheter”.[73] Bilden har möjlighet att visa miljöerna och texten att beskriva dem. Ett exempel är sidan 94–95, som är ett bilduppslag som följer direkt på en beskrivning av den mödosamma vandringen över isen. Bilden föreställer ett kamouflageliknande virrvarr av vita isflak mot ett grått hav. Ovanpå bilden syns texten: ”De vandrar i den ena riktningen. Isen under deras fötter driver åt rakt motsatt håll.” Läsaren uppmanas genom avbrottet i den löpande texten att stanna upp ett ögonblick och föreställa sig den hopplösa kampen mot den drivande isen. Miljöskildringen är särskilt stark i passagerna som skildrar Uusmas egna resor, eftersom upplevelserna skrivs fram i förstaperson. Berättaren reflekterar ofta över sin litenhet i landskapet och över hur den mänskliga närvaron känns malplacerad. Bilderna förmedlar samma budskap visuellt, som på sidan 103, där Uusma är en liten svart siluett mitt i bilden, iklädd pälsmössa, i en i övrigt helt vit bildruta (Figur 4). Vid hennes fötter är en diskret text placerad: ”Nordpolen 90°N”. Både i de historiska passagerna och i övriga delar tycks boken vilja understryka att människan bör förhålla sig ödmjuk till de här miljöerna. Mänskliga perspektiv krymper och framstår som futtiga och obetydliga.

Den fotografiska andra resan

Om Andrée, Strindberg och Frænkel syns sällan i fotografierna (4, 4 respektive 2 gånger) så är det en person som förekommer desto oftare: Uusma själv (7 gånger). Bilderna föreställer henne i olika situationer: blickande ut över arktiska landskap, böjd över kartor och böcker och i samtal med ämnesexperter. En av de mycket få bilder som inkluderas i pocketutgåvan föreställer Uusma i arktisk miljö.[74] Från första sidan står det klart att boken handlar lika mycket om hennes fixering vid expeditionen som om de historiska händelserna i sig. Berättelsen växlar mellan ett historiskt presens där historien om ballongexpeditionen berättas ur ett allvetande tredjepersonsperspektiv, och ett nutidsperspektiv som skildrar hennes forskarprocess och egna resor. Språket i de senare delarna är personligt och ofta humoristiskt. Berättarjaget uppvisar en ironisk självdistans när hon föreställer sig hur bisarrt hennes projekt måste te sig för

[73] Nikolajeva, s. 22.
[74] Uusma, 2014, s. 194–195.

utomstående. Även om berättarjaget är dolt i de historiska delarna så är Uusmas perspektiv starkt närvarande där också, vilket visar sig dels genom valet av detaljer som lyfts fram, dels genom den dramatiska och laddade stilen. Närvaron i texten och det faktum att hon dyker upp så ofta i bilderna talar för att hon är att betrakta som egentlig huvudperson i boken.

Sökandet efter svar tar Uusma till olika arkiv på museer och bibliotek. Hon talar med experter inom rättsmedicin, kriminalteknik, textilkonservering och arkeologi. Åtminstone sex gånger reser hon till Arktis för att följa i Andrées fotspår och ta sig till de relevanta platserna: Danskön, Fuglesongen och framför allt Vitön. Att hennes text utgår från texten i de efterlämnade dagböckerna gör att Lindgren Leavenworth räknar boken till *second journey*-genren. En läsning av *Expeditionen* med en intermedial blick gör det tydligt att Uusmas resor inte bara utgår från Andrée-expeditionens efterlämnade texter, utan i lika hög utsträckning från dess fotografier. Flera gånger nämner berättaren att hon betraktat bilderna som en väg in i expeditionen: ”Jag har tittat på de gamla svartvita fotografierna från den här stranden hundratals gånger. Jag har öppnat dem i Photoshop för att kunna öka skärpan och zooma, så att jag ska komma in i dem, så nära som möjligt.”[75] Bilderna som togs när lägret på Vitön först hittades 1930 och utrustningen inventerades och dokumenterades spelar en avgörande roll för Uusmas argumentation.

