

”Historien är förmodligen inte sann. Välj själv”

*Arkiv, materialitet och minne
i Eva-Marie Liffners Imago*

EMMA ELDELIN

Institutionen för kultur och samhälle, Linköpings universitet, Sverige

<https://orcid.org/0000-0003-4144-0531>

emma.eldelin@liu.se

Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur

Årgång 146, 2025

ISSN 2002-3871 (Online), ISSN 0348-6133 (Print)

DOI: <https://doi.org/10.63348/sam.146.61815>

© Emma Eldelin, 2025

Denna artikel publiceras med öppen tillgång under villkoren i Creative Commons Erkännande-licensen ([CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)), som tillåter användning, spridning och reproduktion i vilket medium som helst, förutsatt att originalverket är korrekt citerat.

”Historien är förmodligen inte sann. Välj själv”

Arkiv, materialitet och minne i Eva-Marie Liffners Imago

Av EMMA ELDELIN

I Eva-Marie Liffners (f. 1957) författarskap är upphittade manuskript, rapporter, dokument och olika slags arkivhandlingar återkommande element – inte i första hand som neutrala källor utan som materiella och taktila objekt som fungerar som stimulans för fantasin. I flera fall besöker protagonisterna fysiska arkiv i sökandet efter bortglömda eller förträngda händelser och gestalter från det förflutna. Samtidigt frikopplas emellanåt arkivet från sina traditionella betydelser och ges mer metaforiska konnotationer. I Liffners debutroman *Camera* (2001) tar det exempelvis gestalt av en flodbank i London, där man vid ett schaktarbete för att lägga vattenledningar upptäcker en sänkkista med kropparna av en grupp pojkar, försvunna sedan mer än trettio år. Här blir själva landskapet ett slags stratigrafiskt mot-arkiv av det som tystats ner eller raderats ur officiella rapporter.¹ I Liffners andra roman *Imago* (2003) fungerar en torvmosse i södra Danmark på liknande sätt, då den härbärgerar fysiska spår av det förflutnas våld i form av liket av en mördad soldat från det dansk-tyska kriget på 1860-talet. När Esmé Olsen, som städar på historiska institutionen vid Köpenhamns universitet, under ett av sina nattliga arbetspass hittar en polisrapport från sent 1930-tal visar den sig handla om just detta lik. Rapporten ligger i en kartong med andra dokument beställda från Stasiarkivet i Berlin av en av institutionens professorer, och när Esmé lägger beslag på den för att läsa vidare i hemma i sin lägenhet blir det upptakten till en resa i tid och rum där hennes egen historia gradvis flätas samman med större historiska skeenden.

I den här artikeln diskuteras Liffners författarskap och särskilt *Imago* mot bakgrund av en ansats i senare decenniernas litteratur som har beskrivits med termer som *archive fiction* och *archival fiction*.² Denna arkivfiktion har relaterats till *the archival turn*, en teoretisk vändning inom olika kulturvetenskapliga fält som i korthet har inneburit att arkivet inte längre tas för givet som en neutral kunskapsinstitution eller plats för bevarande av det förflutnas handlingar utan även betraktas som ett dynamiskt studieobjekt i sig självt, vars premisser och verkningar är värda att granska. Denna omvärdering har delvis rört sig långt bortom faktiska arkiv och praktiskt arkivarbete då arkivet i lika hög grad har använts som en metafor för att diskutera frågor om minne och glömska, tid och historia, kunskap och makt.³ Även om *the archival turn* i synnerhet förknippas med teoretiska ansatser av bland andra Michel Foucault och Jacques Derrida har

flera forskare hävdar att litteraturen i sig har varit en aktiv part i det sena 1900-talets och tidiga 2000-talets omvärdering av arkivets auktoritet och sanningsanspråk.⁴ I en diskussion av bland annat A.S. Byatts *Possession* (1990), om den samtida upptäckten av okända arkivhandlingar relaterade till två viktorianska poeter som visar sig ha haft en kärleksförbindelse, menar Max Saunders att om arkivet avslöjar hemligheter i dessa litterära verk så är det samtidigt litteraturen som formulerar vad arkivet betyder, vilket innebär att relationen mellan arkiv och sanning blir dynamisk och dialektisk, medierad av fantasi, konst och fiktion.⁵

Saunders resonemang plockas upp i ett temanummer om litteratur och arkiv från 2020 i vilket Tom Chadwick och Pieter Vermeulen beskriver tre olika riktningar inom arkivorienterad fiktion från decennierna kring sekelskiftet 2000.⁶ Den första, som de kallar *recovered history*, är berättelser byggda kring de officiella arkivens tystnader och tomrum med en återupprättande och minnespolitisk funktion, vilka exempelvis kan handla om slaveri, om förintelsen eller om queera liv.⁷ Den andra omtalar de med referens till en studie av Suzanne Keen som *romances of the archive*, berättelser som i bland annat den romantiska berättelsens, den gotiska fiktionens och kriminallitteraturens efterföljd utformas som ett slags *quest narratives*. Här handlar det om utforskningar av specifika skeenden i det förflutna där akademiker eller amatörhistoriker, som i Byatts *Possession*, är på jakt efter bortglömda dokument i materiella arkiv och upplever det förflutnas närvaro som en form av affektiv sanning. Den tredje riktningen, mer kunskapsteoretiskt skeptisk än de föregående, är *historiographic metafiction*, beskriven av Linda Hutcheon som en dominerande tendens inom postmodern fiktion som problematiserar historieskrivningens premisser och betonar vårt textuellt förmedlade förhållande till det förflutna.

Om än skissartad är Chadwicks och Vermeulens ambition att teckna ett litterärt arkivlandskap relaterat till den arkiviska vändningen intressant, då många studier inom området hittills har rört enskilda texter och författare. Samtidigt är sådana distinktioner som de föreslår inte alltid självklara i den litterära praktiken, och närläsningar av enskilda verk kan synliggöra förbindelser och nyanser som förblir dolda i bredare översikter. Med utgångspunkt i *Imago* är syftet här att diskutera hur Liffner både tematiskt och strukturellt problematiserar arkivet som en kreativ resurs och hur romanen reflekterar över minne och glömska, fiktion och historia, liv och död och den förädliska lockelse som driver sökandet efter det förflutnas materiella spår. *Imago* analyseras i relation till de tre riktningar som Chadwick och Vermeulen stakat ut samtidigt som jag visar hur romanen osäkrar gränserna mellan dessa. För att närmare belysa hur detta kommer till uttryck knyter jag bland annat an till Derridas teoretisering av arkivet – i synnerhet hans diskussion om hur begäret att bevara är sammantvinnat med driften att utplåna – och till diskussioner om det postmodernistiska berättandets lek-

fulla nedbrytning av genregränser.⁸ På så sätt vill jag belysa hur Liffners roman deltar i och bidrar till den fortlöpande omvärderingen av arkivets funktion och betydelse och samtidigt sätta hennes författarskap i en vidare litteraturhistorisk kontext. Bland Liffners hittills sex romaner är *Imago* den som mest genomgripande tematiserar och gestaltar frågor om minne, historia, arkiv och materialitet, även om författarskapet i stort engagerar sig i och omtolkar historiska personer och skeenden. Den hittillsvarande mycket sparsamma forskningen om Liffner har inte uppmärksammat *Imago* eller hur återkommande teman och litterära strategier formas redan i de tidiga romanerna. Samtidigt bygger denna artikel vidare på tidigare iakttagelser och analyser, som Tove Solanders uppmärksammande av sinnlighetens betydelse i Liffners författarskap, liksom min egen diskussion av författarens litterära metod som en fantasifull sammansättning av fragment från befintliga litterära verk, betraktade som metaforiska arkiv av berättelser, karaktärer och bilder för senare återbruk.⁹

Analysen nedan inleds med en presentation av *Imago* som sätter romanen i ett litterärt sammanhang som också är av betydelse för dess förhållande till arkiv. Därefter följer en diskussion om *Imago* som arkivfiktion i relation till de tendenser som Chadwick och Vermeulen pekat ut. Här uppmärksammas särskilt romanens reflektion över materialitetens betydelse för ett känslomässigt engagemang i det förflutna, dess intresse för frågor om förvanskning och förvandling av det förflutnas spår och dess förhållande till den frånvaro och tystnad som finns i alla arkiv. Avslutningsvis blickar jag framåt mot alternativa sätt att aktivera arkivet som perspektiv och metafor för att belysa såväl Liffners författarskap som andra litterära exempel.

Arkivbegär och Imagos spegelvärld

När läsaren först möter Esmé Olsen presenterar hon sig som en "historiker" som vill göra "Den stora upptäckten":

Vad jag drömmer om är fyndet av den lilla pappersbiten eller boken ingen tidigare lagt märke till. Kartorna. Den försvunna urkunden. Förstå mig rätt, jag är historiker. Jag söker det förflutna. Ingenting annat betyder egentligen något för mig, bara jakten – inte den som försiggår i en skog eller lungsprängande över häckar och öppna fält – utan sökandet i de torrt doftande biblioteken, de svårtillgängliga privata samlingarna, de hemliga brevväxlingarna – dem som ingen nu levande tidigare varsamt och med andakt vecklat upp. De är mitt byte.¹⁰

Upptakten till *Imago* och Esmés stöld av en bunt handlingar från en arkivkartong för att kanske hitta den "försvunna urkunden", dokumentet som kan ändra på historien, kan läsas i relation till Suzanne Keens diskussion av "arkivromansen" (*romance of the*

archive) som litterär genre.¹¹ Denna skiljer Keen bland annat från konventionella historiska romaner i det att arkivromansen alltid har en fot i samtiden genom att det är där utforskandet initieras. Intrigen i *Imago* konstrueras som ett slags intellektuellt detektivarbete där Esmés sökande efter urkunder och spår driver handlingen framåt. Protagonisten har relativ frihet att agera okonventionellt i sina efterforskningar då hon står utanför akademins revirstrider, och romanen skildrar besök i fysiska arkiv och lägger stor vikt vid materiella aspekter.¹² Keen beskriver arkivromansen som en specifikt brittisk genre formad under 1900-talets två sista decennier och tolkar den som en litterär reaktion på en postimperialistisk samhällssituation uttryckt i en upptagenhet vid nationell historia och nationellt kulturarv. Som ett slags samtida äventyrsberättelse reflekterar arkivromansen på samma gång en ambivalens gentemot äventyrets grundläggande ingredienser – att döda och destruera, besegra, dominera andra människor eller länder, bygga hierarkier och maktimperier.¹³

Keens genresignalement, där Byatts *Possession* spelar en central roll, är inte i alla delar relevant för att belysa en roman som *Imago*, skriven bortom den specifika språkliga, kulturella och politiska kontext som Keen skisserar i sin studie. Liffners intriger är exempelvis mer orienterade mot gränsöverskridanden, inte minst geografiska, än mot det specifikt nationella.¹⁴ I *Imago* ger sig Esmé ut på en resa från Köpenhamn ner till gränstrakterna mot Tyskland i sökandet efter såväl dokument som spår i det fysiska landskapet efter mossmannen och hans historiska sammanhang, och reflekterar över hur krig kan förflytta gränser och kartor ritas om med oöverskådliga konsekvenser för människor och minnen (103). Samtidigt uttrycks i *Imago* en liknande ambivalens gentemot äventyret som den Keen beskriver, här med särskilt fokus på hur det representeras av historiska forskningsexpeditioner. Om Esmé som barn haft polarforskare som John Franklin som idoler (169) ser hon som vuxen mer kritiskt på hur upptäcktsresandena fungerade som "de gamla imperiebyggarnas förtrupper" (221).

En ingrediens som emellertid är central i såväl arkivromansen som i *Imago* – det Esmé beskriver som "fyndet" och "jakten" – är det som med Derrida kunde kallas ett arkivbegär eller en "arkivsjuka".¹⁵ Begäret efter att vara den första som upptäcker något, tolkar något, finner ett ursprung, ett original som tros bära på något slags sanning och autenticitet fungerar som en central drivkraft för intrigen i *Imago*.¹⁶ Men om arkivromansen i regel slutar i övertygelsen om att det finns en sanning om det förflutna, att den kan återfinnas, att den skingrar mysterier och erbjuder "satisfying closure", som Keen formulerar det, förhåller sig *Imago* mer ambivalent och ironiskt till vad vi kan veta om det förflutna.¹⁷ Här visar det sig så småningom att Esmés arkivbegär, hennes strävan efter att rekonstruera det förflutna, är en jakt på någon annans jakt på det förflutna, en efterforskning i spåren av någon annans efterforskningar, arkivbesök i skuggan av någon annans arkivbesök, som alla utmynnar i relativ ovisshet.¹⁸

Romanens konstruktion gör successivt dessa dubbleringar och speglingar tydliga; *Imago* växlar löpande mellan avsnitt som skildrar tre tidsplan som så småningom alltmer flätas samman, bland annat genom att de konvergerar i samma geografiska rum. Esmés berättelse – i jagform – utspelar sig vårvintern 2000 och omspanner tiden från när hon upptäcker polisrapporten till dess hon återvänder till Köpenhamn från sin resa till Sydjylland och Frøslev Mose, där likfyndet i rapporten har gjorts. Intrigmässigt inleds dock romanen med upptäckten av mossliket och med en tysk arkeologs försvinnande under sensommaren 1938, och detta tidsskikt i berättelsen, gradvis utportionerat under romanens gång, skildrar händelser i den vid mossen närliggande Grænsebyen en tid efter upptäckten. Avsnitten från 1930-talet berättas i tredje person med en fokalisering som växlar mellan poliskonstapeln Jens Madsen, polismästare Tomas Rav och den unge assistenten Gabriel Mayer som också är skrivare hos kyrkoherden och bokför alla döda i Grænsebyens folkregister. Mayer har flytt undan de växande antisemitiska strömningarna i Berlin men upplever misstro och främlingsfientlighet även i det nya landet. Ett tredje plan i berättelsen skildrar tiden strax före och under slaget vid Dybbøl vårvintern 1864 då danskarna lider nederlag mot Preussen och Österrike och så småningom får lämna ifrån sig hertigdömena Schleswig, Holstein och Sachsen-Lauenburg. Även dessa partier berättas i tredje person med växlande fokalisering.

I slutet av romanen uppdegas det att Gabriel Mayer har varit anställd som professor vid historiska institutionen där Esmé städar; ett möte med en av Madsens efterlevande släktingar i Grænsebyen leder nämligen Esmé tillbaka till Köpenhamn och till en adress där hon hittar och får tala med samme Mayer, nu en åldrad man (289–300). Möjligen är det även Mayer som via ombud har beställt fram handlingarna från Stasiarkivet som Esmé lägger beslag på i romanens början – kanske i syfte att försöka ta reda på mer om vem mossmannen egentligen var och vad som hände med den försvunne arkeologen F.A. Nadler, som uppföljning av ett skeende som han själv som ung varit en del av.¹⁹ Esmés efterforskningar visar sig alltså vara en upprepning av Gabriel Mayers, men varken han eller hon lyckas fastslå vem soldatpojken i mossen egentligen var.

Även på ett annat plan i romanen finns en dubbling eller spegling knuten till just Gabriel Mayer: romanen *Imago* som helhet har sin spegelbild i Mayers verk *Illusioner*, alltså ett fiktivt verk i verket. Med på sin resa ner mot gränstrakterna till Tyskland tar Esmé nämligen med sig en bok som hon hittat i sin egen bokhylla och som visar sig vara skriven av Mayer, utgiven på det för henne okända förlaget Cerberus Buchdrucker. Esmé beskriver *Illusioner* med följande ord:

Historierna tycktes ordnade efter en egensinnig kronologi, med rapsodiska klipp fram och tillbaka i tiden. Där fanns till exempel ett flertal *novella* som vid hastigt påseende var kuriösa episoder från 1860-talet, andra var små putsade funderingar om krig och människans existens. En essä handlade om den romantiska författaren Hugo von Hoffro-

der (1809–1865) med en analys av hans berättelser. Gabriel Mayer tycktes ta sig själv på mycket stort allvar. (63)

Passagen kan läsas som en ironisk metakommentar om *Imago* i sig, som uppvisar samma "rapsodiska klipp" mellan olika tidsplan, "kuriösa episoder" från 1860-talet och essäistiska partier om krig och människans existens som Gabriel Mayers *Illusioner*. Samtidigt antyder den att *Imago* rymmer en berättelse i berättelsen vilket skapar en spegeleffekt eller svävning mellan ontologiska nivåer. Beskrivningen av *Illusioner* kan ses som en artikulation av den litterära tekniken *mise en abyme*, vilket har definierats på flera sätt men ofta genom att uppmärksamma just att verket innehåller en representation av sig självt och därigenom tematiserar och problematiserar förhållandet mellan konst och verklighet. Jag utgår här särskilt från Brian McHales argument att det måste finnas en tydlig analogisk relation mellan delen (här *Illusioner*) och helheten (*Imago*) samt att delen är ontologiskt sekundär i förhållande till helhetens fiktiva värld.²⁰ En funktion hos en *mise en abyme* kan vara att som en småskalig modell av den större texten hjälpa läsaren att navigera i densamma.²¹ I *Imago* får dock läsaren inte tillgång till Mayers *Illusioner* som helhet, utan den framstår inledningsvis endast som utdrag placerade i Esmés delar av berättelsen, grafiskt markerade som de citat och partier ur boken som Esmé läser (59–61, 147–162, 216–218). En bit in i romanen skapas dock en osäkerhet om vem det egentligen är som står bakom de avsnitt som utspelar sig under 1860-talet. Att Gabriel Mayer tycks ha något med saken att göra antyds då Esmé påstår att en av de kuriösa episoderna från slaget vid Dybbøl som läsaren just läst i själva verket är "en utförlig not i den tredje illusionen" i Mayers bok (91).²²

McHale beskriver en *mise en abyme* som ett slags "doubling or mirroring" som bidrar till att skapa en upplevelse av kuslighet hos läsaren. I mer överförd mening innebär stilgreppet att texten förvandlas till ett nätverk av analogier där allt speglar vartannat och där olika slags dubblingseffekter aktiveras så att det till slut inte går att skilja mellan original och kopia.²³ Detta återkommande litterära grepp hos Liffner antyds redan i *Imagos* inledande motto som kanske också kan läsas som en konstnärlig programförklaring; det långa citatet om titelordet från en latinsk-svensk ordbok anger att *imago* bland annat betyder spegelbild, skuggbild, kopia, eko och efterbildning (5).²⁴

De dubblingar, upprepningar och speglingar som är så framträdande i *Imago* kan även ses som uttryck för en affinitet med en gotisk berättartradition och exemplifierar ett grepp som i gotikens efterföljd ger texten labyrintiska egenskaper.²⁵ Likaså är besattheten av det förflutnas artefakter, upphittade manuskript och bevis ett drag som *Imago* delar med den gotiska berättelsen, vilken Jerome de Groot har beskrivit som en tidig variant av den historiska romanen, mer subversiv och affektladdad än den som senare kom att dominera i kölvattnet av Walter Scott.²⁶

Genom sin genremässiga hybriditet, där en kontrafaktisk lek med verkliga historiska personer och händelser kombineras med inslag från kriminallitteratur, tillsammans med en lång rad intertextuella anspelningar, kan *Imago* därtill läsas i relation till en postmodern berättartradition.²⁷ I sin diskussion om hur postmodernistiskt tanke-gods kommer till uttryck i svensk romankonst omkring millennieskiftet pekar Bo G. Jansson exempelvis på genrehybridisering, polyfoni, metafiction och pastisch – alla drag som kännetecknar *Imago* och andra verk av Liffner.²⁸ Särskilt Janssons beskrivning av den historiesyn som kommer till uttryck i postmodernt berättande är relevant för att belysa *Imago* som en arkivfiction. Den postmoderna romanen är, enligt Jansson, i vissa avseenden en återkomst för det historiska berättandet, men endast historien som en språklig och narrativ efterhandskonstruktion. När detta slags romankonst engagerar sig i det förflutna handlar det om dess representationer här och nu, om historieforskning och om de texter och dokument genom vilka historien framträder, vilket går i linje med Linda Hutcheons diskussion om historiografisk metafiction som en central strömning i postmodernt berättande.²⁹ I *Imago* gestaltas detta inte minst genom textens övervägande fokus på det Jansson kallar metaspråk snarare än objektspråk, på den extradiegetiska akten att berätta, snarare än på gestaltning av ett intradiegetiskt skeende.³⁰ I romanen skildras återkommande personer som antecknar och dokumenterar eller som läser dokument, rapporter och arkivhandlingar, eller som återberättar något som de känner till eller har läst eller varit med om.³¹ Exempelvis avslutas romanens första kapitel, från 1930-talet, med att poliskonstapel Madsen börjar skriva en rapport om likfyndet i mossen (14) och i det påföljande kapitlet, det första med Esmé som berättare, börjar hon läsa vad som uppenbart är samma rapport (26).³² Greppet innebär att stora delar av det som skildras är filtrerat och förmedlat i ett eller flera led, inklusive av Esmé, då det hon läser bara delvis citeras men oftare återges genom hennes egna ord och kommentarer.