Inte nog med att hon följer i de fototextuella spåren, utan Uusma producerar också egna, nya bilder under resans gång. Detta gör att man, utöver den textbaserade andra resan, skulle kunna tala om en fotografisk *second journey*, där det pågår en dialog mellan ”värdbilderna” och ”gästbilderna”. Uusmas fotografier står hela tiden i direkt eller indirekt relation till Andrée-expeditionens diton. Ingenstans är sambandet lika tydligt som på sidan 40–41, där vänstersidan verbalt skildrar hennes besök på Danskön (Figur 5):

> När jag stiger iland känner jag direkt att något är fel. Det är något som inte stämmer. Sen kommer jag på det: allt är ju i färg. Jag har tittat på de svartvita fotona från ballonguppstigningen så många gånger. Nu står jag här, mitt i bilden. Och så är det plötsligt i färg.[76]

Högersidan visar överst ett par handskbeklädda händer som håller upp ett svartvitt fotografi föreställande det halvt rivna ballonghuset, som byggdes för att skydda ballongen i väntan på avfärd. Landskapets kontur i bakgrunden följer den som syns i bilden, vilket indikerar att

[75] Uusma, 2013, s. 267.
[76] Ib., s. 40.

bilderna är tagna på exakt samma plats. Den nedre bilden visar Uusma som står och betraktar den nu tomma platsen. Fotografiets indexikala funktion åberopas starkt – det visar att det ursprungliga fotografiet är en korrekt representation av den historiska verkligheten. Det enda som inte stämmer överens är det temporala förhållandet. Berättaren befinner sig ”på exakt rätt plats, men i helt fel tid”, vilket Lindgren Leavenworth har påpekat är en röd tråd i berättelsen.[77] I all sin enkelhet utgör uppslagets ikonotext en kommentar kring den temporala komplexitet som förknippas med fotografier. Analysen återkommer till detta förhållande i nästa avsnitt. Tills vidare räcker det att konstatera att ikonotexten i detta fall förmedlar en känsla av vemod och längtan efter ett otillgängligt förflutet, som är nära och långt borta på samma gång.

Att Uusma själv figurerar i samma bild är inte utan betydelse. Boken inte bara beskriver hur Uusma reser och forskar kring expeditionen, den *visar* det också. Uusma är protagonist både i den verbala och den visuella berättelsen. En del av bilderna upplevs som påtagligt arrangerade, som på sidan 20, där Uusma skriver anteckningar på en arbetsyta full av kartor, bilder och en löpsedel om Vitön, eller sidan 258, där hon flyttar runt lösa delar av den utskrivna lägerplatskartan. Andra bilder har en reportageliknande kvalitet, som de på sidan 219 och sidan 222–223, där professionellt tagna fotografier visar hur hon diskuterar benfragment med två olika experter, den ena i museimiljö och den andra i en obduktionssal. Å ena sidan tillför de här bilderna ett mått av legitimitet, då de tycks vilja bevisa att processen genomförts lika grundligt som texten beskriver. Å andra sidan är de ytterligare en påminnelse om att *Expeditionen* inte följer de vanliga reglerna för historieskrivning – moderna polarhistoriker brukar inte infoga bilder av sig själva i redogörelsen av sina forskningsresultat. Precis som formgivningen i övrigt bidrar de här bilderna till att medvetet bryta mot konventionerna och flytta boken i en mer personlig och konstnärlig riktning, samtidigt som de markerar att projektet gör anspråk på att vara seriöst och att resultaten är värda att tas på allvar.