Chadwick har iakttagit en liknande struktur i Hilary Mantels roman om den franska revolutionen, *A Place of Greater Safety* (1992), då han konstaterar att Mantel fokuserar mindre på revolutionens händelseförlopp och mer på *hur* det dokumenteras, hur arkivspår produceras och av vem eller vilka. Trots att Mantels protagonister är kända revolutionära nyckelgestalter är de i romanen anmärkningsvärt ofta frånvarande vid avgörande händelser och får dem snarare återberättade för sig genom rapporter och dokument. Alternativt skildrar Mantel hur de själva skriver om dessa skeenden, vilket i sin tur blir ett sätt att belysa – vilket även Derrida har betonat – hur arkivet inte bara registrerar utan även producerar och formar händelser och minnen.³³ Chadwick kopplar detta till den historiografiska metafictionens tendens att peka på skillnaden mellan "the events of the past and the facts by which we assume to know it", som Hutcheon uttryckt det.³⁴ En sådan arkivproblematiserande ansats kan skönjas även i *Imago*, men

här kan tonvikten på att läsa och skriva även ses i linje med en litterär tradition som Hutcheon inte berör – den gotiska – då även den i hög grad skildrar förhållandet till texter och protagonister som läser och skriver.³⁵ Liksom i den gotiska berättelsen blir protagonisterna hos Liffner ett slags teckentolkare och detektiver på jakt efter det förflutna, men ledtrådar söks inte bara i texter och dokument utan även i bevarade föremål och i det geografiska landskapet. På så sätt undersöker romanen idén om att det materiella fungerar som förbindelselänk genom tiden och som en minnets lagringsplats, vilket är ämnet för nästa avsnitt.

Det materiella och föremålets biografi

Ett kapitel relativt tidigt i *Imago* som ingår i Esmés narrativ har rubriken "Metod". Det kan läsas som en polemik mot historieforskningens traditionella tillvägagångssätt formulerat från marginalen; nattstäderskan som kallar sig historiker är en akademisk outsider, vilket enligt Keen är en relativt vanlig position för arkivromansens protagonister. Förutom att Keen använder denna iakttagelse för att separera arkivromans från universitetsroman menar hon att en outsider är en bättre sanningssökare än den som befinner sig i akademins centrum: "[m]ore intuitive, more prone to risk-taking, more powerfully motivated to *know* than a mere academic [...], less bound by conventions, less hampered by respect for hierarchy, and less concerned about career and reputation".³⁶ Esmé själv uttrycker det som att hon retar sig på den "traditionella forskningens envetna ovilja att ge sig ut på fältet" medan hon själv inte har något emot att "skita ner skorna och känna skjortan klibba av svett efter ryggen" (41). Hennes ambition är att "*rekonstruera det förflutna från det befintliga*", vilket kräver att man inte bara förlitar sig på skriftliga källor (41–42, kurs. i original). Om man exempelvis, som Esmé, är intresserad av en specifik historisk plats – slagfältet vid Dybbøl – är metoden att återvända dit gång på gång, under olika årstider och väder, för att kunna rekonstruera och förstå det historiska ögonblicket:

[...] den erfarenheten kan aldrig frammanas vid skrivbordet, den måste upplevas. Det förflutna måste kort uttryckt behandlas som en brottsplatsundersökning, med samma noggranna uppmärksamhet. (42)

Att detta kanske är en "omöjlig uppgift", som Esmé uttrycker det, att det finns så mycket slump, osäkerhet och luckor i vår kunskap om det förflutna, hindrar inte att det är mödan värt att försöka (43). Esmés drivkraft är likväl att

se historien på ort och ställe, se det förflutna gå alldeles om hörnet med uppslagen rockkrage, se den sista skymten av ett klänningsskört, ljudet av försvinnande fotsteg, en röst som ingen längre förmår uppfatta. Spår. (212)

Det arkivbegär som artikuleras i Esmés sökande är alltså påtagligt materiellt. Som i arkivromansen betonas i *Imago* vikten av att resa till och vistas på de platser där något väsentligt har inträffat i det förflutna, men även den förväntan och spänning som förknippas med det fysiska arkivet. I båda fall skapas en upplevelse av att direkt erfara det förflutnas närvaro eller, som historikern och arkivforskaren Arlette Farge har beskrivit det, av att ””vidröra det verkliga””.³⁷ Mot slutet av Esmés resa besöker hon ett tidningsarkiv i Grænsebyen på jakt efter kompletterande ledtrådar i artiklar från perioden omkring upptäckten av mossliket strax innan andra världskrigets utbrott. Den fuktiga källarlokalen där ambitionen att ordna och systematisera verkar ha givits upp på halva vägen jämförs med det antika biblioteket i Alexandria, men detta bibliotek har ”gått till botten i stället för att eldas upp”. Omgiven av ”multnande tidningsrullar”, ”[m]ögel, uppblött trycksvärta och lagrad historia” känner Esmé likväl hur förväntningarna börjar ”dirra” i henne ”som en ström som slagits på” (210).

I en roman som återkommande beskriver dokument och individens avtryck i dessamma är det uppenbarligen ”något speciellt med papper”, som Esmé uttrycker det (211). Som Kristina Lundblad konstaterat i en diskussion om egenskaper hos det analoga respektive det digitala är dokumentets materialitet och form betydelsebärande och meningsskapande på flera sätt.³⁸ Med stöd hos Jean Luc Nancy och Hans Ulrich Gumbrecht beskriver Lundblad hur papperet, exempelvis boksidan, frammanar en relation mellan den som skriver och den som läser som kan förstås i termer av en indirekt beröring. Boksidan fungerar alltså som en taktil och vidrörbar förbindelse mellan avsändare och mottagare. Därtill är det fysiska föremålets närvaro i rummet en viktig aspekt; vi upprättar en rumslig relation till fysiska objekt med en sinnlig komponent; en närvaro som tar oss i anspråk utan att kräva tolkning.³⁹

Även om *Imago* ger uttryck för en grundläggande drivkraft att tolka och skapa mening är det sinnligas närvaro i sig likväl betydande, vilket Solander framhållit om andra verk av Liffner.⁴⁰ På så sätt knyter Liffner i sina romaner an till ett växande intresse för ett mer materiellt och mänskligt förflutet och ger uttryck för ambitionen att sinnliggöra det förgångna, något som konventionell historieskrivning har svårt att förmedla.⁴¹ Esmés öppnande av arkivkartongen på den historiska institutionen är en ”oemotståndlig retning för alla sinnen” (21), hon beskriver Madsens runda och barnsliga handstil i polisrapporten och noterar att han gjort en ”liten anteckning [...] med blyerts i kanten” med det latinska namnet på en fjäril som man upptäckt på liket (37), och tillsammans med polisrapporten hittar hon en tunn anteckningsbok av Gabriel Mayer ”med små skarpa spindelstreck till bokstäver”, där reservoarpenan ibland har fastnat i det dåliga papperet och fått bläcket att flyta ut (39).

Exemplen konkretiserar hur de analoga dokumenten bär spår av individer och har sin egen biografi eller historia. Dokumenten har sedan sin tillblivelse funnits någon-

stans, i mappar, lådor, hyllor, på en plats eller flera, på väg mellan platser, ensamma eller bland andra dokument. De har "burits och lästs, sålts och köpts, överlämnats, glömts bort, återfunnits, vårdats, hanterats och använts av olika människor på olika platser i skilda tider", som Lundblad formulerar det.⁴² Det innebär att dokumenten upprättar konkreta fysiska relationer mellan nuet och det förgångna, vilket är något som bara materiella föremål kan göra. I *Imago* artikuleras detta inte bara i relation till pappersdokument utan även andra föremål bär sin historia med sig och utövar sin särskilda dragningskraft: de kan överleva oss och göra det möjligt att vidröra samma yta som andra specifika människor har vidrört vid olika tidpunkter i det förflutna.