Ett annat, mer indirekt, sätt som Uusmas bilder går i dialog med de äldre bilderna är genom att imitera dem. Förutom att låta sig fotas under sina resor så inspireras hon av Andrée-expeditionen att samla in ”vetenskapliga” prover under sina resor. Uppslaget på sidan 84–85 innehåller på vänstersidan ett foto av små paket med lera, alger och djurdelar som expeditionen samlat in i vetenskapliga syften. Texten på högersidan förklarar att problemet med detta var att ingen av dem hade någon relevant kunskap, utan de räknade naivt med att andra skulle kunna analysera proverna i efterhand. Avsnittet sammanfattas med texten: ”De håller sig fast i detaljer, till synes meningslösa. Oerhört noggrann forskning. På riktigt, och ändå på låtsas.” På följande

[77] Ib., s. 42; Lindgren Leavenworth, s. 93.

uppslag visar högersidan upp 30 små färgrutor som vänstersidan förklarar är Uusmas dokumentation av isens olika färgnyanser (Figur 6).[78] Varje prov har exakta koordinater, datum och tid. Texten ekar föregående uppslag: ”Jag håller mig fast i detaljer, till synes meningslösa. Oerhört noggrann forskning. På riktigt, och ändå på låtsas.” Lindgren Leavenworth uppmärksammar att många av 1800-talets polarexpeditioner maskerade sina verkliga intentioner – att vinna individuell eller nationell ära – bakom nobla vetenskapliga syften.[79] Förutom att understryka medkänslan och identifikationen som berättarjaget upplever med expeditionsmedlemmarna så visar ikonotexten här också att Uusmas motivation i första hand är djupt personlig och omöjlig att helt förklara, även om det uttalade syftet med projektet är att finna en dödsorsak. Vad det är som berättarjaget egentligen söker efter förblir tvetydigt och mystiskt berättelsen igenom, men drivkraften skildras som urstark och ohejdbar.

Samma tematik går igen på sidorna 242–245 där två bilduppslag först visar Uusma med ett bekymrat ansiktsuttryck i ett stenigt landskap och därefter en serie bilder av burkar och flaskor med grus- och vattenprover från berättelsens olika platser, uppmärkta med Uusmas handstil. Proverna kommenteras inte explicit i den omgivande texten, utan boken förlitar sig på bildernas egen narrativitet och att läsaren kopplar ihop dem med den tidigare ikonotexten. På bokens sista sidor nämns sambandet mellan berättarens samlande och expeditionens ännu en gång. Berättaren beklagar sig över att hon aldrig lyckades nå fram till expeditionen, trots sin omsorgsfulla imitation av den första resans bilder och aktiviteter: ”Vi har tagit samma foton i Arktis, deras i svartvitt, tagna med en sjukilos lådkamera, mina med mobilen. Jag har samlat färgprover från isen. Andrée har samlat lerkorn i paket.”[80] Känslan av besvikelse över att nutiden står i vägen för dåtiden är typisk för *second journey*-berättelser, och här förmedlas den både i text och bild.[81]

Fotografiets mediespecifika funktioner i *Expeditionen*

Analysen har hittills visat att fotografierna i *Expeditionen* används för person- och miljöskildring och för att iscensätta en fotografisk *second journey*. En annan funktion hos fotografierna är att de används som bevismaterial, för att övertyga läsaren om vissa förklaringar. I det första avsnittet av analysen diskuterades hur formgivningen, förutom att den skapar ett

[78] Uusma, 2013, s. 86–87.
[79] Lindgren Leavenworth, s. 93.
[80] Uusma, 2013, s. 284.
[81] Lindgren Leavenworth, s. 90.

visst estetiskt uttryck, även bidrar till att förtydliga och stödja Uusmas argumentation. I början kallar berättaren mysteriet kring expeditionsmedlemmarnas död för en ”medicinsk deckare”, och på många ställen bjuder boken in läsaren att ta del av tillgängliga fakta för att väga olika argument som talar för eller emot vissa förklaringar.[82] I samma anda uppvisas en serie fotografier från upptäckten av lägret på Vitön, där viktiga detaljer pekas ut med färgbubblor och text.[83] När berättarjaget upptäcker misstänkta revor i Strindbergs långkalsonger som för tankarna till björnklor så visas det trasiga plagget upp på en bild där en öppen hand visar hur fingrarnas konturer överensstämmer med revorna i tyget, utan att ordet isbjörn nämns explicit (Figur 7).[84] En annan bild pekar på intressanta detaljer hos Strindbergs sönderrivna kavaj.[85] Det här bruket av fotografier förlitar sig starkt på den verklighetsrefererande pakten, det vill säga uppfattningen att bilderna är ett utsnitt av tid och rum, för att visa att verkligheten måste ha sett ut på ett visst sätt i ögonblicket bilden togs. Det rättsmedicinska perspektivet gör att man kan tala om en forensisk, eller kriminalteknisk, funktion hos de här bilderna.