I *Imago* får särskilt ett fickur fungera som ett föremål som skapar förbindelser mellan platser, tider och de människor som använt det, och som dyker upp i olika delar av berättelsen. I ett kapitel kallat "Klockan" besöker Esmé två kvinnor, Jup och Ib, som lever och arbetar i anslutning till den mosse där soldatliktet upptäcktes på 1930-talet (245–248). Jup har i sin ägo ett fickur i silver som varit hennes farfars, och han deltog i slaget vid Dybbøl. Första gången klockan omnämns i romanen är i ett av avsnitten som skildrar förskansningen vid Dybbøl 1863–1864, när denne farfader, Paul Natal, lägger klockan i handen på en ung soldat under det att han berättar om sin uppväxt som son till en dansk sjöofficer och en indisk tjänstekvinna i den dåvarande danska kolonin Tranquebar (73). Långt senare i berättelsen uppdagas att detta fickur troligen ursprungligen har tillhört polarforskaren och äventyraren James Clark Ross, som i sin tur skänkt det till hustrun till en annan polarforskare, John Franklin, vilken senare lämnat det vidare till en sjöman i Portsmouth som förlorat det till "en mörkhyad dansk soldat", vilket kan antas syfta på Natal (257–258). Även om Esmé själv inte är medveten om klockans längre historia illustrerar det faktum att den en gång vidrörts av en av de äventyrare som hon beundrade i sin barndom hur föremåls biografi, deras förbundenhet med det förflutna som ligger inbäddad i deras materialitet, förklarar varför vi bygger upp känslomässiga relationer till dem.⁴³

Med tanke på att *Imago* är en roman som tematiserar vårt förhållande till tid och tidens gång är det inte förvånande att klockan får en symbolisk betydelse, men symptomatiskt är att Esmé aldrig själv rör vid den (248).⁴⁴ Det kan förstås i relation till de Groots diskussion om hur samtidens historiska berättande ofta förser materiella föremål med metafysiska dimensioner samtidigt som de ytterst representerar något som vi aldrig kommer åt. Relationen till det förflutna blir på så sätt på en gång både fysisk och immateriell, spöklik och påtaglig.⁴⁵ Närvaro blir samtidigt frånvaro, vilket är ett relevant sätt att beskriva den ambivalens gentemot de materiella spåren från det förflutna som kommer till uttryck i *Imago*. Denna ambivalens visar även att det slags gränsdragningar mellan olika tendenser inom arkivfiktion som Chadwick och Vermeulen stakat ut inte alltid är självklara i det enskilda fallet. *Imago* tangerar både arkivromansens för-

väntansfulla optimism och den historiografiska metafictionens skepsis gentemot vår möjlighet att ta reda på ”vad som verkligen hände”. Några exempel på hur *Imago* rör sig mot den senare polen ges i följande avsnitt.

Förvanskningar och förvandlingar av det förflutnas spår

I samband med att Esmé beskriver sin metod att försöka rekonstruera det historiska ögonblicket konstaterar hon att det finns så mycket slumpmässighet, osäkerheter och luckor i våra kunskaper om det förflutna att det samtidigt väcker frågan om något annat kunde ha hänt under samma omständigheter. ”Kan man, åtminstone i teorin, ändra på historien?”, undrar hon (43). Frågan skulle kunna läsas som en metakommentar om den historiska fiktionens tendens att söka sig just till historiens dunkla vrår eftersom det ger särskilt utrymme för spekulation och revision.⁴⁶ Sedd mot bakgrund av romanen som helhet har den dock även kritisk udd som riktas både mot medvetna historieförfalskningar och oreflekterade föreställningar om att arkivet, som Saunders har formulerat det, skulle vara en ”repository of truth, of raw history”.⁴⁷ Denna kritik artikuleras i den del av berättelsen i vilken tanken om att ”ändra på historien” formuleras ännu en gång, då av Gabriel Mayer när Esmé möter honom i Köpenhamn efter att ha återvänt från sin resa. Mayer talar om den tyske arkeologen Nadler som försvann i samband med fyndet av mossliket strax innan andra världskrigets utbrott och som senare hittats mördad. ”Vad tysken sökte får vi aldrig veta”, menar Mayer, men lägger samtidigt fram hypotesen om att arkeologen kanske hade tänkt fabricera bevis för att mannen i mossen i själva verket var ”ett *gammalt* fynd, något som skulle skriva in honom i fornforskningens historia”, eftersom en ”anonym död kropp blir vad man gör den till” (296, kurs. i original). Om kroppen kunde framställas som ett forntida fynd skulle det i sin tur kunna stärka Nadlers spekulativa teori om att romarriket hade sträckt sig längre norrut än vad man funnit materiella bevis på, vilket i nästa steg skulle legitimera ”ett nytt västgermanskt världsherravälde” (297).

Under ett tidigare besök på Grænsebyens kyrkogård reflekterar Esmé själv över hur mossliket har utnyttjats även av andra aktörer. Betraktande ett gravmonument som upprättats över den okände soldaten beskriver hon det som att medlemmarna i ”Sønderjyllands Oldtidssamfunds lokalförening”, som knackat in sina namn i porfyren, upprätthåller ”den arga striden mellan tyskt och danskt” i samtiden. Nu när ”varje avslöjande spänne och knapp för länge sedan rostat bort blev soldaten till *vad man ville*”, konstaterar hon, och tillägger att det är ”så mycket säkrare att bedriva krig bland kvarlämnade dokument och urkunder” än på fysiska slagfält (271, kurs. i original). Återigen speglar Mayers och Esmés repliker varandra, då båda noterar att det är för att kroppen aldrig identifieras som den kan annekteras för olika syften. ”Inte alla fastnar i de skrift-

liga källornas raster", säger Mayer efter att ha berättat för Esmé hur han redan 1939 sökt förgäves i Rigsarkivets rullor efter pojkens namn (300). Det hindrar inte Esmé att även hon, dryga sextio år senare, söka på "Rigsarkivet och Krigsarkivet och Det Kongelige Bibliotek" efter samma namn, ett sökande där hon visserligen till slut hittar Paul Natal, ägaren till den gamla klockan, men inte pojken som återfunnits i mossen (305).

Om berättelsen om den okända soldaten illustrerar hur just hans frånvaro i arkiven gör honom till föremål för olika slags manipulationer och försök att ändra historien så rymmer *Imago* även en annan variant av identitetsförfalskning. I detta fall fungerar den som en subversiv motståndshandling som infiltrerar de officiella registren med fiktiva medel. I den del av romanen som utspelas under det sena 1930-talet får Gabriel Mayer så småningom veta att polismästare Rav tillsammans med ortens journalist har hjälpt judiska flyktingar med nya identitetshandlingar. De flyende har fått "gamla goda danska namn" och "en släkttavla", vilket inte ens tyskarna kan ifrågasätta, säger Rav till Mayer (185). Exemplet illustrerar återigen dokumentets och dokumentationens makt och hur – i detta fall – papperet har varit en förutsättning för en människas officiella existens i form av medborgarskap, ytterst som ett uttryck för statens kontroll.⁴⁸ Men om denna aktion är politiskt motiverad får den samtidigt en mer kuriös bakgrund, då Rav ger bilden av att den inspirerats av hans läsning av ett upphittat manuskript med titeln *Förvandlingar*, skrivet av den tyske romantikern Hugo von Hoffroder men stulet av H.C. Andersen som "en pant för Schleswig, Holstein och Lauenburg" (162). I manuskriptet beskrivs hur en förslagen flicka vid namn Ib i en isolerad by på Frøslev Mose vid tiden strax före det dansk-tyska kriget skapar en påhittad genealogi för byns invånare som sedan broderas ut till ett fiktivt register över ett kompani soldater, vilket man säljer till den danska armén under kriget med Preussen och Österrike för att denna ska kunna frisera statistiken och rädda "något av den danska arméledningens sargade rykte" (184). Det fiktiva kompaniet blir en succé, det skrivs sentimentala hyllningsvisor om soldaterna, Köpenhamns unga damer svärmar för dem, ett och annat namn hamnar på kyrkogårdens gravstenar och man dokumenterar nogsamt alla uppgifter om truppförflyttningar och fallna. Fiktionen blir så småningom en del av den officiella historieskrivningen, vilket Rav förklarar med att "[d]en tilltufsade danska nationen behövde sina hjältar" (185). Nedskrivandet förändrar således minnet och vad som tas för sant.⁴⁹

Exemplet kan ses i relation till Hutcheons diskussion om hur den historiografiska metafiktionen medvetet införlivar påhittade detaljer för att problematisera det historiska minnets potentiella felkällor, vilka både kan vara medvetna och ofrivilliga.⁵⁰ En sådan insikt kan givetvis diskuteras på mindre drastiska sätt än vad som görs hos Liffner, men signifikativt är hur *Imago* blandar lekfull humor med allvar för att problematisera vad vi faktiskt kan veta om det förflutna. När Esmé i slutet av berättelsen besöker de officiella arkiven för att knyta ihop några trådar upptäcker hon att vissa dokument

är märkta som möjliga falskari, men konstaterar att då de har bevarats och organiserats som arkivhandlingar har de likväl blivit en del av historien (305). Gränsdragningen mellan fiktion och historia luckras upp, och osäkerheten om vad som egentligen har inträffat understryks av metakommentarer från de olika berättarrösterna. "Kanske har ingenting av allt detta hänt. Kanske var det just så", konstaterar exempelvis Esmé i ett sammanhang då hon föreställer sig hur det var i Grænsebyen utifrån sin läsning av Madsens polisrapport (39). "Historien är förmodligen inte sann. Välj själv", yttrar den anonyma berättaren i ett av 1800-talsavsnitten som återgett en osannolik skröna från slagfältet (89). *Imago* artikulerar öppet sin fiktiva status men också att det förflutna är otillgängligt för oss i generell mening. Som historieorienterad fiktion fungerar den samtidigt, med de Groots formulering, som ett slags arkivets *andre*:

[...] the dissident, illegitimate reflection of the official, with playful inversion and misrecognition inherent in its being. Where the archive or the library is memory, the popular text is mismemory and misquotation.⁵¹

Ordet *play* är centralt i det här sammanhanget. de Groot hänvisar till historikern Robert A. Rosenstone som hävdar att historisk fiktion kan erbjuda en kritik mot konventionella former av historieskrivning just genom det lekfulla.⁵² Att leka med det förflutna, omskapa det och skapa mening av de spår som finns kvar fungerar som uttryck för en insikt om att vi aldrig kan veta hur det egentligen var. Detta "not-knowing articulated as 'play'" är ett annat slags vetande, affektivt, sinnligt och motsägelsefullt snarare än rationellt. Enligt de Groot är det mer angeläget att undersöka hur den historiska fiktionen erbjuder sätt att engagera sig i och reflektera över vårt förhållande till det förflutna än att försöka bedöma dess representativitet.⁵³ Detta förhållningssätt är högst relevant för *Imago* men även för andra verk av Liffner som spinner samband mellan olika tidpunkter, händelser, personer och texter just genom att spela med vårt icke-vetande. En sådan litterär strategi inkluderar även reflektioner över glömska, tomrum och tystnad, vilket diskuteras vidare nedan.