Fotografierna har emellertid ytterligare en central funktion inom berättelsen. Denna är också beroende av den verklighetsrefererande pakten, men syftet är inte att övertyga om en viss teori, utan att väcka känslor hos läsaren. Förutom expeditionsmedlemmarna och Uusma så förekommer det ännu en person frekvent i bildmaterialet: Anna Charlier, Nils Strindbergs fästmö. Berättaren förklarar att ”[i] snart femton år har jag följt efter ett kärlekspar”.[86] Hon är djupt gripen av det tragiska slutet på deras kärlekshistoria, där Anna väntar förgäves på att Nils ska komma hem. Anna syns tydligt på sex fotografier, som är uppställda jämte korta textstycken med utvalda detaljer om hennes liv. Hon introduceras på sidorna 90–91, där vänstersidan är en kort text som berättar att hon har nio syskon, att hon vill bli konsertpianist och att hennes namn betyder vätgasballong på franska. Högersidan är ett porträtt av Anna, där hon sitter i en snidad möbel och tittar vaket in i kameran. Ett fingeravtryck, repor och andra bilder som skymtar i bakgrunden antyder att fotot är hämtat ur ett familjealbum. Uppslaget aktiverar i stor utsträckning bildens narrativa egenskaper; den knapphändiga texten gör att läsaren förstår att detta är en ung kvinna med framtidstro och drömmar, men lämnas samtidigt att undra över den avbildade personens liv före och efter att bilden togs. Texten och bilden får en expanderande relation till varandra, där bilden laddas med betydelse genom texten och vice versa.

[82] Uusma, 2013, s. 10.
[83] Ib., s. 116–121.
[84] Ib., s. 262.
[85] Ib., s. 227.
[86] Ib., s. 125.

Narrativiteten hos bilderna på Anna används särskilt för att understryka det tragiska i berättelsen. Ett exempel är uppslaget på sidan 90–91 (Figur 8). Den korta texten på vänstersidan upplyser om att det är Annas födelsedag som firas hemma hos familjen Strindberg: ”Det ställs upp för fotografering. Födelsedagsbarnet har sina tankar någon helt annanstans.” Högersidan är ett familjefoto med tretton personer, varav två namnges: Anna och Occa Strindberg, Nils pappa. Några av dem ler försiktigt mot kameran. Fototextualiteten gör att läsaren vill veta vad som försiggår i de avbildades medvetande. Text och bild ihop får här en kontrapunktisk och expanderande relation. Kontrapunktisk eftersom fotografiet verkar föreställa en lycklig och bekymmersfri familjetillställning i en somrig trädgård, medan texten har en allvarlig ton, och expanderande eftersom texten helt ändrar fotografiets narrativ. Det blir en ödesmättad bild som för tankarna till döden eftersom läsaren har svaret på vad som kommer att hända, vilket de leende personerna på fotografiet inte har. Sorglösheten i bilden förstärker det sorgliga i situationen: att de väntar på en fästman och en son som aldrig kommer att komma hem. Denna läsning möjliggörs av den dubbla temporalitet som är specifik för fotografiet. Kombinationen av text och bild blir ett effektivt och drabbande sätt att understryka tragedin – i stället för en ordrik text som beskriver vad Anna känner så lämnas läsaren att dra sina egna slutsatser. Texten eller bilden hade inte på egen hand kunnat åstadkomma denna effekt, utan de är beroende av varandra.

Genom resten av boken görs det flera nedslag i Annas liv, och samma berättartekniska grepp återkommer. Efter några år gifter hon sig och flyttar utomlands, och hon uppfyller sin dröm att bli konsertpianist. Den löpande texten blir fåordig varje gång den handlar om Anna, men den lyfter fram talande detaljer, som att hon i sitt testamente önskade att hennes hjärta skulle kremeras och i hemlighet begravas ihop med Nils. Bilden bredvid denna text föreställer en leende Anna som badar i en sjö.[87] Samma kontrapunktiska spänning uppstår mellan den lättsamma bilden och texten som antyder att hon livet igenom bar på en stor sorg. Deras tragiska kärlekshistoria tjänar som en inramning till hela berättelsen. I början av boken beskriver berättaren hur Nils tittar på en teckning som Anna gjort av en vätgasballong i hans almanacka.[88] På de avslutande sidorna beskrivs teckningen på nytt, denna gång i större detalj:

> När han tittar riktigt nära ser han att Anna har ritat dit sig själv med blyerts, på marken nedanför ballongen. Hellång kjol och hårknut. Hon vinkar med en näsduk. Och om han

[87] Uusma, 2013, s. 282–283.
[88] Ib., s. 28.

> tittar ännu närmare ser han att hon har ritat in tre personer i ballongen. En av dem höjer sin hand och vinkar tillbaka.[89]

Nästa uppslag, som är det sista i berättelsen innan appendixet tar vid, upptas av ett foto av Nils trasiga och skadade almanacka där ett litet kort med teckningen är inklistrat (Figur 9).[90] Kortet bär texten ”Jag kan ej följa dig”, vilket den beskrivande texten inte avslöjat tidigare. Fastän kortet redan beskrivits i ord så blir motivet desto mer gripande tack vare bildens förmåga att visa varje liten detalj. Den nästan barnsliga färgglada teckningen laddas med hela Nils och Annas historia och förvandlas till en representation av drömmarna som slogs i spillror. Den intraikoniska texten ”Jag kan ej följa dig” blir med den fulla vetskapen om vad som hände expeditionen en smärtsam påminnelse om döden. Fotografiets nästan kusliga förmåga att kontrastera då mot nu utnyttjas här till fullo i ikonotexten för att skapa en känslomässigt laddad avslutning på berättelsen. Både text- och pocketutgåvan innehåller den här bilden, vilket tyder på att ikonotexten här anses vara en oumbärlig del av berättelsen.

Bokens framlyftande av den mänskliga tragedin samexisterar i ett spänningsfyllt förhållande med det mer sakliga perspektivet. Ett torrt vetenskapligt språk kan ibland skapa distans till de berörda personerna genom att reducera dem till skelettdelar eller medicinska gåtor. Det intermediala berättandet ser till att ständigt påminna om det mänskliga priset som betalades genom att skjuta in bilder och dagboksutdrag i de mer faktatunga partierna. Ett talande exempel är uppslaget på sidan 200–201, som är placerat mitt i diskussionen om obduktionsprotokollen (Figur 10). Vänstersidan är ett utdrag ur Nils dagbok där han lagar soppa och tänker på sin Anna. Högersidans bild av Nils bärgade kvarlevor är en brutal påminnelse om hur verkligheten utvecklade sig: en trasig kropp på en bår i Tromsö, 33 år senare. Ikonotexten visar att någonting så kliniskt som obduktionsbilder kan ha dubbla funktioner i boken – de används *både* för att argumentera en forensisk teori *och* för att berätta en sorglig historia. Ett annat exempel är uppslaget på sidan 274–275. Vänstersidan är en text som filosofiskt resonerar om hur naturen förr eller senare bryter ned allting till atomer, i linje med bokens syn på människan som liten och obetydlig i Arktis. Högersidan visar ett slitet fotografi av en leende Anna som hittades i Nils packning. Förhållandet mellan text och bild är motsägelsefullt, kontrapunktiskt i ton. Ikonotexten tycks vilja säga att fastän mänskliga liv är betydelselösa ur naturens perspektiv så kan en enskild människa betyda allt för en annan människa, och ur det

[89] Uusma, 2013, s. 285.
[90] Ib., s. 286–287.

perspektivet blir livet allt annat än meningslöst. Det objektiva och det subjektiva bryts mot varandra boken igenom, men det emotionella berättandet får sista ordet.