Minne, glömska och arkivens tystnad

Betraktad som en arkivfiktion kan *Imago* alltså läsas i relation till såväl arkivromansens vurm för det materiella, emotionella förhållandet till det förflutna som till den historiografiska metafictionens epistemologiska skepsis. Hur står den då i relation till den tredje formen av engagemang i arkiv som Chadwick och Vermeulen iakttar i samtida litteratur, det de kallar *recovered history*?⁵⁴ Som Chadwick beskrivit det förutsätter denna typ av fiktion en spänning mellan det officiella arkivet och berättelser om det förflutna som bygger på andra slags spår eller direkt på det officiella arkivets tyst-

nader.⁵⁵ Ett klassiskt exempel är Toni Morrisons *Beloved* (1987), inspirerad av en tidningsartikel från 1850-talet om en förrymd kvinnlig slav som dödat ett av sina barn, som gav nya perspektiv på det amerikanska slaveriets historia. *Beloved* är ett exempel på hur historien skrivs om från de maktlösa perspektiv genom att explicit gestalta det förflutnas trauman och ge röst åt de tystade.⁵⁶

Även om också *Imago* riktar sitt söklyd mot de förföljda, kränkta och utsatta och visar på fiktionens förmåga till återupprättelse är det samtidigt uppenbart att det finns luckor i minnet som aldrig kan fyllas, erfarenheter och händelser som inte kan gestaltas. Ett exempel på detta som redan tangerats är historien med kroppen som upptäckts på Frøslev Mose. Så småningom står det klart för läsaren att pojken har våldtagits av en grupp andra soldater i efterspelet av slaget vid Dybbøl och sedan strypts till döds. Det är dock symtomatiskt att detta våld inte skildras direkt i texten utan omtalas av samma flicka som skapat registret med de påhittade soldaterna. Hon berättar för en krigsfotograf på plats om vad som hänt men hon har själv inte bevittnat övergreppet utan fått det beskrivet för sig av några pojkar från byn (283–286). Om detta avsnitt – ett av de som utspelar sig på 1800-talet – därtill ska betraktas som en del av Gabriel Mayers *Illusioner*, så som antyds på annat håll i romanen, tillförs ytterligare ett raster mellan det som ursprungligen hänt och hur läsaren får möta det.

Genom detta indirekta sätt att berätta ställer romanen frågan om vissa försök att återvinna det glömda eller undanträngda i slutändan likväl för oss tillbaka till den frånvaro, förlust och glömska som enligt Derrida är minnandets premiss.⁵⁷ Om så är fallet behöver det ändå inte innebära att själva sökandet är meningslöst. Medan pojkens namn och vem han var aldrig blir klarlagt ger hans öde perspektiv på den främlingsfientlighet som tangeras i andra stråk i berättelsen. I ett av citaten från *Illusioner* noterar Gabriel Mayer att vi bara kan spekulera om varför de mossmänniskor som återfunnits alltid tycks vara något slags offer, ställda utanför samhällets gemenskap. Deras kroppar finns kvar men vi kan inte längre minnas varför de offrats, vilken "bortglömd kodex" som följts. "Lag, religion, lust, vinning, fåfänga, fördom. Välj själv", som Mayer formulerar det (218). Utifrån ett icke-vetande uppmanas på så sätt läsaren att reflektera över vilka drivkrafter som formar vårt sätt att förhålla oss till dem som inte är som vi, även bortom texten och dess specifika berättelse.⁵⁸

Det är dock inte bara luckorna i det offentliga minnet som romanen cirkulerar kring, utan även lakuner i det individuella. När läsaren successivt får veta mer om Es-més egen historia, tidigt moderlös och senare fosterhemsplacerad, med en försumlig men samtidigt dyrkad far, väcks frågan om resan till Sydjylland och ansatsen att rekonstruera det förflutna kanske har lika mycket att göra med att konfrontera smärtsamma barndomsminnen som med den mer detektivbetonade jakten på liket i mossen. Liksom i Liffners första roman *Camera* gestaltar även *Imago* en efterforskning som går i

spåren av en fadersgestalt, även om det i det fallet handlar om en äldre manlig släkting snarare än protagonistens verkliga far.⁵⁹ I *Imago* har Esmés far Kai Olsen ett starkt intresse för krigshistoria, i synnerhet för det amerikanska inbördeskriget. Han är även en stor beundrare av J.D. Salinger, som han inte bara skriver en lång rad brev till (alla sedermera returnerade) utan som även inspirerar honom till dotterns namn genom en av sina noveller (288).⁶⁰ Under Esmés barndom tar Kai med henne på långa sommarvisiteter till trakterna kring Dybbøl och Frøslev mose och läser för den då sexåriga flickan ur de böcker om de ”schleswigska krigen” som han då är upptagen av (58). I romanens nutid, då fadern är död sedan några år, upprepar Esmé resan till Sydjylland med faderns Chevrolet Impala och med nattvakten Mogensen från historiska institutionen som tystlåten chaufför och följeslagare.⁶¹ Tillsammans med Mogensen reser hon inte bara till Frøslev Mose och Grænsebyen utan besöker även en strandstuga som fadern hyrt under deras sommarferier samt ett gammalt jaktstolt där något traumatiskt tycks ha hänt under Esmés barndom, som möjligen inbegriper Kai och en kvinna som han umgicks med då.⁶² Tanken tycks vara att ett återbesök på samma plats ska väcka det bortträngda minnet till liv och att således inte bara den offentliga utan även den privata historien potentiellt skulle kunna rekonstrueras med samma platsorienterade metod. Men på samma sätt som pojken i mossen förblir en gåta låter sig inte heller Esmés minnen lockas fram hur hon än försöker (167–175) – likt ”hala sjödjur” som slinker ”undan en ålalykta” glider de snarare längre bort när hon försöker titta direkt på dem (62).

Solander har beskrivit hur en annan av Liffners romaner, *Drömmaren och sorgen* (2006), motsätter sig ”en psykoanalytisk logik där det gäller att gräva sig allt djupare”.⁶³ Iakttagelsen är relevant även för *Imago* som på liknande sätt förgrenar och dubblar sin berättelse snarare avgränsar och borrar på djupet i sina karaktärer. Ändå leder Esmés resa mot det egna förflutna till en tydlig förändring. Väl tillbaka i Köpenhamn börjar Esmé nämligen ifrågasätta faderns inflytande över hennes liv.⁶⁴ Varför har han namngivit henne efter en novell och inte en hel romanfigur – som aldrig blir äldre än elva år, undrar hon: ”Efter vilken storlek eller omfång skulle jag växa?” (288). Faderns fotografi av Salinger som hon tagit med från strandstugan och nålat fast på sin egen vägg stör plötsligt hennes synfält. Hon sliter ner bilden med konstaterandet att det börjar ”bli dags att stänga några dörrar” och ”slänga några nycklar” (288–289). Hon bränner även alla de brev som fadern skickat till Salinger – vilka hon tidigare i boken beskrivit som sin första samling (16).⁶⁵ Hon funderar på att lämna sitt ensliga nattarbete och börja ”läsa på riktigt” och har i Mogensen fått en ny vän (302). På så sätt blir Esmés resa startpunkten på hennes egen förvandling; hon genomgår en metamorfos lik den fjärilslarv man upptäcker på mossliket och som inspirerar polismästare Rav att lära sig mer om insektens alla stadier, men som kanske också sår ett frö till hans idé om att fabricera nya identitetshandlingar till de judiska flyktingarna (130).

Premissen för denna förvandling, för att något nytt ska börja, tycks emellertid vara att någonting utplånas eller glöms. Eftersom tystnaderna och glömskan har en så framträdande roll i *Imago* blir det därför svårt att betrakta den som en form av *recovered history* i strikt mening, även om den fokuserar på marginaliserade liv. Drivkraften är inte i första hand att förändra det offentliga arkivet; romanen påminner snarare om att arkivet i lika hög grad är en symbol för frånvaro och förlust som för närvaro och återvinnande.⁶⁶ Detta visar sig även i att Esmé inte har för avsikt att sprida insikterna från sina efterforskningar vidare: "Jag tänkte inte skriva något, det gör jag aldrig, det räcker med att *veta*", menar hon (288, kurs i original).⁶⁷ Men vad detta vetande egentligen består i blir aldrig uppenbart. Esmé påstår visserligen att hon "vigt [s]itt liv åt sanningen" (302), men romanen sätter det yttrandet i ett ironiskt ljus när den strax därpå avslutas med ett "rykte" Esmé hört, om en haschkaka i en koffert som tillhört H.C. Andersen, ett rykte som än så länge bara är skvaller, något "som måste vänta till i morgon för att bli sant" (307). Ännu en gång apostroferas alltså på ett lekfullt och gäckande sätt snarare ett icke-vetande vilket, enligt de Groot, inte ska ses som vetandets motsats utan som "a different thing altogether", ett uttryck för hur vi kan förhålla oss till att vi omöjligt kan veta hur det faktiskt var.⁶⁸

Arkivfiktion och fiktionen som arkiv

Imago gestaltar ett engagemang riktat mot det förflutna som på en gång betonar vikten av det materiella och sinnliga som omöjligheten att rekonstruera det historiska ögonblicket. Romanen aktiverar det som med Derrida kunde beskrivas som arkivets paradox – bevarandets och hågkomstens beroende av destruktion – och gör den till en drivkraft i sin narrativa konstruktion.⁶⁹ Även om den skildrar vurmen för urkunderna visar den samtidigt hur arkivet är ett "uttryck för en ständig brist", som Farge formulerat det.⁷⁰ På så sätt blir *Imago* inte bara en berättelse om att finna spår, utan lika mycket om deras försvinnande, förvanskning och omvandling. I romanens motsägelsefulla förhållande till det förflutna rör den sig dock återkommande mot det fabulerande, magiska och lekfulla, vilket också visar på dess sätt att problematisera arkivets sanningsanspråk. Inte minst hyllas fiktionens generativa kraft; det är exempelvis med fiktionens hjälp som de judiska flyktingarna får ett nytt liv.