Avslutande diskussion

Analysen har sammanfattningsvis uppmärksammat att såväl formgivningen som bildmaterialet spelar en viktig roll för berättelsen i *Expeditionen*. Det finns en dubbel funktion hos formgivningen: den uttrycker å ena sidan en estetisk lekfullhet som inbjuder till att betrakta boken som ett konstnärligt verk, å andra sidan förtydligar och stödjer den Uusmas teorier om möjliga dödsorsaker. Samma dubbelhet återfinns hos bilderna: de används dels för att berätta den sorgliga historien om Andrée-expeditionen och för att skildra Uusmas *second journey*, dels för att bevisa att Uusmas forskningsresultat är välgrundade och övertygande. När bildmaterialet används i berättelsen så förmedlar ikonotexten en kritisk bild av expeditionsmedlemmarna genom att framställa dem som små och utsatta i den arktiska miljön. Samtidigt förmänskligas de genom berättelsens fokus på den tragiska kärlekshistorien mellan Nils och Anna. Den verklighetsrefererande pakten utnyttjas till fullo i boken, med det dubbla syftet att dels åstadkomma känslomässiga effekter hos läsaren genom att spela på fotografiernas narrativitet, dels att genom sitt bevisvärde övertyga om en viss historisk förklaring. Boken kan därför inte betraktas som enbart en fackbok, roman eller dokumentärroman för att läsas rättvist, utan bör ses som en unik hybrid mellan olika genrer och stilar, där ett konstnärligt och ett sakligt berättande samexisterar i ett intressant och spänningsfyllt förhållande.

Denna kombination av olika funktioner hos fotografierna har gjort att Nikolajevas modell inte alltid varit tillräcklig för att analysera det aktuella verket, utan har behövt kompletteras med teoretiska begrepp specifika för fotografimediet. Detta har sin förklaring i fotografiets indexikala natur, det vill säga dess orsakssamband till det fotograferade, som handritade illustrationer i barnböcker saknar. I en typisk bilderbok för barn utgör texten en fiktionsberättelse och bilderna en annan, medan fotografierna i *Expeditionen* aldrig gör anspråk på att vara någonting annat än verklighetsrefererande. Tvärtom uppmuntras läsaren starkt att reflektera över fotografiernas ursprungliga sammanhang. Vad analysen har visat är att fotografierna trots detta kan användas som kraftfulla verktyg för berättande. Den verklighetsrefererande pakten och fotots dubbla temporalitet utnyttjas här för att konstruera en berättelse om sorg, besatthet, sökande och besvikelse, samtidigt som det är en dokumentär berättelse som driver en evidensbaserad argumentation. Att text och bild är så tätt

sammanlänkande i berättandet gör också att beteckningen ”illustrerad utgåva” kan ifrågasättas. Nikolajeva definierar en illustrerad bok som ett verk där ”[b]ilderna är underordnade texten; texten har existerat utan dem och kan fortfarande existera utan dem”.[91] Eftersom undersökningen har visat att viktiga budskap i *Expeditionen* förmedlas visuellt eller genom kombinationen av text och bild så måste de utgåvor som saknar majoriteten av de visuella inslagen därför betraktas som andra berättelser, snarare än samma berättelse utan illustrationer.

I en mer omfattande undersökning vore det intressant att sätta *Expeditionens* intermediala berättande i relation till polarforskning och polarlitteratur ur ett bredare historiskt perspektiv. Varken de dåtida eller de samtida nord- och sydpolsexpeditionerna existerar i ett vakuum, utan är del av en lång och komplicerad historia med imperialistiska och nationalistiska förtecken. Andrée-expeditionen genomfördes mitt under den så kallade heroiska eran av polarutforskningen, som varade från sent 1800-tal till tidigt 1900-tal.[92] Under denna tidsperiod var polarregionerna skådeplats för uppvisningar i överlevnadsförmåga, djärvhet och manlighet. Kopplingarna mellan ekonomiska, vetenskapliga, politiska och nationalistiska intressen var starka, och polarforskare hyllades som kungligheter på hemmaplan.[93] Arktis betraktades av västvärlden som *terra nullius*, ett ingenmansland, som bara väntade på att upptäckas och erövras.[94] På senare år har forskningen börjat att uppmärksamma de röster som tidigare ignorerats eller tystats i polarhistorien: de som tillhör kvinnor, ursprungsbefolkning och icke-mänskliga aktörer.[95] Bilden av polarfararna som hjältar och representanter för en hård manlighet har börjat att nyanseras och betraktas som en konstruktion. Som Marit Anne Hauan uttrycker det: ”Polarmannen finnes ikke – det er polarmennesker og polarmaskuliniteter vi må ha øynene opp for.”[96] Ett oumbärligt verktyg i konstruktionen av den manlige polarhjälten var kameran. Med hjälp av fotografier och personliga reseskildringar kunde den upptäcktsresande skapa en bild av sig själv som stämde överens med samtidens ideal.[97] Med andra ord har berättelserna om polartrakterna varit intermediala i över hundra år.

---

[91] Nikolajeva, s. 18.
[92] Stephanie von Spreter, ”Feminist strategies for changing *the* story: re-imagining Arctic exploration narratives through (the staging of) photographs, travel writing and found objects”, *Journal of Aesthetics and Culture*, 2021:13
[93] Lisbeth Lewander, *Polariseringens politik: Studier av nation och kön*, Karlstad: Karlstad universitet, 2004, s. 38–46.
[94] von Spreter, s. 2.
[95] Ib., s. 1.
[96] Marit Anne Hauan, *Polare maskuliniteter: Fra oppdagelsen av Svalbard til heltetidas siste time*, Oslo: Orkana Akademisk, 2021, s. 38.
[97] von Spreter, s. 2, 10.

Stephanie von Spreter lyfter fram ett exempel på hur fotografi kan användas för att kritiskt kommentera denna tradition i sin artikel om den norska fotografen Tonje Bøe Birkeland.[98] I fotoboksprojektet *The Characters* iscensätter Birkeland sig själv som historisk polarforskare.[99] I en serie fotografier, som utspelar sig i en fiktiv, kontrafaktisk verklighet, härmar hon klassiska expeditionsbilder, men poserar själv med kikare eller mejsel i arktiska landskap. Verket innehåller också brev och reseskildringar från den fiktiva polarforskaren, samt bilder på geologiska prover som hon har samlat och märkt upp. von Spreter menar att Birkelands bilder dekonstruerar de klassiska polarnarrativen och avslöjar fotografierna som ”carefully staged, myth-making acts of self-representation”.[100] Genom att ersätta de välkända polarfararna med en okänd kvinnlig karaktär så belyser hon de förväntningar kring genus och maskulinitet som förknippas med den heroiska eran. Om man jämför Birkelands projekt med Uusmas så gör *second journey*-bilderna i *Expeditionen* någonting liknande. Att Uusma själv tar så stor plats och uppträder som polarforskare, fastän hon i traditionell mening inte är det, gör att bilderna får en subversiv kvalitet. Även hennes kritiska skildring av expeditionsmedlemmarna kan kopplas till dekonstruktionen av den manlige polarhjälten. Lindgren Leavenworth menar att *second journey*-texten har möjligheten att peka på diskursiva skillnader mellan dåtid och nutid. Det skulle vara givande att på samma sätt jämföra Uusmas bilder närmare med de bildtraditioner som de går i dialog med, för att upptäcka på vilket sätt de förhåller sig till det historiska arvet. Det intermediala berättandet om Arktis har pågått länge, och fortsätter att ta sig nya uttryck genom verk som *Expeditionen*, som både hyllar och utmanar sina föregångare.

[98] von Spreter
[99] Tonje Bøe Birkeland, *The Characters*, Bergen: Bergen Kjøtt, 2016.
[100] von Spreter, s. 9.