Läst mot bakgrund av Chadwicks och Vermeulens tre riktningar inom arkivfiktion visar *Imago* hur dessa tendenser snarare överlagras än hålls isär, även om romanen kan tyckas ha mest gemensamt med den historiografiska metafiktionen genom sin lekfulla problematisering av officiell historieskrivning. *Imago* demonstrerar fiktionens förmåga att både bekräfta och undergräva våra föreställningar om såväl arkiv som arkivfiktion. Symtomatiskt är att denna utforskning och prövning sker på såväl ett tematiskt som på

ett strukturellt plan – inte minst är de många lagren av förmedlande narrativa led en indikation på det senare, liksom i vidare mening den speglade struktur som antyds redan i romanens titel och genomsyrar den i dess helhet. Artikeln har därmed velat visa hur *Imago* inte bara exemplifierar arkivfiktion i en svensk samtidskontext – där den skulle kunna situeras i en tradition av historieorienterat postmodernt berättande decennierna omkring år 2000 – utan hur den också utmanar det slags kategoriseringar som Chadwick och Vermeulen föreslår genom att iscensätta arkivet som en ambivalent struktur där minne och glömska, bevarande och förvandling samexisterar.⁷¹ I förlängningen skulle man kunna hävda att romanen arbetar emot olika slags rationalistiska impulser att kategorisera och sortera – praktiker som arkivet, men även litteraturvetenskapen, annars brukar förknippas med. Detta apostroferas explicit och metonymiskt i Esmés beskrivning av sig själv som ett ”*taxonomiskt* tomrum” (59, kurs. i original).⁷²

Det finns emellertid även andra sätt att aktivera arkivet som analytisk kategori för att fördjupa vår förståelse av Liffners författarskap och som kan ge uppslag till framtida studier. Elin Ivansson och Alison Gibbons har nyligen argumenterat för behovet av en ökad uppmärksamhet på hur litteratur inte bara gestaltar och problematiserar arkiv på ett tematiskt plan utan också låter det fungera som poetik och estetisk strategi.⁷³ En analys som går i denna riktning är min egen tidigare diskussion av Liffners skrivande som ”arkontiskt”, med stöd i Abigail De Kosniks teoretisering av hur olika slags texter fungerar som resurser för ett slags appropriering litteraturskapande som ständigt expanderar arkivet – den enskilda textens eller den vidare kulturens – med nya berättelser och omtolkningar.⁷⁴ Intertextuellt orienterade läsningar av detta slag belyser hur Liffner romaner konstruerar ett spel av allusioner på andra texter men också spelar med historiska händelser och personer.⁷⁵ I lika hög grad skulle man dock kunna hävda att Liffner – med utgångspunkt i befintligt litteratur- och kulturgods – successivt konstruerar sitt eget egensinniga arkiv genom att ackumulera en samling motiv, figurer, bilder och landskap som hämtas fram och får uppträda i nya variationer och konstellationer i roman efter roman.⁷⁶ Här samsas manuskript och arkiverade rapporter med kartor, klockor och klädesplagg i grönskimrande nyanser, rödhåriga personer, polarfarare och männskor med djuriska drag, spökhundar och andra gengångare, segling och sjöfart, leriga, fuktiga och krigshärjade landskap, gravöppningar och resor till dödsriket. Liffners romaner fungerar arkivbyggande genom att belysa litteraturskapande som en process av bearbetning men ger den en märkbart materiell laddning. I *Imago* fångas den inte minst i det egenpåfunna ordet ”förmultnelse” som återkommer vid ett par tillfällen, bland annat då Esmé besöker jaktstället och beskriver hur naturen håller på att ta över den gamla byggnaden som befinner sig i ”sin omvandling från en form till en annan” (172).⁷⁷

Marcus Nicholls har föreslagit uttrycket *generative decay* för att beskriva det slags konstnärliga och textuella nedbrytning som är förutsättning för att nya estetiska ut-

tryck ska födas.⁷⁸ Enligt Nicholls är nedbrytning texters naturliga tillstånd och han menar att denna process av förfall som genererar nytt liv påskyndas i synnerhet genom adaptationer och omtolkningar.⁷⁹ Ytterst är Nicholls mål med en alternativ metaforik för skapandeprocesser att slå in ännu en kil i romantikens inflytelserika modeller för kreativitet och författarskap. I stället för en fortsatt besatthet av "the holistic untouchable bodies of canonized works" föreslår han att vi omfamnar en mer demokratisk idé om "creative impurity".⁸⁰ Nicholls metaforiska beskrivning lämpar sig väl för att beskriva Liffners litterära strategier, samtidigt som *Imago* i sig erbjuder besläktade bilder. "Förmultnelse" är förutsättning för metamorfos och nyskapelse, vilket i *Imago* artikuleras såväl materiellt som textuellt.

Betraktat som ett arkiv illustrerar Liffners författarskap Derridas iakttagelse att destruktionen är lika viktig för arkivet som bevarandet, men även att arkivet inte är statiskt utan ett dynamiskt och generativt fenomen.⁸¹ Liffners romaner uppmanar till läsningar riktade mot de omvandlingar som formas i spelet mellan minne och glömska, och som snarare än att fokusera på det enskilda verket rör sig på tvärs genom romaner för att undersöka deras överlagrade versioner och variationer. Att följa i spökhundarnas spår, ta rygg på de rödhåriga eller ge sig ut på vandring i våtmarkerna kan ge ytterligare möjligheter att belysa en kreativ premiss som är synnerligen konsekvent hos Liffner: ingenting är nytt men allt kan förvandlas.

NOTER

- 1 Eva-Marie Liffner, *Camera*, Stockholm 2001, s. 239–243.
- 2 Se Max Saunders, "Archive Fiction", *Comparative Critical Studies*, 8, 2011:2–3, s. 169–188; Shane Weller & Ben Hutchinson, "Archive Time", *Comparative Critical Studies*, 8, 2011:2–3, s. 133–153; Tom Chadwick & Pieter Vermeulen, "Literature in the New Archival Landscape", *Lit: Literature Interpretation Theory*, 31, 2020:1, s. 1–7.
- 3 Jfr t.ex. Otto Fischer & Thomas Götselius, "Arkivens ordning. Introduktion till ett temanummer", *Lychnos*, 2013, s. 77–85, här: s. 78–79; Erich Ketelaar, "Archival Turns and Returns", i *Research in the Archival Multiverse*, red. Anne J. Gilliland, Sue McKemmish & Andrew J. Lau, Clayton 2017, s. 238–246.
- 4 T.ex. Saunders 2011; Tom Chadwick, "Documentary Evidence. Archival Agency in Hilary Mantel's *A Place of Greater Safety*", *Lit: Literature Interpretation Theory*, 31, 2020:2, s. 165–181.
- 5 Saunders 2011, s. 173. En annan arkivfiktion som Saunders uppmärksammar är Umberto Eco's *Il nome della rosa* (1980).
- 6 Chadwick & Vermeulen 2020, s. 2–3.
- 7 Jfr även Jerome de Groot, *The Historical Novel*, London 2010, s. 148–171.

- 8 Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, övers. Eric Prenowitz, Chicago 1998 [1995]; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London 1988; Bo G. Jansson, *Millennieskiftets svenska roman och novell*, Hedemora 2016. "Postmodernism" syftar i den här artikeln fr.a. på vissa estetiska uttryck och konstnärliga praktiker, inte uteslutande men ofta förknippade med perioden från 1960-talet och framåt, även om dessa estetiska former har många beröringspunkter med en bredare diskussion om filosofiska, sociologiska och politiska frågor som ofta också diskuterats utifrån samma paraplybeteckning. Jfr Sven-Olof Wallenstein, "Inledning: Vad var det postmoderna?", i *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, red. Sven-Olof Wallenstein, Stockholm 2009, s. 7–21.
- 9 Tove Solander, "Sinnlighetens slott. Eva-Marie Liffners Drömmaren och sorgen som queert allkonstverk", *Tidskrift för genusvetenskap*, 2013:4, s. 69–89; Emma Eldelin, "Mellan arkiv och fantasi. Syskonen Brontës tidiga världsskapande i Eva-Marie Liffners *Blåst!*", *Sam-laren* 2023, s. 143–174. Paralleller finns även med en nyligen publicerad magisteruppsats i vilken Jessica Eriksson kombinerar queerteoretiska och arkivteoretiska perspektiv för att diskutera hur Liffners roman *Lacrimosa* (2011) belyser queerpersoners motivation och möjligheter att skriva och skriva om sin egen historia. Eriksson uppmärksammar särskilt romanens mångbottnade dialog med Carl Jonas Love Almqvists *Drottningens juvelsmycke*. Se Jessica Eriksson, *Historier av tårar. Eva-Marie Liffners Lacrimosa som queert arkiv* (Institutionen för kultur och samhälle, Linköpings universitet, 2025), <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1974457/FULLTEXT01.pdf> (1.9.2025).
- 10 Eva-Marie Liffner, *Imago*, Stockholm 2004 [2003], s. 15. I det följande ges sidhänvisningar till denna källa inom parentes i löpande text.
- 11 Suzanne Keen, *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, Toronto 2001.
- 12 Jfr Keen 2001, s. 28–62, 231.
- 13 Keen 2001, s. 22–23.
- 14 Flera av Liffners romaner utspelar sig t.ex. delvis i England – det gäller *Camera*, *Drömmaren och sorgen* (2006), *Blåst!* (2016) och *Vem kan segla* (2019). Förutom i *Blåst!* skildras här protagonister som rör sig mellan svenska och engelska miljöer.
- 15 Uttrycket arkivsjuka hämtar jag från Eivind Røssaak, som menar att *Arkivsyken* vore en lämplig norsk översättning av Derridas *Mal d'archive*, då den fångar båda de termer som Derrida anspelade på, "the fever and the psyche". Se Eivind Røssaak, "The Archive in Motion. An Introduction", i *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, red. Eivind Røssaak, Oslo 2010, s. 14.
- 16 Jfr Derrida 1998, 54, 85, 91; Carolyn Steedman, *Dust. The Archive and Cultural History*, New Brunswick 2002, s. 3–8. Tomas Götselius menar att Derrida med sin diskussion om arkivbegäret indirekt dekonstruerar historievetenskapens "ursprungsretorik som den ironiskt nog försöker frigöra sig från genom att – likt källkritikern om och om igen – gå till arkivet". Se dennes "Åter till arkivet", i Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2008 [2002], s. 11.
- 17 Keen 2001, s. 14. Denna tolkning görs även i recensioner av *Imago* liksom av *Camera*, se t.ex. Helena Norrman, "Mystisk jakt på det förflutna", *Borås Tidning* 22.3.2001; Ulrika

- Kärnborg, "Livet på en jylländsk mosse", *Dagens Nyheter* 13.9.2003; Sabina Ögren, "Spänning med språklig spänst", *Borås Tidning* 29.9.2003.
- 18 Samma struktur finns även i *Camera*, där Johanna Hall, den samtida protagonisten, följer i spåren av sin avlidne äldre släkting Jacob, och där bådas jakt bl.a. kretsar kring att ta reda på vad som hänt med en flicka som försvunnit under det tidiga 1900-talet.
- 19 Det kan tyckas osannolikt att en polisrapport om ett likfynd på Frøslev mose skulle hamna i Stasis arkiv, men i romanen förklaras det alltså med att den kopplas samman med en efterlysning av tysken Nadler som så småningom görs eftersom han aldrig återvänder till Flensburg där han är stationerad, jfr Liffner 2004, 51. Valet av Frøslev med omnejd som plats för centrala delar av romanen är intressant också med tanke på att ett danskt koncentrationsläger upprättades här i andra världskrigets slutskede, även om det i romanen inte finns några uppenbara anspelningar på detta. Tack till en av artikelgranskarna för denna upplysning.
- 20 Brian McHale, "Cognition En Abyme. Models, Manuals, Maps", *Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas*, 4, 2006:2, s. 175–189, här: s. 176–177. Jfr även Bo G. Jansson, *Postmodernism och metafiction i Norden*, Uppsala 1996, s. 94–95. För en utförlig begreppsgenomgång, se Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
- 21 McHale 2006, s. 180.
- 22 Att Mayer själv gjort efterforskningar om 1860-talet i samband med att han som ung försökt ta reda på mer om liket i mossen stärker också bilden av att dessa avsnitt kan kopplas till Mayers *Illusioner*, jfr Liffner 2004, s. 39.
- 23 McHale 2006, s. 177.
- 24 I efterordet anger författaren att citatet om *imago* är hämtat från Axel W. Ahlbergs, Nils Lundqvists och Gunnar Sörboms *Latinsk-svensk ordbok* från 1952, se Liffner 2004, s. 309.
- 25 Jfr Claudia Lindén, "Är litteraturhistorien alltid redan queer? Karen Blixens lek med gotiken", i *Queera läsningar*, red. Katri Kiivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén, Hägersten 2012, s. 108–109; Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Lund 2003, s. 94–114. Lindén diskuterar Karen Blixens förhållande till gotiken med hänvisning till bl.a. Eve Kosofsky Sedgwick's *The Coherence of Gothic Conventions* (1986). Liffner har nämnt Blixen som en av sina favoritförfattare, se Jenny Aschenbrenner, "En cocktail av saga och fakta", *TT Spektra* 18.9.2003. Även Solander har läst Liffners *Drömmaren och sorgen* i relation till gotiska konventioner, se Solander 2013, s. 74–75.
- 26 de Groot 2010, 15–16.
- 27 Jfr Hutcheon 1988; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London 1994 [1987].
- 28 Jansson 2016, s. 71, 75, 84, 112.
- 29 Jansson 2016, s. 114–115; jfr Hutcheon 1988, s. 105–123.
- 30 Jansson 2016, s. 88–89.
- 31 Även detta är ett grepp som används redan i *Camera*, som har många strukturella likheter med *Imago*.
- 32 Symtomatiskt är också att Madsen inte är med vid undersökningen av likfyndet utan skriver sin rapport baserad på skriftliga underlag från Rav och Mayer som Esmé inte har till-

- gång till. Det får henne att reflektera över hur Ravs renskrivande av vad de andra berättat innebär att alla "kanter och frågetecken" försvinner ur historien, Liffner 2004, s. 37.
- 33 Chadwick 2020, s. 165, 171–174; jfr Derrida 1998, s. 17.
- 34 Hutcheon 1988, s. 223, kurs. i original. Detta kan jämföras med den postmodernistiskt inspirerade historieforskaren Alun Munslovs argumenterande för vikten av att ontologiskt separera *the past* (det förflutna) och *history* (historien): det förflutna är det som en gång var och inte längre är, medan historien är en "corpus of narrative discourses about the once reality of the past produced and fashioned by historians", se Alun Munslow, *Narrative and History*, Basingstoke 2007, s. 9, kurs. i original. Jfr även Sara Edenheim, *Anakronismen. Mot den historiska manin*, Göteborg 2011, s. 9–16.
- 35 Jfr Fyhr 2003, s. 106–108.
- 36 Keen 2001, s. 30. Jfr med Hutcheon 1988, s. 12, 114, som menar att en "ex-centrisk" position är vanlig i historiografisk metafiktion som ofta låter de marginaliserade framträda som subjekt och berättare. Detta grepp kan även yttra sig i att historiska personer intar ex-centriska positioner. I *Imago* skulle man t.ex. kunna hävda att H.C. Andersen är ett exempel på det senare, då hans uppträdande i romanen inte i första hand handlar om att autentisera de historiska avsnitten utan snarare att spegla Esmé och hennes resa. Båda reser nämligen till samma plats och konfronterar där ett minne av en idealiserad figur, jfr Liffner 2004, s. 149–162 och 163–175 – avsnitt som dessutom följer direkt på varandra i texten.
- 37 Arlette Farge, *Smaken av arkivet*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2019 [1989], s. 24. Jfr Keen 2001, s. 48–52.
- 38 Kristina Lundblad, "Dokument, taktilitet och 'diakronisk doft'. Om några förmågor och egenskaper hos det analoga och digitala", i *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars, Lund 2014, s. 350.
- 39 Lundblad 2014, s. 352–355.
- 40 Enligt Solander har de sinnesförmimmelser Liffners prosa skapar inte en "underordnad status som 'gestaltning' eller 'utsmyckning' av intrigen" utan spelar en central roll i Liffners berättande, se Solander 2013, s. 73.
- 41 Jfr Jerome de Groot, *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*, London 2016, s. 19–21; Kristina Fjelkestam, *Begäret efter det förflutna. Retrofil och queer temporalitet i 2000-talets historievurm*, Göteborg 2025. Fjelkestam ser detta intresse artikuleras t.ex. i tv-program som *Historieätarna*, medeltidsfestivaler, biografiskt och historiskt orienterade filmer och tv-serier och historiska romaner.
- 42 Lundblad 2014, s. 355.
- 43 Jfr Lundblad 2014, s. 356. Klockan fungerar dock i ett annat avsnitt, från Mayers *Illusioner*, som något som separerar snarare än binder samman, vilket i förlängningen kan ses som en problematisering av en linjär temporalitet. Här filosoferar den anonyme "han" som är textens fokalisator över att människans tidsbegrepp och "de många mekaniska ur som tickande rör sig framåt" åtskiljer människor som befinner sig i samma geografiska rum men vid olika punkter i tiden, se Liffner 2004, s. 61.
- 44 Även Eriksson har noterat att föremål får en symbolisk betydelse i Liffners *Lacrimosa* och uppmärksammar bl.a. hur spegelmotivet används för att problematisera förhållandet mel-

lan verklighet och representation samtidigt som det knyter romanen till en längre tradition av att – via detta motiv – skildra samkönat begär, se Eriksson 2025, s. 35–41.

45 de Groot 2016, 89–90, 112.

46 Jfr McHale 1994, s. 87, 90.

47 Saunders 2011, s. 174; jfr Marco Codebò, "The Dossier Novel. (Post)modern Fiction and the Discourse of the Archive", *InterActions. UCLA Journal of Education and Information Studies*, 3, 2007:1, s. 12–13; Ernst van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, London 2014, s. 14–15; Farge 2019, s. 35–39.

48 Jfr Jacques Derrida, *Paper Machine*, övers. Rachel Bowlby, Stanford 2005 [2001], s. 55–61; Paul Benzon, *Archival Fictions. Materiality, Form, and Media History in Contemporary Literature*, Amherst & Boston 2021, s. 219–220. I en diskussion om olika arkivförståelser i Michel Foucaults tänkande skriver Knut Ove Eliassen att arkivet som institutionell praktik fungerar som en mekanism för socialisering, subjektivering och kontroll i den moderna världen genom att det förser nationalstatens individer med ett förflutet, en identitet, ett namn, "in short, a record", vilket i sin tur syftar till att bemästra framtiden, se Knut Ove Eliassen, "The Archives of Michel Foucault", i *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, red. Eivind Røssaak, Oslo 2010, s. 48.

49 I en recension av *Imago* menar Björn Gunnarsson att den har drag av magisk realism och ser likheter med den danske författaren Ib Michael som ofta lästs i denna litterära kontext, se Björn Gunnarsson, "Eva-Marie Liffners roman är kusligt bra", *Hallandsposten* 11.9.2003. Den isolerade byn på mossen med ett folk som beskrivs som "lite eget, liksom inkrökt mot sin egen mitt" (Liffner 2004, s. 178) kan också föra tankarna till byn Macondo i Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967). I en diskussion om den magiska realismens och det postmoderna berättandets relation till den historiska romanen har Jerome de Groot resonerat om hur Macondo hemsöks av det förflutna och hur den snarare än att utvecklas är dömd till cirkularitet, vilket han bl.a. ser manifesteras i upprepningen av namn över generationer, se de Groot 2010, s. 130. I *Imago* bär flickan Ib på 1860-talet samma namn som kvinnan Ib som lever tillsammans med Jup och som Esmé möter då hon reser till Frøslev mose för att leta reda på platsen där soldatliktet påträffades. Även Jup har samma namn som en karaktär som dyker upp i avsnitten som utspelar sig på 1930-talet.

50 Hutcheon 1988, s. 114.

51 de Groot 2016, s. 16.