Källförteckning

Almgren White, Anette, *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken: Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*, Växjö: Linnaeus University Press, 2011

Andrée, Salomon August, Fænkel, Knut, Strindberg, Nils & Svenska sällskapet för antropologi och geografi, *Med Örnen mot polen*, Stockholm: Bonnier, 1930

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet*, Avesta: Alfabeta, 2006 [orig. 1980]

Birkeland, Tonje Bøe, *The Characters*, Bergen: Bergen Kjøtt, 2016

Bruhn, Jørgen & Schirrmacher, Beate, ”Intermedial Studies”, *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, red. Jørgen Bruhn & Beate Schirrmacher, London: Routledge, 2022, https://doi.org/10.4324/9781003174288, s. 3–27

Bruhn, Jørgen, ”Intermedialitet: Framtidens humanistiska grunddisciplin?”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 21–38

Clüver, Claus, ”Intermediality and Interart Studies”, *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson m.fl., Lund: Intermedia Studies Press, 2007, s. 19–37

Elleström, Lars, *Visuell ikonicitet i lyrik: En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Hedemora: Gidlund, 2011

Hauan, Marit Anne, *Polare maskuliniteter: Fra oppdagelsen av Svalbard til heltetidas siste time,* Oslo: Orkana Akademisk, 2021

Havemose, Karin, *I ljuset av Andrée. Ingenjörskonst, gränser och vetenskapens praktik,* Stockholm: Santérus, 2008

Howlid Wærp, Henning, *Arktisk litteratur – fra Fridtjof Nansen til Anne B. Ragde*, Stamsund: Orkana Akademisk, 2017

Langås, Unni, ”’To Assume Oneself Aldready Dead?’ Fototekstuell selviscenesettelse i Alix Cléo Roubauds *Alix’s Journal*”, *Att skriva med ljus: 13 essäer om litteratur och fotografi*, red. Johan Gardfors, Mats Jansson & Nils Olsson, Göteborg: Makadam, 2020

Lewander, Lisbeth, *Polariseringens politik: Studier av nation och kön*, Karlstad: Karlstad universitet, 2004

Lindgren Leavenworth, Maria, ”Footsteps”, *The Routledge Research Companion to Travel Writing*, red. Alasdair Pettinger & Tim Youngs, London: Routledge, 2020, s. 86–98

Lindqvist, Inga-Lina, ”Vackert och allvarligt om Andrée-expeditionen”, *Aftonbladet*, 19 sep 2013, https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/J17rrR/vackert-och-allvarligt-om-andree-expeditionen (hämtad 2022-11-17)

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994

Nikolajeva, Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund: Studentlitteratur, 2000

Rydén, Per, *Den svenske Ikaros. Berättelserna om Andrée*, Stockholm: Carlsson, 2003

Sontag, Susan, *On Photography*, London: Penguin, 2002 [orig. 1978]

Stenberg, Bella, ”Bea Uusma: Expeditionen – Min kärlekshistoria”, *Göteborgs-Posten*, 27 sep 2013, https://www.gp.se/kultur/bea-uusma-expeditionen-min-kärlekshistoria-1.588775, (hämtad 2022-11-17)

Sundberg, Sam, ”Sanningsjakt på polarisen”, *Svenska Dagbladet*, 23 sep 2013, https://www.svd.se/a/87385dec-a7c6-3e02-92d4-a918f98a317f/sanningsjakt-pa-polarisen (hämtad 2022-11-17)

Sundman, Per Olof, *Ingenjör Andrées luftfärd*, Stockholm: Norstedt, 1967

Uusma, Bea, *Expeditionen: Min kärlekshistoria*, [Ny utg.], Stockholm: Norstedt, 2014

Uusma, Bea, *Expeditionen: Min kärlekshistoria*, Illustrerad utg., Stockholm: Norstedt, 2013

Uusma, Bea, *Expeditionen: Min kärlekshistoria*, Stockholm: Norstedt, 2013

von Spreter, Stephanie, ”Feminist strategies for changing the story: re-imagining Arctic exploration narratives through (the staging of) photographs, travel writing and found objects”, *Journal of Aesthetics and Culture*, 2021:13, https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1997462

Appendix: Bilder

På grund av upphovsrättsliga skäl saknas bilderna i den elektroniska utgåvan.