52 Rosenstones studie som de Groot refererar till är *History on Film/Film on History* (2006).

53 de Groot 2016, s. 5. Jfr Fjelkestam 2025, s. 133–135.

54 Chadwick & Vermeulen 2020, s. 2.

55 Chadwick 2020, s. 169.

56 Jfr de Groot 2010, s. 149–150.

57 Jfr Derrida 1998, s. 9–12, 19. Derrida formar sin arkivteori genom psykoanalysens raster genom att beskriva det som att arkivbegäret, driften att bevara, förutsätter ett hot om glömska, en destruktionsdrift som han ser som inbyggd i arkivet.

- 58 I det här sammanhanget spelar det även roll att romanen ger just Gabriel Mayer en så framträdande roll som den som tillsammans med Esmé står för romanens essäistiskt och kritiskt reflekterande partier.
- 59 Jfr Liffner 2001, s. 50.
- 60 Salingers novell, "For Esmé – with love and squalor" publicerades 1950.
- 61 Liffner har beskrivit Esmé som en hommage till karaktären Smilla i Peter Høegs *Fröken Smillas fornemmelse for sne* (jfr Aschenbrenner 2003), och det går att iaktta flera paralleller mellan protagonisterna: båda är tidigt moderlösa och har en komplicerad relation till sina fäder; båda är på jakt efter sanningen om något som hänt i det förflutna och genomför sina efterforskningar bland annat genom att ta hjälp av en manlig följeslagare – "Mekanikern" i Smillas fall, Mogensen i Esmés, båda med förnamnet Peter (jfr Peter Høeg, *Fröken Smillas känsla för snö*, övers. Ann-Mari Seeberg, Stockholm 1995 [1992], s. 79 med Liffner 2004, s. 63). Därutöver artikuleras i båda romanerna en imperialismkritik som implicerar Danmarks koloniala historia (även om den danska kolonialismen är mer central hos Høeg). I andra avseenden är de mycket olika; exempelvis har arkivet inte en lika central funktion i Høegs roman, som därtill har mer karaktär av actionspackad thriller medan *Imago* snarare relaterar till pusseldeckaren även om pusslet aldrig blir fullständigt (jfr även Liffner 2001, s. 31–32, 255).
- 62 I sin recension av *Imago* tolkar Björn Gunnarsson det som att Esmé bevittnat ett mord i sin barndom, men även om Esmé hittar några tidningsklipp om ett mord som begåtts i trakten vid den tidpunkt då hon befunnit sig där som barn blir det, som jag läser texten, aldrig klarlagt om detta är upphovet till hennes bortträngda minne, jfr Gunnarsson 2003 med Liffner 2004, s. 173–174.
- 63 Solander 2013, s. 78.
- 64 Det är inte bara fadern Esmé gör upp med utan även den handläggare på socialtjänsten som gjort antaganden om henne som barn utan att försöka förstå henne, jfr Liffner 2004, s. 303–304.
- 65 Detta i kontrast till Salingers Esmé, som ger en beundrande bild av sin döde far och som sparat ett antal av dennes brev, jfr J.D. Salinger, *For Esmé – with Love and Squalor*, London 2010 [1950], s. 74.
- 66 Jfr Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2008, s. 23, 28–32; Farge 2019, s. 55. För en diskussion om hur arkivvetenskapen kan inspireras av såväl Derrida som av arkivorienterad konst för att problematisera en alltför stark tilltro till arkivets förmåga att bevara och återvinna, se Caroline Huang, "Dwelling on the 'anarchival'. Archives as indexes of loss and absence", *Archival Science*, 20, 2020:3, s. 263–277.
- 67 Här syns åter en likhet med *Camera*, som avslutas med att den samtida jagberättaren Johanna Hall visserligen dechiffrerar och renskriver sin äldre släktings anteckningar, men lägger dem i en portfölj som hon ställer undan med konstaterandet att "allt kan man inte få veta eller ens minnas", se Liffner 2001, s. 260.
- 68 de Groot 2016, s. 5.
- 69 Jfr Derrida 1998, s. 8–12.
- 70 Farge 2019, s. 55.

- 71 Jansson menar exempelvis att verk som Ecos *Il nome della rosa*, Byatts *Possession* och John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969) har varit viktiga inspirationskällor för svensk postmodernistisk, historieorienterad och ofta pastischerande roman. I sin översikt diskuterar han särskilt Carina Burmans *Den tionde sånggudinnan* (1996), flera romaner av Anna-Karin Palm liksom Gabriella Håkanssons *Aldermanns arvinge* (2013), men jag menar att Liffners romaner hade varit andra tänkbara kandidater i det här sammanhanget. Se vidare Jansson 2016, s. 112–119. Därmed inte sagt att det är den enda relevanta litteraturhistoriska eller genremässiga kontext som Liffner kunde knytas till – som Amanda Svensson har beskrivit det har Liffner "mutat in ett helt eget hörn i den svenska samtidsprosan" genom att kombinera "skrönan, detektivhistorien, den språkliga maskeraden och den historiska romanen", se Amanda Svensson, "En hyllning till fantasin", *Helsingborgs Dagblad* 29.9.2016. Även om den här artikeln har fokuserat på *Imagos* relation till historisk fiktion i vid mening ska det alltså inte tolkas som ett antagande att Liffner skriver historiska romaner, även om den historiska romanens konventioner är en av flera relevanta genrekontexter att diskutera i samband med författarskapet.
- 72 Jfr van Alphen 2014, s. 19; Annelie Bränström-Öhman, "Arkivets 'tiderum'. Sara Lidmans skuggtexter", *Lychnos*, 2013, s. 193–211, här: s. 196. Esmé beskriver även Gabriel Mayers *Illusioner* i liknande termer, då hon konstaterar att boken inte ger någon ledtråd till "om det rörde sig om ett vetenskapligt arbete, en essä eller roman, något som antagligen torde ha drivit institutionens bibliotekarie till vanmäktigt ursinne", se Liffner 2004, s. 61.
- 73 Elin Ivansson & Alison Gibbons, "Important Artifacts and Literary Media in Archival Autofiction", i *The Routledge Companion to Literary Media*, red. Astrid Ensslin, Julia Round & Bronwen Thomas, London 2023, s. 101
- 74 Eldelin 2023, s. 144; jfr Abigail de Kosnik, *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge, MA 2016.
- 75 Jfr även Solander 2013 och Eriksson 2025, som båda uppmärksammar den intertextuella tätheten i Liffners romaner. Solander antyder även ytterligare en potentiellt intressant analytisk ingång då hon beskriver hur *Drömmaren och sorgen* har en arkitektonisk struktur som påminner om "historiska sätt att arrangera kunskap spatialt, som kuriosakabinettet och minnespalatset", se Solander 2013, s. 73. Jämförelser med arkivliknande strukturer – metaforiska såväl som materiella – i äldre tid skulle således kunna fungera som ännu en fruktbar utgångspunkt för vidare analyser.
- 76 Stort tack till en av granskarna på min förra artikel om Liffner som gav mig inspiration till denna tankegång.
- 77 Uttrycket "förmultnelse" används några sidor tidigare (Liffner 2004, s. 168) då Esmé först kommer till huset hon besökt i sin barndom, men även då hon besöker Gabriel Mayer och beskriver hur den "mustiga doften av papper statt i stillsam förmultnelse" gör henne "väl till mods" (ibid., s. 292). Förmultnelse finns inte som substantiv i *Svenska Akademiens ordlista* eller *Svenska Akademiens ordbok*.
- 78 Marcus Nicholls, "The Adaptive Afterlife of Texts. Entropy and Generative Decay", *Adaptation*, 14, 2021:3, s. 313–334. Nicholls hämtar bl.a. inspiration till sin metafor från Charles Baudelaires estetik och i synnerhet dikten "Une charogne" (jfr ibid., s. 329).

79 Nicholls 2021, s. 314.

80 Nicholls 2021, s. 331.

81 Jfr Chadwick & Vermeulen 2020, s. 4, som resonerar om hur särskilt samhällets digitalisering i allt högre grad har gjort arkivet till en "site of processing rather than preservation", även om både bearbetning och bevarande alltid har varit principer för att organisera arkiv. För arkivteoretiska studier som kopplar arkivets processuella och dynamiska karaktär till digitalisering, se t.ex. Ernst 2008; Gabriella Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, Cambridge, Mass. 2016.

ABSTRACT

Emma Eldelin, Department of Culture and Society, Linköping University

"The story is probably not true. You decide": Archive, Materiality, and Memory in Eva-Marie Liffner's *Imago*

This article discusses Eva-Marie Liffner's novel *Imago* (2003) in relation to contemporary literary engagement with archives and archival practices. Informed by the *archival turn* – a theoretical shift that reconceptualized archives as sites of knowledge production and power rather than neutral repositories of the past, what has been labelled *archival fiction* interrogates the relationship between archives, history, and narrative. Drawing on perspectives from Jacques Derrida, Linda Hutcheon, Jerome de Groot, and literary criticism on archives, this article examines *Imago* as an instance of archival fiction, thematically and structurally problematizing the archive as a site of truth. Through its protagonist Esmé Olsen, who stumbles upon a box of documents from the Stasi archives, *Imago* engages with archival desire, materiality, memory, and the urge to reconstruct specific moments of the past. However, the novel ultimately resists the idea that archives can yield absolute truths and instead foregrounds gaps, silences, and the elusiveness of historical knowledge, questioning the possibility of retrieving what once happened.

Analysing Liffner's novel in dialogue with recent critical discussions on archival fiction, the article argues that *Imago* complicates Chadwick's & Vermeulen's (2020) suggestion of different directions within such fiction at the turn of the twenty-first century. Furthermore, the article situates Liffner's work within broader literary traditions and discusses how the combination of elements of historical novels, postmodern fiction, and gothic narrative informs *Imago* as an archival fiction. In conclusion, it is suggested that Liffner's novels construct an intricate intertextual archive of recurring motifs, figures, and landscapes, ultimately illustrating how literary fiction engages with archives not only thematically but also at the level of form by enacting archival processes of accumulation, transformation, and reinterpretation.

Keywords: Eva-Marie Liffner, *Imago*, archival fiction, memory, materiality